



UnB

**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA**

CARLA CRISTINA CAMPOS BRASIL GUIMARÃES

**UM DEFEITO DE COR: MATERNIDADE, MEMÓRIA E ANCESTRALIDADE NA
ESCRITA DE ANA MARIA GONÇALVES**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura, do Instituto de Letras da Universidade de Brasília, do Departamento de Teoria Literária e Literaturas, como requisito para obtenção do título de Doutora em Literatura.

Linha de pesquisa: Poéticas e Políticas do Texto
Orientadora: Profa. Dra. Adriana de Fátima Alexandrino Lima Barbosa

Coorientadora: Profa. Dra. Daiana Nascimento dos Santos

Brasília – DF
2025

Ficha catalográfica elaborada automaticamente, com
os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

CG963md CAMPOS BRASIL GUIMARAES, Carla Cristina
UM DEFEITO DE COR: MATERNIDADE, MEMÓRIA E ANCESTRALIDADE
NA ESCRITA DE ANA MARIA GONÇALVES / Carla Cristina CAMPOS
BRASIL GUIMARAES; orientador Adriana de Fátima Alexandrino
Lima Barbosa; co-orientador Daiana Nascimento dos Santos.
Brasília, 2025.
222 p.

Tese (Doutorado em Literatura) Universidade de Brasília,
2025.

1. Maternidade Negra. 2. Escrivivência. 3. Tempo
Espiralar. 4. Ancestralidade. I. Alexandrino Lima Barbosa,
Adriana de Fátima , orient. II. Nascimento dos Santos,
Daiana, co-orient. III. Título.

CARLA CRISTINA CAMPOS BRASIL GUIMARÃES

UM DEFEITO DE COR: MATERNIDADE, MEMÓRIA E ANCESTRALIDADE NA
ESCRITA DE ANA MARIA GONÇALVES

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura, do Instituto de Letras da Universidade de Brasília, do Departamento de Teoria Literária e Literaturas, como requisito para obtenção do título de Doutora em Literatura.

BANCA EXAMINADORA:

Profa. Dra. Adriana de Fátima Alexandrino Lima Barbosa (UnB) – Presidente

Profa. Dra. Patrícia Trindade Nakagome (UnB) – Membro interno

Profa. Dra. Mirian Cristina dos Santos (FALED/UNIFESSPA) – Membro externo

Profa. Dra. Susana Souto Silva (UFAL) – Membro externo

Prof. Dr. Paulo Petronilio Correia (UnB) – Suplente-Membro interno

AGRADECIMENTOS

De início, louvo e agradeço à minha ancestralidade.

À minha mamãe, Gorette, meu amor maior, aquela que fez de tudo e mais um pouco para que eu chegasse até aqui, inspiração matripotente de cuidado com terra, fé e devoção.

Agradeço também ao meu filho, Henrique, aquele que me reconectou com a natureza e com a potência deste texto, quando me transformou em mãe.

Agradeço à minha orientadora, professora Adriana, que acreditou que eu conseguiria e esteve ao meu lado neste processo.

À minha coorientadora, professora Daiana Nascimento dos Santos, que topou essa loucura e me guiou com seu conhecimento e amor por *Um defeito de cor*.

Ao grupo de pesquisa Literatura e Corpo, onde tive morada nesses longos anos de construção desta tese e que sempre estiveram presentes nas discussões e nas encruzadas desenvolvidas neste projeto.

Um agradecimento especial à minha amiga Thaís Cristina da Silva. Amiga, essa tese só existe porque você me incentivou e me apoiou, obrigada pela partilha, pelas risadas e por acreditar!

Agradeço, também, ao Programa de Pós-graduação em Literatura - PósLit, da Universidade de Brasília, que criou os meios para que essa pesquisa se desenvolvesse.

Agradeço a Exu, Senhor dos Caminhos, princípio dinâmico e força vital de encantamento que me orienta pelas encruzilhadas da vida. Agô, por trazer sua morada nestes escritos. Saravá aos(às) pretos(as) Velhos(as), Caboclos, Boiadeiros, Malandros, Pombagiras, povo Cigano e todas as falanges espirituais transladadas e recriadas pela diáspora. Ao meu Pai Xangô, guardião do meu Ori, Senhor da Justiça. Saudações ao Rei, Kaô Kabecilê! Agradeço profundamente ao Vovó Bernardo por todos os ensinamentos ancestrais, e *in memoriam* da médium Ana Maria por ser ponte e proporcionar que eu fosse cuidada e tivesse forças para continuar. Adorei as almas, as almas me atenderam - e ao corpo mediúnico da Casa Ação Cristã, Vovô Elvírio.

A benção a todos(as)!

Nzambi Ua Kuatesa!

RESUMO

Esta tese parte da compreensão de que a maternidade negra constitui o eixo epistemológico que organiza a narrativa de *Um defeito de cor* (2019), de Ana Maria Gonçalves, e orienta a trajetória de Kehinde. A partir desse centro, investigam-se os modos como memória, ancestralidade e travessia se entrelaçam à experiência materna, estruturando a construção de uma subjetividade negra feminina que reescreve sua história pela palavra. Ancorada em referenciais como Conceição Evaristo, Leda Maria Martins, Vilma Piedade, Saidiya Hartman e bell hooks, a análise evidencia como a escrita de Kehinde mobiliza a escrevivência e a rememoração para tensionar apagamentos coloniais e reinscrever existências negras na história. A carta endereçada ao filho ausente, Omotunde, revela-se o dispositivo central da narrativa: é por meio da maternidade que o tempo se organiza de maneira espiralar, nos termos de Leda Martins, dobrando passado, presente e futuro em um movimento contínuo de retorno e reinscrição. Nesse gesto, a ancestralidade emerge como força vital e fundamento de continuidade, mas é a maternidade que impulsiona o desejo de narrar, reorganiza o tempo vivido e transforma dor em conhecimento. Entendida como prática coletiva e insurgente, dessa maternidade que é, também, escrevivência aproxima-se da elaboração de Conceição Evaristo, ao converter feridas em linguagem, memória e agência. Assim, a narrativa de Kehinde configura-se como um ato materno de cura, testemunho e resistência, em diálogo com a crítica de Saidiya Hartman ao silenciamento das vidas negras e com os apelos de bell hooks por uma pedagogia do afeto, da escuta e da autonomia. Por fim, propõe-se que a travessia realizada pela personagem não é apenas geográfica, mas simbólica, espiritual e narrativa: um processo de reinvenção de si em que maternidade, memória e ancestralidade se tornam caminhos de existência e de reescrita da história.

Palavras-Chave: maternidade negra; tempo espiralar; ancestralidade.

RÉSUMÉ

Cette thèse soutient que la maternité noire constitue le noyau épistémologique qui organise la narration de *Um defeito de cor* (2019), d'Ana Maria Gonçalves, et oriente la trajectoire de la protagoniste, Kehinde. À partir de ce centre, on examine comment mémoire, ancestralité et traversée s'entrelacent à l'expérience maternelle, configurant la construction d'une subjectivité féminine noire qui réécrit l'histoire par la parole. En s'appuyant sur des penseuses telles que Conceição Evaristo, Leda Maria Martins, Vilma Piedade, Saidiya Hartman et bell hooks, l'analyse met en évidence la manière dont l'écriture de Kehinde mobilise l'écriture et la remémoration pour contester les effacements coloniaux et réinscrire les vies noires dans l'imaginaire historique. La lettre adressée à son fils absent, Omotunde, fonctionne comme dispositif narratif central : c'est par la maternité que le temps s'organise selon une forme spiralaire, au sens proposé par Leda Martins, pliant passé, présent et futur dans un mouvement continu de retour et de réinscription. Dans cette dynamique, l'ancestralité apparaît comme force vitale et fondement de continuité, mais c'est la maternité qui impulse le geste de raconter, réorganise le temps vécu et transforme les blessures en savoir. Conçue comme pratique collective et insurgée, cette maternité qui est, aussi, écriture rejoint la proposition de Conceição Evaristo, en convertissant la douleur en langage, mémoire et agentivité. Ainsi, la narration de Kehinde se configure comme un acte maternel de guérison, de témoignage et de résistance, en dialogue avec la critique de Saidiya Hartman sur le silence imposé aux histoires noires et avec les appels de bell hooks en faveur d'une pédagogie du soin, de l'écoute et de l'autonomie. Enfin, cette thèse propose que la traversée de Kehinde ne soit pas seulement géographique, mais également symbolique, spirituelle et narrative : un processus de réinvention de soi dans lequel maternité, mémoire et ancestralité deviennent des chemins d'existence et de réécriture de l'histoire.

Mots-clés : maternité noire ; temps spirale ; ancestralité.

ABSTRACT

This dissertation argues that Black motherhood constitutes the epistemological core of *Um defeito de cor* (2019), by Ana Maria Gonçalves, and structures the narrative trajectory of its protagonist, Kehinde. From this center, the study examines how memory, ancestry, and crossing intertwine with maternal experience, shaping the construction of a Black female subjectivity that rewrites history through storytelling. Drawing on theorists such as Conceição Evaristo, Leda Maria Martins, Vilma Piedade, Saidiya Hartman, and bell hooks, the analysis demonstrates how Kehinde's writing mobilizes writing-as-life and remembrance to challenge colonial erasures and reinscribe Black lives into historical imagination. The letter addressed to her absent son, Omotunde, operates as the key narrative device: it is through motherhood that time is organized in a spiraling form, following Leda Martins's formulation, folding past, present, and future into a continuous movement of return and reinscription. In this temporal dynamic, ancestry emerges as a vital and epistemic force, yet it is motherhood that propels the desire to narrate, reorganizes lived time, and transforms wounded memory into knowledge. Understood as a collective and insurgent practice, this maternal writing-as-life resonates with Conceição Evaristo's elaboration, converting pain into language, memory, and agency. Thus, Kehinde's narrative becomes a maternal act of healing, testimony, and resistance, in dialogue with Saidiya Hartman's critique of the silencing of Black histories and with bell hooks's call for a pedagogy grounded in care, listening, and autonomy. Ultimately, this dissertation proposes that Kehinde's journey is not only geographical but symbolic, spiritual, and narrative: a continuous process of self-reinvention in which motherhood, memory, and ancestry emerge as pathways of existence and of rewriting history.

Keywords: black motherhood; spiral time; ancestry.

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS	9
CAPÍTULO 1 – ESCRIVÊNCIA: O CORPO, VOZ E MATERNIDADE NA ESCRITA DE AUTORIA DA MULHER NEGRA	19
1.1 TECER A AUTORIA É A ARTE DO FALAR, ESCUTAR E TRANSMITIR	21
1.2 CORPO-VOZ MATERNO: NARRAR COMO GESTO DE CONTINUIDADE	49
1.3 CONTAÇÃO-ÒSUN	71
CAPÍTULO 2 – OMOTUNDE: MATERNIDADE, TEMPORALIDADE E ANCESTRALIDADE	94
2.1 SER UM NAVIO PERDIDO NO MAR, E NÃO ESTAR DENTRO DE UM...: MATERNIDADE E TEMPO EM OMOTUNDE	96
2.2 MEMÓRIA DA DIÁSPORA E A POTÊNCIA DA VOZ	125
2.3 NOMEAÇÃO, ORALIDADE E ANCESTRALIDADE	137
CAPÍTULO 3 – A ESCRIVÊNCIA EM TRAVESSIA: DA EXPERIÊNCIA MATERNA À MEMÓRIA COLETIVA	151
3.1 TRAVESSIA DA ESCRIVÊNCIA: MATERNIDADE FORÇADA, MEMÓRIA, CORPO E DESLOCAMENTO	157
3.2 KEHINDE COMO NARRADORA-AGENTE: ENTRE MATERNIDADE E RESISTÊNCIA	172
3.3 O ROMANCE COMO CORPO POLÍTICO: EXPERIÊNCIA INDIVIDUAL E MEMÓRIA COLETIVA	191
CONSIDERAÇÕES FINAIS	213
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	216

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Guardando as esperanças. *Um defeito de cor*, de Ana Maria Gonçalves, é um romance de fôlego, com 950 páginas distribuídas em dez capítulos numerados, embora pudesse se estender em vinte, trinta ou mais, dada a vastidão de histórias e memórias que o compõem. A escolha da divisão por números indica a abertura de um universo de possibilidades narrativas, em que cada parte não se fecha em si mesma, mas se projeta em direção a outras vozes, tempos e experiências. É justamente essa tessitura que constitui o objeto de análise desta tese: uma narrativa de uma mãe preta endereçada ao filho desaparecido que tensiona o tempo linear, rompe fronteiras discursivas e mobiliza estratégias de reinscrição da memória diaspórica.

É preciso ressaltar que ao desenvolver esta pesquisa, reconheço que minha posição de pesquisadora branca implica uma perspectiva situada, atravessada por privilégios históricos e estruturais que moldam o acesso ao conhecimento e às narrativas. Parto, portanto, da compreensão de que escrever sobre experiências negras — especialmente sobre maternidade, memória e ancestralidade na diáspora — exige responsabilidade ética, escuta atenta e constante vigilância crítica acerca dos lugares de fala e dos regimes de representação.

Tal reconhecimento não se traduz em uma impossibilidade de pesquisa, mas em um compromisso metodológico: aproximar-me da obra de Ana Maria Gonçalves não a partir de um olhar universalizante, mas de um esforço consciente de suspender categorias hegemônicas e abrir espaço para epistemologias negras que rompem com os limites da crítica literária ocidental. O gesto de situar minha branquitude, portanto, não é apenas uma marca biográfica, mas uma exigência teórico-política que orienta o modo como leio, interpreto e escrevo.

É justamente a partir dessa posição situada que se torna possível reconhecer a potência do gesto narrativo que inaugura o romance, pois a obra convoca a leitora a deslocar-se, a abandonar expectativas formais tradicionais e a escutar uma voz que emerge contra a lógica do apagamento colonial. O romance se inicia pelo fim, em um gesto performativo e memorial, em que a narradora-personagem, Kehinde, já idosa e em processo de retorno da África ao Brasil, decide contar sua história para que seu filho pudesse tomar consciência de sua trajetória.

Nesse sentido, o movimento de narrar, aqui, é mais do que registro: trata-se, também, de uma prática de resistência, uma forma de garantir que a memória da diáspora e da violência colonial não se percam. A narrativa avança, assim, como um exercício de oralidade transposta para a escrita, em que a voz resiste ao apagamento e se impõe como elemento estruturador da trama.

A trajetória de Kehinde é marcada por deslocamentos forçados, pela experiência da escravidão e pela urgência de reinscrever no espaço literário não apenas as marcas da violência, mas sobretudo a força e a agência de quem sobreviveu à travessia e ao cativeiro, afirmando-se por meio da palavra e do gesto de narrar. Ao reconstruir sua vida desde a infância em Uidá, passando pela escravização no Brasil e pela luta pela liberdade, a narradora reinscreve no texto a memória coletiva da diáspora africana, recusando a linearidade cronológica para dar lugar a um tempo entrecortado por retornos, antecipações e reiteraões. Nesse gesto, o romance reivindica a centralidade da experiência da mãe negra na história, que atua como a força organizadora dessa história que desafia os limites do arquivo oficial, operando como uma espécie de outra história.

Nesses termos, o que move Kehinde a narrar é, sobretudo, a urgência da maternidade. Antecipando a finitude de seu corpo, ela empreende a busca pela reconexão com o filho perdido, gesto que a conduz a transformar a memória em escrita e a experiência em narrativa. O desejo de contar, apresentar, construir, reconstruir e escrever é também o desejo de viver, ou, mais precisamente, de escrever. Nessa chave, *Um defeito de cor* se afirma como espaço de performatividade da memória, em que o ato de narrar se converte em gesto de resistência e de inscrição da continuidade.

Desde a sua publicação em 2006, *Um defeito de cor* consolidou-se como um marco na literatura brasileira contemporânea, atraindo um número crescente de estudos acadêmicos, reflexões críticas e projetos artísticos. A amplitude da obra — em extensão, temática e densidade histórica — a projetou para além da esfera literária, alcançando debates nos campos da história, da memória, da crítica cultural e dos estudos pós-coloniais. A fortuna crítica inicial destacou, sobretudo, a relevância do romance enquanto narrativa que confronta a ausência e o silenciamento das experiências negras na tradição literária canônica, evidenciando o gesto de Ana Maria Gonçalves como um projeto estético e político de reinscrição de memórias da diáspora africana.

Com o passar dos anos, as análises se diversificaram, abordando aspectos como a estrutura narrativa, o entrelaçamento entre história e ficção, a centralidade da voz feminina e a inscrição da maternidade como categoria de resistência. Autores e autoras têm enfatizado como a obra tensiona o arquivo histórico, criando fissuras na linearidade cronológica e nas epistemologias eurocêtricas, ao mesmo tempo em que se ancora em práticas culturais afro-brasileiras, como a oralidade, a circularidade temporal e a ancestralidade. Nesse sentido, a fortuna crítica reconhece no romance um espaço de elaboração de contranarrativas que propõem outros olhares sobre a literatura contemporânea e os da história oficial.

Em estudos recentes, a obra vem sendo cada vez mais estudada a partir de perspectivas interdisciplinares, dialogando com conceitos como a escrevivência de Conceição Evaristo, a memória da diáspora de Saidiya Hartman e as reflexões sobre tempo e narrativa de Leda Maria Martins. Essa pluralidade de leituras evidência não apenas a riqueza do texto, mas também sua potência de atravessamento, com isso podemos dizer que *Um defeito de cor* não se limita a reconstituir uma experiência histórica, mas convoca alternativas para pensar identidade, pertencimento e resistência. A fortuna crítica, nesse sentido, reforça o lugar da obra como uma das mais relevantes produções literárias do século XXI no Brasil, capaz de articular literatura, memória e política em uma tessitura singular.

Dentro desses estudos gostaríamos de destacar duas contribuições que foram o ponto de partida para esta tese, primeiramente temos Vania Maria Ferreira Vasconcelos (2014) que faz o debate situando a maternidade dentro de uma reflexão mais ampla sobre raça e gênero nas literaturas afro-brasileiras contemporâneas. Sua análise revela como o gesto materno, longe de restringir-se a uma função biológica ou afetiva, articula-se a uma ética de cuidado e à transmissão de saberes que sustentam práticas de resistência e continuidade histórica. Ao aproximar a obra de Ana Maria Gonçalves de outras produções de mulheres negras, Vasconcelos contribui para consolidar *Um defeito de cor* como texto importante no campo dos estudos da escrevivência, em que a maternidade se inscreve como dimensão política e poética da memória, reafirmando a centralidade da voz feminina negra na construção da literatura brasileira.

Em um segundo momento temos a contribuição de Fabiana Carneiro da Silva (2019), que analisa a maternidade como núcleo estruturante da narrativa. Em sua leitura, a carta que Kehinde endereça ao filho Omotunde ultrapassa o gesto íntimo e

se torna um dispositivo literário de resistência, reinscrição histórica e elaboração de memória coletiva. Ao problematizar a imagem estereotipada da *mãe preta* cristalizada pelo discurso nacional, Fabiana mostra como a maternidade, na obra de Ana Maria Gonçalves, é ressignificada como prática política e memorial, capaz de reunir fragmentos da diáspora e reconstituir temporalidades que a historiografia oficial insiste em silenciar. Dessa forma, sua pesquisa oferece subsídios fundamentais para compreender como o romance constrói uma poética da maternidade vinculada à memória e à ancestralidade.

Desse modo, ao reinscrever a maternidade como experiência singular e coletiva, *Um defeito de cor* ultrapassa o limite de uma narrativa individual para se constituir como espaço de elaboração histórica e política. A fortuna crítica sobre *Um defeito de cor* tem privilegiado os debates sobre memória histórica, ficção e testemunho (MIRANDA, 2019; SOUZA, 2012), mas há relativa escassez de trabalhos que investiguem a maternidade como categoria de organização narrativa. Este estudo busca preencher essa lacuna, propondo a leitura de Omotunde como operador simbólico de tempo, corpo e ancestralidade. É nesse gesto que nossos estudos trazem uma nova perspectiva a partir da figura central de Omotunde, pois, ele não é apenas o destinatário da carta, mas o eixo em torno do qual se organizam a memória e a temporalidade de Kehinde. O filho ausente funciona como núcleo de sentido e operador simbólico da narrativa, pois sua evocação garante que a experiência materna não se encerre na individualidade, mas se projete para além dela, instaurando uma rede de continuidade e de futuro.

Assim, a centralidade de Omotunde, marcada por sua ausência, revela que a maternidade, na obra, se constitui como força que articula lembrança, oralidade e resistência, produzindo uma reinscrição da diáspora a partir da falta que move a voz materna. É no vazio deixado pelo filho que a narrativa encontra seu impulso: Kehinde escreve para alcançar aquilo que perdeu, e, nesse gesto, transforma a ausência em linguagem, memória e sobrevivência. Deslocar a leitura para o modo como Kehinde organiza sua história em função desse filho inalcançável constitui o aspecto original desta tese: demonstrar que é na direção de Omotunde, e no desejo de reencontro que nunca se cumpre, que o romance abre espaço para pensar o tempo, a memória e a ancestralidade como categorias vivas, atravessadas pelo materno ferido, pela escrevivência e pela potência da voz negra que insiste em narrar.

Assim, mais do que a repetição de uma história de maternidade, mais do que ser apenas “mais uma Luísa”, Kehinde afirma-se como singularidade¹: um sujeito que reescreve seu destino a partir da memória e da palavra. Nesse sentido, *Um defeito de cor* constitui um marco na literatura brasileira contemporânea ao recontar a história da escravidão e da diáspora africana a partir da voz luminosa e insurgente de uma mãe negra, Kehinde. Ao narrar sua trajetória em torno da ausência e da busca pelo filho Omotunde, a obra projeta a maternidade como um campo de força em que a palavra se levanta, brilha e ressignifica a experiência da travessia.

Nessa tessitura, Kehinde não apenas recorda, mas recria e reorganiza o vivido, transformando o que antes foi silenciamento em potência criadora e ancestral, em gesto de autodeterminação e continuidade. Sendo assim, o romance articula memória, corpo, tempo e ancestralidade em uma narrativa que transborda a materialidade do papel e se inscreve como corpo vivo, performativo e político. Nesses termos, o problema que orienta esta pesquisa é demonstrar como, em *Um defeito de cor*, a narrativa de Kehinde e seu materno, aqui compreendido como um dispositivo epistemológico, não apenas representam, mas reconfiguram criticamente as noções de tempo, memória, maternidade e ancestralidade, abrindo espaço para modos de narrar que escapam à lógica eurocêntrica da linearidade e da universalidade histórica.

A hipótese central é que a escrita de Ana Maria Gonçalves, ao mobilizar a experiência de uma mãe negra, não se limita a reinscrever a maternidade na literatura brasileira, mas a transforma em um dispositivo epistemológico capaz de articular vozes, afetos e temporalidades, produzindo um gesto de escrivência que conecta memória individual e coletiva. Nesse sentido, o aspecto inovador deste trabalho reside em destacar a centralidade de Omotunde, filho ausente e, ao mesmo tempo, núcleo de sentido, como ponto de convergência em que a narrativa organiza sua circularidade, assegurando a continuidade e resistindo ao apagamento. Assim, este estudo busca demonstrar que é a partir da relação entre Kehinde e Omotunde que o romance projeta futuros possíveis, reinscrevendo a experiência da maternidade negra na diáspora como prática de resistência, memória e criação.

¹ É importante ressaltar que trazer Omotunde para o centro dos estudos não é apagar o papel de Kehinde, uma vez que ela continua sendo a narradora, a organizadora da experiência, a voz que dá forma ao romance. Não há como deslocá-la desse papel, porque é pela voz dela que a memória e a história se constroem. Ou seja, dar centralidade a Omotunde não é substituir Kehinde, mas mostrar que a voz dela se organiza em compromisso com ele.

Nesse sentido, metodologicamente articularemos a análise da obra *Um defeito de cor* a partir de referenciais teóricos que privilegiam as noções de memória, tempo, maternidade e ancestralidade. A leitura da narrativa de Kehinde será orientada no sentido de compreender como a memória se organiza temporalmente, em diálogo com o conceito de escrevivência, formulado por Conceição Evaristo, que ilumina as formas pelas quais a experiência individual se torna narrativa coletiva. Nesse horizonte, a maternidade negra deixa de ser apenas vivência íntima para se afirmar como gesto de inscrição ancestral e política, uma escrita que emerge do corpo, da memória e da voz, transformando o ato de narrar em prática de existência e continuidade.

A análise buscará, assim, evidenciar de que modo o maternar de Kehinde, especialmente em sua relação com Omotunde, configura-se como dispositivo narrativo e ancestral, operando tanto no nível do enredo quanto na estrutura da própria voz que narra. Logo, o propósito é estudar a obra *Um defeito de cor* analisando a estrutura de sua narrativa que, embora escrita nos limites da página, transborda a materialidade do papel para se constituir como corpo vivo e performativo — um corpo-outro que pulsa dentro e fora da trama.

Trazendo o eixo da maternidade como estância narrativa, fundamental porque na obra vemos que ela ultrapassa a dimensão biológica ou afetiva para constituir-se como lugar de produção de memória, linguagem e agência. Em *Um defeito de cor*, a maternidade não apenas atravessa a experiência de Kehinde, mas organiza o modo como a narrativa é contada, abrindo espaço para a inscrição de vozes que foram historicamente silenciadas. E, é, nesse sentido, que a maternidade opera como dispositivo epistemológico de enunciação que vincula corpo, memória e ancestralidade, instaurando uma temporalidade própria que resiste à linearidade histórica. Tal perspectiva permite compreender a maternidade como eixo estruturante da narrativa, pois é a partir dela que emergem os deslocamentos, os afetos e as lembranças que sustentam a escrita de Kehinde.

Nesses termos, demonstraremos como a voz de Kehinde a partir da ausência de Omotunde articula em espiral tempo, memória, maternidade e ancestralidade. Pontos que se constituem como expressões de uma escrita insurgente, capaz de abrir possibilidades de leitura. Dessa forma, o percurso desenvolvido nesta tese visa descrever, a partir da análise da escrita de Ana Maria Gonçalves em *Um defeito de cor*, a estética corpo-voz de Kehinde. Segundo Conceição Evaristo trata-se não apenas de um recurso narrativo, mas de uma inscrição de memória, experiência e

subjetividade, constituindo-se em um gesto de resistência e de criação. Nesse sentido, a reflexão, também, aproxima-se do que propõe bell hooks (1994), ao compreender a voz como espaço de agência política e de produção de conhecimento, sobretudo em contextos de opressão racial e de gênero.

A partir dessas ponderações, esta tese se intitula: Um defeito de cor: maternidade, memória e ancestralidade na escrita de Ana Maria Gonçalves. esse título evidencia o deslocamento teórico que orienta a pesquisa: a maternidade deixa de ser apenas um tema e se afirmar como categoria epistemológica, capaz de organizar o tempo, a narrativa e a experiência histórica de Kehinde. Nesse sentido, a maternidade é compreendida como experiência afetiva, política e estética, atravessada pela ausência e pela perda, mas também como espaço de resistência, reinvenção e escrevivência, pois, é ela que move a narrativa, arma a voz e sustenta o desejo de lembrar. A memória, por sua vez, constitui o gesto de rememorar e narrar uma história silenciada, convertendo trauma em linguagem e em inscrição histórica. Já a ancestralidade aparece como força espiritual, coletiva e epistemológica que assegura continuidade, pertencimento e possibilidade de futuro, orientando a personagem em seus deslocamentos e na reelaboração de sua existência. Esses três eixos — maternidade, memória e ancestralidade — não atuam de modo isolado, mas se entrelaçam de forma indissociável, fazendo da escrita de Kehinde um ato de vida e resistência diante do apagamento colonial e reafirmando a palavra materna como lugar de saber, cura e reescrita da história.

Nesses termos, a tese está organizada da seguinte forma: no capítulo 1, a proposta será trabalhar com esse corpo-voz², que é narrado em primeira pessoa do singular *eu*, por meio da contação da história de Kehinde, e como se instala a perspectiva da ideia de um eco de um coletivo, na primeira pessoa do plural *nós*, e nesses termos, entender quem é esse coletivo, que corpo ele representa na perspectiva da mãe-Kehinde. Para tanto, o capítulo será dividido em 3 seções, são eles: tecer a autoria é a arte do falar, do escutar e do transmitir; *Corpo-voz* materno: narrar como gesto de continuidade; e *contação-òsun*.

² O conceito de corpo-voz, desenvolvido por Conceição Evaristo, articula-se à sua proposta de *escrevivência*, situando a literatura como espaço de resistência, memória e denúncia. Tal conceito remete à inseparabilidade entre linguagem e corporeidade, evidenciando que toda enunciação — escrita ou oral — carrega as marcas da experiência encarnada, da ancestralidade e da subjetividade de quem a profere. Nesta tese, mobilizamos essa concepção para pensar o corpo-voz não apenas como uma categoria expressiva, mas como um princípio estético que estrutura a narrativa, modelando sua forma, ritmo e potência política.

Na primeira seção, “Tecer a autoria é a arte do falar, do escutar e do transmitir”, analisamos a construção da autoria negra feminina como prática oral e relacional, em que contar é também ouvir e partilhar saberes ancestrais. Na segunda, “Corpo-voz materno: narrar como gesto de continuidade”, discutimos como a voz de Kehinde encarna a maternidade como permanência, mesmo diante da perda, transformando a narração em herança afetiva e política. Por fim, em “*Contaçã-Òsun*”, exploramos a presença de uma poética afro-diaspórica da oralidade, inspirada nos modos de contar ligados a Òsun, em que memória, espiritualidade e maternagem se entrelaçam como forma de resistência e criação de mundo.

No capítulo 2, propomos analisar de que modo a narrativa de Ana Maria Gonçalves, em sua materialidade discursiva, elabora os acontecimentos e deslocamentos vividos por Kehinde, transformando-os em inscrição de memória e gesto de escrevivência. Nesse percurso cartográfico, buscamos evidenciar como a voz da narradora atravessa e reconfigura a memória discursiva, alterando sua regularidade e remodelando seu tecido em diálogo com a maternidade e a ancestralidade que a constituem.

Essa tessitura de memórias encontra na imagem da água um de seus símbolos mais potentes. Longe de funcionar apenas como elemento de passagem, a água emerge como matriz simbólica da travessia e da memória, lugar onde o vivido e o lembrado se misturam e se refazem. Em consonância com a concepção de Leda Maria Martins sobre a inscrição performática do tempo, capaz de articular presença e ausência, vida e morte, o mar profundo revela-se ambivalente: origem e fim, promessa e ameaça, instaurando a tensão que dá forma aos caminhos tecidos no silêncio de Omotunde. A metáfora da travessia, assim, projeta-se como ponte entre temporalidades e espaços, mas também como elo entre os vestígios de uma experiência coletiva e a escrita que lhes dá corpo, reafirmando a memória como gesto literário e político.

Este capítulo está dividido em 3 seções; a seção 2.1 – “Ser um navio perdido no mar, e não estar dentro de um...: maternidade e tempo em Omotunde”, em que analisamos a maternidade interrompida pela escravidão e como essa perda produz uma temporalidade dilacerada, marcada pelo desejo de retorno e pela impossibilidade de continuidade. No 2.2 – “Memória da diáspora e a potência da voz”, discutimos como a ausência de Omotunde é reconfigurada pela narrativa de Kehinde, que faz da voz um dispositivo de resgate, testemunho e resistência diante do apagamento histórico.

Por fim, na seção 2.3 – “Nomeação, oralidade e ancestralidade”, examinamos como o ato de nomear funciona como tecnologia de memória e vínculo ancestral, reinscrevendo Omotunde na linhagem e transformando a oralidade em gesto de permanência e reexistência.

No capítulo 3, a análise se volta para Kehinde enquanto mãe, destacando a maternidade como lugar de continuidade da escrevivência. A experiência de gerar e de perder filhos se inscreve como marca de sua travessia, mas também como gesto de sobrevivência e transmissão. O filho, nesse sentido, torna-se figura de permanência e desdobramento da memória, materializando a passagem da escrevivência de uma geração a outra. O corpo materno, ferido pela violência da escravidão e pela perda, reinscreve-se como espaço de resistência, em que a narrativa se reorganiza e mantém vivos os vínculos ancestrais. Assim, a maternidade ultrapassa o âmbito privado, transformando-se em gesto coletivo de preservação da história e da memória das mulheres negras.

A partir desse lugar, o tempo narrado por Kehinde não é linear, mas fabulado, em consonância com o que Saidiya Hartman identifica como possibilidade de fabulação crítica: preencher os silêncios, reinventar os vazios da história, reconstituir presenças apagadas. A oralidade, ao atravessar corpo e palavra, sustenta essa fabulação como prática de resistência, performando a memória no ato mesmo da narração. O navio, o livro e a água surgem como símbolos que condensam esse movimento: o navio como desdobramento diaspórico e deslocamento contínuo; o livro como registro da escrevivência que preserva as vozes silenciadas; e a água como ciclo vital que une origem e retorno. Assim, Kehinde, ao narrar a si ao filho, reinscreve a diáspora como travessia viva, em que corpo, voz e escrita se entrelaçam para articular passado e futuro.

Ademais, este capítulo será organizado em três seções, cada uma inspirada nos filhos de Kehinde, que carregam em seus nomes significados simbólicos profundamente vinculados à ancestralidade e aos ciclos de vida, memória e resistência. Na seção 3.1 intitulado: travessia da escrevivência: maternidade forçada, memória, corpo e deslocamento, centrado em Banjokô, cujo nome evoca a ideia de acolhimento e permanência, representa a conexão com as raízes africanas e o processo de reconstrução identitária no Brasil, após as múltiplas rupturas provocadas pela diáspora e pela escravização. Na seção 3.2 Kehinde como narradora-agente: entre maternidade e resistência, centrado em Omotunde, que por sua vez, remete

àquele que retorna, símbolo da circularidade do tempo e da transmissão da sabedoria ancestral entre as gerações, apontando para o entrelaçamento contínuo entre passado, presente e futuro.

Finalmente, na seção 3.3 O romance como corpo político: experiência individual e memória coletiva. Centrado em Maria Clara e João, os Ibêjis, que retomam a presença inaugural da obra, que começa com a menção as gêmeas Kehinde e Taiwo, reforçando o eixo da duplicidade, da continuidade e da renovação cíclica da vida. Como divindades gêmeas das religiões de matriz africana, os Ibêjis traduzem, no campo simbólico, a potência da fertilidade, da transformação e da resistência, não apenas no plano da maternidade, mas também na própria constituição histórica e social do Brasil, cuja trajetória se estrutura em movimentos de ruptura e recomeço, de perda e reinvenção.

Como última consideração introdutória, importa refletir sobre o lugar ocupado pela autora na cena literária brasileira contemporânea, especialmente à luz dos recentes reconhecimentos institucionais. Nesse horizonte de sentidos que entrelaçam tempo, memória e ancestralidade, a trajetória de Ana Maria Gonçalves torna-se ainda mais significativa, iluminando os caminhos percorridos por sua personagem e por sua própria escrita.

A nomeação de Ana Maria Gonçalves para a Academia Brasileira de Letras, em 2025³ — ano em que esta tese é defendida —, marca um acontecimento histórico para a literatura brasileira. Ao tornar-se a primeira mulher negra a ocupar uma cadeira na Associação Brasileira de Letras - ABL, Gonçalves rompe com uma longa tradição de exclusão e reforça a centralidade das narrativas negras na construção da memória nacional. Este reconhecimento institucional inscreve, no seio da mais tradicional casa das letras do país, uma escrita comprometida com a ancestralidade, com a justiça histórica e com a complexidade da experiência afro-diaspórica. Dessa forma a entrada da autora na ABL não apenas amplia os horizontes do cânone, mas também tensiona os critérios de pertencimento literário, apontando para a urgência de outras vozes, outras estéticas e outras epistemologias.

³ A eleição de Ana Maria Gonçalves para a Academia Brasileira de Letras ocorreu em 10 de julho de 2025, quando a autora foi escolhida para ocupar a cadeira nº 33, tornando-se a primeira mulher negra a integrar a instituição. Sua posse oficial foi anunciada para 07 de novembro de 2025, representando um marco histórico na ampliação da representatividade de escritoras negras na literatura brasileira contemporânea.

Nesse sentido, a consagração institucional de Ana Maria Gonçalves reforça o gesto insurgente que sustenta *Um defeito de cor*, um romance que se ancora na reconstrução crítica da história brasileira a partir de uma perspectiva negra, feminina e atlântica. Ao narrar sua própria história, Kehinde reivindica a autoridade sobre o tempo e sobre a palavra, desestabilizando narrativas hegemônicas e inscrevendo novos marcos de leitura para o passado nacional. Assim, o ingresso de Gonçalves na ABL ecoa, simbolicamente, as travessias de Kehinde: movimentos de retorno, de nomeação e de resistência que desafiam o esquecimento e reconstroem o mundo a partir de outras margens.

CAPÍTULO 1 – ESCRIVIVÊNCIA: O CORPO, VOZ E MATERNIDADE NA ESCRITA DE AUTORIA DA MULHER NEGRA

“[...] quando escrevo, quando invento, quando crio a minha ficção, não me desvinculo de um corpo-mulher-negra em vivência e que por esse ‘o meu corpo e não outro’, vivi e vivo experiências que um corpo não negro, não mulher, jamais experimenta”

Conceição Evaristo,

O objetivo deste capítulo é apresentarmos o corpus estético da obra a partir das reflexões do conceito de escrevivência como método, epistemologia e prática estética, em diálogo com as noções de autoria, maternidade e gênero literário. Esses elementos são importantes porque estabelecem o ponto de partida da pesquisa, apresentando o corpus estético de *Um defeito de cor* em diálogo com o conceito de Conceição Evaristo. A partir dessa perspectiva, busca-se situar a obra no campo da literatura de autoria negra feminina, destacando como as noções de maternidade, autoria e gênero literário se entrelaçam na construção da narrativa. Ao articular esses elementos, o capítulo não apenas delimita o escopo analítico da tese, mas também oferece o enquadramento teórico necessário para compreender de que modo a escrita de Ana Maria Gonçalves se insere e, ao mesmo tempo, tensiona tradições estéticas e críticas da literatura brasileira.

Para tanto, elegemos a metáfora do “corpo” como representação macro da obra, um corpo que fala, escuta e transmite, mas, também, se trata de um corpo que gesta e nesse sentido, tal como a maternidade, ele se configura como gesto de continuidade e de inscrição de memória. Nesse horizonte, compreendemos que a

narrativa de Ana Maria Gonçalves se estrutura por meio de tensões que revelam contradições e deslocamentos, e que esses movimentos, mais do que fragmentos isolados, se articulam como parte de um mesmo tecido.

A maternidade, entendida aqui como transmissão de vida, saberes e experiências, permite compreender como a escrevivência se enraíza na voz de Kehinde, construindo pontes entre corpo e memória, indivíduo e coletividade, singular e plural. Essa perspectiva materna ilumina o gesto de narrar e desloca a leitura para um regime de enunciação que não se ajusta plenamente às categorias eurocentradas de autobiografia, ficção ou romance histórico. Tais categorias, embora úteis como pontos de referência, mostram-se insuficientes diante de uma narrativa que faz do maternar — marcado pela ausência, pela dor e pela persistência — um modo de conhecer e reinscrever o mundo.

Desse modo, as indagações sobre autoria e gênero literário não se limitam a classificações formais, mas atravessam o modo como a primeira pessoa se corporifica no texto, questionando os limites entre o vivido, o lembrado e o fabulado. É nesse entrecruzamento — entre presença e ausência, entre memória e imaginação, entre normas literárias hegemônicas e práticas narrativas afro-diaspóricas — que situamos nossa análise, buscando compreender a estética da obra como um corpo que gera, transmite e ressignifica histórias.

Assim, organizamos o capítulo em três movimentos. Na primeira seção, “*Tecer a autoria é a arte do falar, escutar e transmitir*”, discutiremos a noção de autoria, da narrativa e as possibilidades de estudos com a perspectiva de gênero literário, ressaltando a maternidade como espaço de transmissão. Na segunda, “*Corpo-voz materno: narrar como gesto de continuidade*”, analisaremos a obra a partir da construção de uma voz que dá corpo à experiência da narradora, sustentada pelo gesto de narrar como forma de resistência. Por fim, em “*Contaçã-Òsun: maternidade como prática estética e política*”, articularemos as reflexões anteriores para evidenciar como a experiência de Kehinde se transforma em escrevivência, deslocando o “eu” em direção ao “nós”, e revelando a maternidade como prática coletiva. Nesse sentido, a *contaçã-Òsun* irá determinar como a história se transforma num corpo outro fora do espaço da narrativa, longe da memória, mas presente na escrevivência.

1.1 TECER A AUTORIA É A ARTE DO FALAR, ESCUTAR E TRANSMITIR

Tendo em vista a relevância de *Um defeito de cor* ao inscrever, pela escrita, a experiência de uma mulher escravizada, abre-se a possibilidade, a partir de seu ineditismo, de (re)pensar as noções de autoria e de gênero literário, evidenciando sua complementaridade na constituição do foco narrativo. Na obra, por exemplo, quando Kehinde escreve para Claudina, relatando a própria ausência e seu imenso amor pelo filho (p. 628), ou quando declara: “Resolvi contar aqui como tudo aconteceu” (p. 16), percebe-se que a autoria não se restringe a um gesto individual de criação.

Ao contrário, ela se configura como gesto de transmissão, em movimento análogo à maternidade, no qual memória, experiências e saberes se preservam e se prolongam em continuidade. Esses exemplos revelam como a escrita da protagonista articula, simultaneamente, cuidado afetivo, agência narrativa e vínculo geracional. Dessa forma, a análise da autoria vinculada à maternidade como forma de transmissão torna-se também uma via para compreender o papel do gênero literário na estética da obra, mostrando como o entrelaçamento entre voz, memória e maternidade produz sentidos que ultrapassam os limites convencionais da narrativa histórica.

Dentro dessas reflexões, no campo dos estudos literários temos a pesquisadora Fabiana Carneiro da Silva que tem se dedicado ao trabalho com literatura negro-brasileira, com ênfase na escrita de mulheres negras, investigando, em particular, a obra *Um defeito de cor*. Seu trabalho analisa como Ana Maria Gonçalves articula memória, ancestralidade e resistência narrativa, evidenciando a construção da autoria feminina e a transmissão de saberes e experiências através da escrita de Kehinde, a partir dessa introdução vejamos o que a pesquisadora tem a dizer sobre o foco narrativo:

A particularidade do foco narrativo resultante desse procedimento ganha potência ao conformar, em seu sentido mais amplo, a atribuição da voz no plano literário à mulher-negra africana (escravizada) no Brasil. Essa intenção aparece como recurso consciente do processo de escrita da obra. (Silva, 2017, p. 104)

A citação destaca um ponto central da obra: a maneira como o foco narrativo é mobilizado não apenas como escolha estética, mas como gesto político. Ao atribuir a voz à mulher negra africana escravizada, nossa obra rompe com uma tradição literária

brasileira que, por muito tempo, silenciou ou mediou a fala de sujeitos negros por meio de narradores brancos. Nesse sentido, o “procedimento” referido no trecho não se reduz a um artifício narrativo, mas corresponde a uma estratégia de reinscrição da memória e da experiência histórica pelo viés da escrevivência. A consciência desse recurso, indicada pela formulação “recurso consciente do processo de escrita”, revela que a obra se constrói com a intenção de reposicionar a mulher negra como agente de sua própria história, transformando a voz narrativa em lugar de memória, transmissão e resistência.

Nesse sentido, a particularidade do foco narrativo, como observa Silva (2017), adquire potência ao conferir voz literária à mulher negra africana. Tal gesto amplia o debate sobre a autoria, deslocando-o da simples identificação de quem escreve para a compreensão de como essa autoria se constrói em diálogo com a maternidade, entendida como transmissão de memória, saberes e continuidade. Ao instituir Kehinde como narradora de sua própria trajetória, a obra reconfigura as fronteiras do gênero literário, tensionando categorias como autobiografia, ficção e testemunho, e transformando a experiência individual em expressão coletiva. A maternidade, nesse horizonte, atua como metáfora estética e política: é pelo gesto de narrar que a personagem “dá à luz” uma nova forma de inscrição no espaço literário, inscrevendo no texto tanto a herança da memória quanto a potência de sua continuidade.

Dessa forma, investigar autoria e gênero literário em *Um defeito de cor* significa compreender como o foco narrativo não apenas organiza a trama, mas também propõe um modo outro de inscrição no campo literário. O “recurso consciente do processo de escrita” (Silva, 2017, p. 104) se revela como gesto materno que, ao mesmo tempo, gera e sustenta. A escrita funciona como ventre simbólico capaz de acolher vozes interditadas e perpetuar suas histórias.

Nesse movimento, recorreremos à escritora e pesquisadora Conceição Evaristo, cuja produção sobre literatura negro-brasileira, especialmente a escrita de mulheres negras, investiga as relações entre memória, corpo e experiência. Seu conceito de escrevivência articula essas dimensões e revela como narrativas como *Um defeito de cor* transformam feridas históricas em linguagem, agência e resistência, oferecendo uma chave interpretativa que se distancia dos métodos eurocêtricos e legitima epistemologias afro-diaspóricas. A partir desse referencial, observamos que, no romance de Ana Maria Gonçalves, a autoria e o gênero literário não operam segundo modelos tradicionais, mas se constroem em uma lógica de transmissão de

experiências, e nesses termos, quando Kehinde escreve ao filho ausente, mistura memória pessoal e coletiva e organiza o tempo de forma espiralar. Assim, pensar autoria e gênero nessa obra implica compreender como a escrita incorpora a vivência de mulheres negras, atravessa categorias críticas convencionais e ressignifica o gênero literário como lugar de resistência, continuidade e fabulação.

Essa lógica narrativa também pode ser compreendida como um gesto de maternidade, pois a escrita de Kehinde não se limita à experiência individual, mas funciona como ato de transmissão de memórias, saberes e afetos que ultrapassam gerações. Ao narrar para o filho ausente, ao nomear ancestrais e ao recuperar histórias silenciadas, a protagonista transforma a escrita em um espaço de cuidado e continuidade, no qual o passado se mantém vivo e se projeta no futuro. Desse modo, a perspectiva interseccional de raça e gênero que estrutura a obra articula-se ao que, nesta tese, propomos como um gesto materno de escrita, uma maternagem literária⁴, que é um modo de narrar que acolhe, preserva e reencena o vivido, convertendo a maternidade em forma estética e política de resistência.

É importante ressaltar que não assumimos uma noção estabilizada de “maternagem literária”, o argumento aqui construído observa como a própria narrativa de Kehinde performa movimentos de cuidado, transmissão e elaboração da perda, permitindo compreender a escrita como extensão simbólica do materno. Trata-se, portanto, de uma categoria analítica derivada da obra, e não de um conceito prévio, mobilizada para evidenciar como a maternidade organiza o tempo, orienta a memória e sustenta a agência narrativa da protagonista. Vejamos como isso ocorre na obra:

De qualquer maneira, **aumentei a frequência com que escrevia** para a Claudina, **pedindo a ela que lesse para você** os longos trechos em que eu explicava por que estava ausente por tanto tempo, contava a minha vida e falava sempre do imenso amor e da saudade que sentia. (Gonçalves, 2019, p. 628, grifo nosso)

Neste trecho, Kehinde relata a frequência das cartas enviadas a Claudina, acompanhadas da orientação para que fossem lidas a Omotunde. Nessa prática

⁴ Trata-se de uma categoria analítica construída no âmbito desta tese, derivada dos movimentos narrativos observados na obra de Ana Maria Gonçalves. Em vez de designar um conceito previamente consolidado na crítica literária, o termo busca descrever como a escrita de Kehinde performa atos de cuidado, transmissão e elaboração da perda, aproximando o ato de narrar do gesto de materno. Essa aproximação não se fundamenta na equivalência entre maternidade biológica e produção textual, mas no modo como a narrativa estrutura temporalidades, afetos e memórias a partir da ausência do filho e da necessidade de manter viva uma linhagem interrompida. Assim, o conceito é proposto de maneira situada e relacional, alinhado a perspectivas decoloniais que visam tensionar categorias críticas hegemônicas e abrir espaço para epistemologias negras.

epistolar, observa-se como a escrita se converte em gesto de maternidade e de transmissão simbólica. A palavra assume a função do corpo ausente, instaurando uma presença que resiste à separação e ao esquecimento. A carta, ao condensar memória, afeto e experiência, configura o que poderíamos compreender como uma forma de *maternagem literária*: um gesto que ultrapassa o âmbito individual e se inscreve na coletividade, reatualizando vínculos rompidos pela diáspora.

Esse movimento dialoga com a reflexão de Saidiya Hartman (2008), que, ao investigar as vidas silenciadas pela história, propõe uma escrita capaz de restituir espessura afetiva e política às existências apagadas pelo arquivo colonial. Assim, a escrita de Kehinde ecoa como uma prática insurgente de cuidado e continuidade, onde o ato de narrar é também um modo de matinar pela palavra. Uma contribuição importante para compreendermos esse gesto como contranarrativa, ou seja, um modo de recusar o apagamento e reinscrever a presença materna em meio à violência da escravidão. Assim, a escrita de Kehinde reconfigura-se como extensão do matinar, revelando-se ao mesmo tempo dispositivo estético e político de transmissão e continuidade. Vejamos o trecho a seguir, do prólogo, escrito pela autora:

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. Ainda mais quando observados por mentes espertas e criativas, como era o caso deste filho do qual estou falando, que nasceu livre, foi vendido ilegalmente como escravo, e mais tarde se tornou um dos principais poetas românticos brasileiros, um dos primeiros maçons e um dos mais notáveis defensores dos escravos e da abolição da escravatura. Um homem inteligente e batalhador que, tendo nascido de uma negra e de um fidalgo português que nunca o reconheceu como filho, conseguiu se tornar advogado e passou a vida defendendo aqueles que não tiveram a sorte ou as oportunidades que ele tão bem soube aproveitar. **O que você vai ler agora talvez seja a história da mãe deste homem respeitado e admirado** pelas maiores inteligências de sua época, como Rui Barbosa, Raul Pompéia e Silvio Romero. **Mas também pode não ser.** 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, 2019, p.17, grifo nosso)

Esse trecho é particularmente significativo porque não é enunciado por Kehinde, mas pela própria autora, ou por uma voz autoral que se coloca no limiar entre ficção e história. Trata-se de uma instância narrativa que antecede a voz da protagonista e que, ao apresentar a obra como um “manuscrito” cuja autoria

permanece em dúvida, projeta uma dimensão de *verossimilhança testemunhal*. Ana Maria Gonçalves inscreve-se, assim, como mediadora de uma memória coletiva que lhe antecede, instaurando uma relação ética entre escrita, escuta e transmissão.

Essa ambiguidade inicial “talvez seja a história da mãe deste homem respeitado e admirado, mas também pode não ser” não enfraquece o pacto de verdade, mas o desloca: o que está em jogo não é a comprovação factual da história, mas a restituição de uma experiência histórica silenciada, pela via da imaginação. Nesse sentido, ao situar essa voz autoral antes da narrativa de Kehinde, Gonçalves elabora uma dupla operação: de um lado, anuncia a natureza ficcional do relato; de outro, estabelece as condições de enunciação de uma história que se pretende memória, delineando um espaço de escuta e de transmissão.

Com isso, o romance se constrói sobre a tensão entre ausência documental⁵ e presença narrativa, entre o silêncio dos arquivos e a potência da voz. Tal gesto reafirma que a memória diaspórica não se limita à restituição de fatos, mas se realiza como elaboração simbólica e ética, por meio da qual a linguagem torna-se espaço de reinscrição das experiências silenciadas. Sendo assim, ao recorrer à ficção como forma de reparar as lacunas da história, Gonçalves produz uma escrita que reimagina o passado e restitui agência àqueles que foram apagados dos registros oficiais.

Desse modo, a fronteira entre interior e exterior da narrativa não se estabelece em termos de oposição, mas como um *continuum* no qual criação, memória e transmissão se entrelaçam e se fecundam mutuamente. Nesse sentido, a autoria, portanto, não se configura como um ato isolado, mas como um processo relacional que envolve corpo, afeto, ancestralidade e agência narrativa. Vejamos o seguinte trecho:

[...] e foi por isso que **resolvi contar aqui como tudo aconteceu**. 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, pois dona Clara me contou que Gérson amassava e jogava fora os desenhos dos quais não gostava. Se eu me apropriasse da história, **provavelmente a autoria nunca seria contestada**, pois ninguém até então sabia da existência dos manuscritos, nem em Itaparica nem alguns historiadores de Salvador para quem os mostrei (Gonçalves, 2019, p. 16, grifo nosso).

⁵ É importante destacar que, recentemente, vieram a público documentos que comprovam a filiação de Luiz Gama com Luíza Mahin, figura histórica que inspirou a construção da personagem Kehinde em *Um defeito de cor*. As evidências foram divulgadas pelo Governo do Estado da Bahia em 25 de setembro de 2025, disponíveis em: <https://www.ba.gov.br>.

Mais uma vez, os apontamentos feitos por Ana Maria Gonçalves no prólogo da obra revelam a complexa relação entre o universo ficcional e a instância autoral, pois, o empregar a primeira pessoa “resolvi contar como tudo aconteceu”, a autora inscreve-se dentro da própria narrativa, reivindicando-a como “uma história minha”. Essa estratégia produz um efeito de retroalimentação entre a voz da autora e a voz da narradora-personagem, de modo que a fronteira entre ficção e experiência se torna instável e difícil de delimitar.

A citação em que Gonçalves afirma: “[...] e foi por isso que resolvi contar aqui como tudo aconteceu. Acredito que poderia assinar este livro como sendo uma história minha, toda inventada [...]” (Gonçalves, 2019, p. 16) explicita esse tensionamento, pois sugere, simultaneamente, apropriação e distanciamento em relação ao relato.

Nesse gesto, a obra evidencia como a autoria é construída em diálogo com a ficção e com a memória, situando-se em um entrelugar no qual a narrativa de Kehinde ganha legitimidade justamente pela impossibilidade de separar com nitidez a voz da personagem da intenção autoral. É nesse ponto que a noção de escrevivência, elaborada por Conceição Evaristo (2011), torna-se fundamental: a escrita não é mero exercício estético, mas espaço de inscrição de uma experiência coletiva, na qual o “eu” que narra carrega a memória de um “nós” marcado por raça, gênero e ancestralidade. Assim, a escrita em *Um defeito de cor* pode ser compreendida como prática de transmissão em que autoria e ficção se fecundam mutuamente, produzindo uma voz literária que se ancora na vivência e, ao mesmo tempo, a transcende.

No entanto, a dificuldade em delimitar as fronteiras entre narradora e autora não deve ser vista como um obstáculo, mas como uma potência que enriquece nossa leitura. Em *Um defeito de cor*, a autoria de uma mulher negra, refletida em uma personagem principal igualmente mulher negra, não se fixa como pontos estáticos no tecido literário. Pelo contrário, ambas se retroalimentam, como mãe e filho em uma relação de continuidade: uma gera e transmite, a outra recebe e ressignifica. Assim, narradora e autora se espelham e se tensionam, constituindo um movimento de reciprocidade que sustenta a escrita. Esse jogo de aproximações e distanciamentos transforma o texto em um corpo vivo, tecido pela lógica da transmissão que articula memória, experiência e criação.

Para Conceição (2017), a escrita é um caminho para reestruturar as lacunas da rememoração, e essas lacunas podem ser produzidas ora por esquecimento temporal, ora pela imposição do esquecimento da transculturação. Esse processo de

retroalimentação assegura o equilíbrio da narrativa porque um dos polos assume momentaneamente o papel de emissor, como a mãe que oferece palavra, memória e cuidado, enquanto o outro atua como receptor, devolvendo em forma de resposta novos sentidos, como o filho que reelabora a herança recebida. Tal dinâmica, organizada em fluxo contínuo e sem rupturas, engendra uma interação cíclica entre fala e escuta, transmissão e recriação. O resultado é uma narrativa marcada pela densidade de significados, produzida justamente nesse espaço relacional entre autora e narradora, em que a voz se multiplica e se perpetua como gesto de maternagem literária.

Nessa perspectiva, ainda que a narrativa em primeira pessoa possa sugerir uma identificação imediata entre autora e personagem, é fundamental distinguir os diferentes níveis de enunciação que estruturam o romance. Uma vez que, a voz de Kehinde, ainda que carregada de densidade experiencial e força testemunhal, é uma construção literária, mediada por escolhas estéticas, históricas e políticas da autora. Assim, a narrativa mobiliza uma voz ficcional que se aproxima do real para produzir efeito de autenticidade, mas que não se confunde com a voz biográfica de Ana Maria Gonçalves.

A escrita torna-se, assim, um gesto de retorno e reatualização, mas não mera repetição do vivido, mas uma reencenação do que permanece e se transforma. Essa dinâmica se evidencia em diversos momentos da narrativa, como quando Kehinde revisita as lembranças de Omotunde e, ao recontá-las, atualiza o vínculo entre mãe e filho, e aqui entre passado e presente. Nesse horizonte, a escrita de Kehinde não apenas rememora, mas faz viver novamente, afirmando a ancestralidade e a memória como forças que sustentam a continuidade e a reexistência.

Como observa Leda Maria Martins (2023), poeta, ensaísta e professora, referência nos estudos sobre performance, oralidade e ancestralidade nas culturas afro-brasileiras, o tempo nas performances da diáspora se manifesta de modo espiralar, em que o passado não é um ponto fixo, mas uma presença que se reinscreve no corpo, na voz e na palavra. E, é nesse movimento que a narrativa de Kehinde se ancora, analisemos o trecho a seguir:

A viagem durou vinte e seis dias. Saí de São Salvador a vinte e sete de outubro de um mil oitocentos e quarenta e sete e desembarquei em Uidá a vinte e dois de novembro, no mesmo local de onde tinha partido trinta anos antes. 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. Eu não me lembrava muito bem da África que tinha deixado, portanto, não tinha muitas expectativas em relação ao que encontraria. Ou talvez, na época, tenha pensado isso apenas para me conformar, porque não gostei nada do que vi. (Gonçalves, 2019, p. 731)

Nesse trecho, a volta de Kehinde à África reinscreve a experiência da travessia em uma temporalidade que não é linear, uma vez que a personagem retorna ao ponto de partida — Uidá — trinta anos após ter sido arrancada de sua terra, mas o retorno não significa repetição ou fechamento cíclico. Trata-se de uma reatualização da travessia, em que passado e presente se encontram, produzindo um tempo de sobreposição e reverberação. O gesto de “desembarcar no mesmo local” ativa a memória do trauma inicial, mas também inaugura uma nova possibilidade de agência: se na primeira viagem Kehinde era corpo cativo, agora é sujeito de decisão. Essa inversão temporal — em que o retorno reconfigura o sentido da partida — exemplifica a ideia de tempo espiralar, demonstrando que o passado retorna não como lembrança estática, mas como força que se dobra sobre o presente e o transforma.

Outro elemento importante é a estrutura narrativa do trecho: as expressões “as situações eram distintas, mas o medo era quase igual” e “os motivos também eram diferentes” criam um jogo de aproximação e distanciamento que faz coexistirem duas temporalidades — a do trauma e a da reconstrução. Kehinde, ao narrar, sobrepõe essas duas vozes de si mesma, transformando a memória em um espaço de fala e consciência. O tempo espiralar, portanto, não é apenas um recurso formal, mas uma epistemologia: a possibilidade de compreender a experiência negra não pela sucessão cronológica dos fatos, mas pelo entrelaçamento entre o vivido e o recontado, entre o corpo que sofreu e a voz que hoje se ergue.

Assim, podemos dizer que o retorno à África constitui uma cena de reinscrição simbólica e de reconciliação com a própria história. A Kehinde que volta não é a mesma que partiu, e, ao narrar esse reencontro, ela desfaz o tempo linear imposto pelo regime colonial — aquele que separa passado, presente e futuro — e funda um tempo outro, ancestral, em que a memória da travessia continua pulsando como presença e aprendizagem. O mar, nesse contexto, deixa de ser apenas o espaço do cativo e se torna o território de passagem e de recomeço. O tempo espiralar manifesta-se, assim, como um princípio vital e narrativo: um modo de narrar e existir que faz da memória uma forma de permanência e da escrita um gesto de sobrevivência e reexistência.

Nessa confluência entre escrita e memória, o ato de narrar converte-se em um gesto performativo de rememoração, um modo de fazer o tempo girar sobre si mesmo, convocando os ausentes e reinscrevendo-os na continuidade do presente. Ao reencenar a travessia em sentido inverso, Kehinde transforma o trauma em possibilidade de agência: o mar que antes a separava de si torna-se agora o espaço de sua reconciliação com a própria história. Assim, temos uma obra em que estética e política se entrelaçam, fazendo da narrativa um território de resistência, continuidade e reinvenção. A literatura emerge, nesse contexto, como prática de sobrevivência e de transmissão, capaz de reinscrever a experiência no corpo da linguagem. É o que se observa em outro momento da obra, em que se delineia uma teia entre autoria e herança, na qual a própria experiência de vir ao mundo e de existir se transforma em ato de escrita e reescrita, analisemos o seguinte trecho:

O Kokumo era um abiku, (Abiku: "criança nascida para morrer"), como a minha mãe. O nome dela, Dúróorílke, era o mesmo que **"fica, tu serás mimada"**. A minha avó Dúrójaiyé tinha esse nome porque também era uma abiku, e o nome dela pedia **"fica para gozar a vida, nós imploramos"**. Assim são os abikus, espíritos amigos há mais tempo do que qualquer um de nós pode contar, e que, antes de nascer, combinam entre si que logo voltarão a morrer para se encontrarem novamente no mundo dos espíritos. Alguns abikus tentam nascer na mesma família para permanecerem juntos, embora não se lembrem disto quando estão aqui no iye, na terra, a não ser quando sabem que são abikus. **Eles têm nomes especiais que tentam segurá-los vivos por mais tempo, o que às vezes funciona**. Mas ninguém foge ao destino, a não ser que **Ele queira**, porque, quando **Ele quer**, até água fria é remédio. (Gonçalves, 2019, pg. 19-20, grifo nosso)

O trecho sobre os *abikus* revela como a ancestralidade e o destino se entrelaçam, moldando as narrativas de nascimento e sobrevivência. Os nomes dados a essas crianças, como **"fica, tu serás mimada"** (Dúróorílke) e **"fica para gozar a vida, nós imploramos"** (Dúrójaiyé), não são meras designações, mas atos de autoria materna, tentativas de interferir no curso de um destino predeterminado. Essas mães e avós, ao nomearem seus filhos, exercem uma forma de autoridade sobre a existência, buscando **"segurá-las vivas por mais tempo"** através da linguagem e do afeto.

A transmissão, nesse contexto, não se limita à herança genética ou cultural, mas abrange a própria narrativa de vida e morte, compartilhada e reinventada a cada geração. Os *abikus*, ao nascerem e renascerem em diferentes famílias, criam uma autoria coletiva, onde a memória dos espíritos se manifesta na terra, e a maternidade

se torna o palco onde essa transmissão intergeracional de destino e de esperança se efetiva, mesmo diante da inescapabilidade do "Ele que quer".

Todos esses atravessamentos implicam em uma necessidade de uma análise minuciosa da construção estética do romance, a fim de compreendermos como ambos os aspectos coadunam para a percepção de uma indissociabilidade entre o artístico e histórico em relação à vida. Fernanda Miranda (2019) vai nos chamar a atenção a este lugar, ou seja, de um texto escrito por autores negros dentro da historiografia brasileira:

Trata-se de um corpo que (se) escreve em português, elaborando na ficção **dizeres não pronunciados no texto nacional canônico**, mas, por ter autoria de mulheres negras, é posto à margem da literatura brasileira – o que **implica diretamente em sua circulação nas historiografias literárias**, nas reedições, nos materiais didáticos, nas traduções, adaptações para outros suportes, nas resenhas, etc. (Miranda, 2019, p. 47, grifo nosso).

Quando Fernanda Miranda (2019) evidencia esse lugar de uma narrativa que nos apresenta dizeres outros “não pronunciados” e da importância de uma “circulação nas historiografias literárias”, ela vai nos apresentar a existência de um papel do gênero romance de construção de uma tradição literária negro-brasileira, que se estabelece por meio dessa relação entre autoria negra e do gênero romance. Ainda segundo a autora:

Visto em conjunto, é possível perceber uma perspectiva espalhada, que se alça a *pensamento partilhado pelo corpo* (de romances): enquanto *corpus*, estes textos encerram uma retomada de posse da História, donde emerge uma leitura (crítica) da nação, **que salienta a sua matriz colonial constitutiva**. Em síntese, **foi possível rastrear nas narrativas analisadas um pensamento partilhado que aproxima os romances em sua potência comunicativa, agregando experiência histórica e reescrita do passado** (Hall, 2006, p. 318 *apud* Miranda, 2019, p. 48, grifo nosso). [...] O conjunto é marcado pela sua ênfase em interpelar a História, **tornando-a como um paradigma aberto, que abarca novas possibilidades**. Porém, **não são romances históricos propriamente ditos**, porque o passado e o presente são envolvidos nas narrativas em uma espiral de continuidades, que representam nosso paradigma mais durável em termos de nação – a colonialidade, sustentada por dinâmicas de raça, gênero e classe, hierarquizando lugares de poder e agência desde o ontem, e ainda no agora. (Miranda, 2019, p. 49, grifo nosso).

Se pensarmos que todas as obras artísticas estão, em alguma medida, organizadas e construídas a partir de um lugar social, conseguiremos relacionar a autoria como uma parte de sua tessitura, de uma escrita construída também a partir da perspectiva do seu autor. E aqui não precisamos trazer para a discussão obras

autobiográficas, por exemplo; o objetivo é entender que este autor fala de algum lugar, e esse lugar tece sua escrita. E aqui trago uma citação de Djamila Ribeiro:

O lugar social não determina uma consciência discursiva sobre esse lugar. Porém, o lugar que ocupamos socialmente nos faz ter experiências distintas e outras perspectivas. A teoria do ponto de vista feminista e lugar de fala nos faz refutar uma visão universal de mulher e de negritude, e outras identidades, assim como faz com que homens brancos, que se pensam universais, se racializem, entendam o que significa ser branco como metáfora do poder, como nos ensina Kilomba. Com isso, pretende-se também refutar uma pretensa universalidade. Ao promover uma multiplicidade de vozes o que se quer, acima de tudo, é quebrar com o discurso autorizado e único, que se pretende universal. Busca-se aqui, sobretudo, lutar para romper com o regime de autorização discursiva (Ribeiro, 2017, p. 39-40)

O trecho acima nos traz a colocação sobre lugar social e lugar de fala que nos ajudam a compreender a estratégia narrativa de Kehinde em *Um defeito de cor*, especialmente no que se refere à relação entre narradora e autora. Ao assumir a posição de narradora de sua própria trajetória, Kehinde ocupa um lugar de fala situado, que articula experiências históricas, memória e saberes ancestrais, estabelecendo uma conexão íntima com a autora.

Essa retroalimentação entre narradora e autora cria um espaço em que a experiência vivida não apenas é narrada, mas também reconfigura a própria escrita, conferindo densidade e legitimidade à narrativa. Assim como Ribeiro (2017) mostra que a multiplicidade de vozes rompe com regimes de autorização discursiva, a interação entre narradora e autora refuta a pretensa universalidade da história oficial, evidenciando que a autoria literária em obras de autoria negra não se limita à assinatura de um livro, mas emerge da posição social e histórica que estrutura a voz narrativa.

Nesse sentido, a obra articula de forma intrínseca ficção, testemunho e memória, transformando o ato de narrar em gesto político e de preservação coletiva, em consonância com a ideia de maternagem literária: a escrita torna-se extensão do lugar de fala, na qual autora e narradora se fecundam mutuamente. Por isso, é importante destacar que nosso objetivo não é evidenciar os estudos que se dedicam a identificar, principalmente em escritas de primeira pessoa, onde “está” o autor e a verossimilhança possível naquele texto. O que nos interessa aqui é que uma autoria pode localizar esse texto por meio de “sua matriz colonial constitutiva”, em uma historiografia outra.

Dessa forma, como Fernanda Miranda (2019) citou, “foi possível rastrear nas narrativas analisadas um pensamento partilhado que aproxima os romances em sua potência comunicativa, agregando experiência histórica e reescrita do passado”. Ao mapearmos romances de autoria feminina negra, temos uma narrativa que constrói uma historiografia própria, aproximando-se da construção de uma História que recria um passado colonial, como é o caso de *Um defeito de cor*, a partir da centralidade de personagens e autores possíveis⁶.

Neste mundo, a autoria e a noção de gênero se complementam a partir da ideia da compreensão da obra como um todo e do papel do texto dentro de uma perspectiva de experiência de uma escrita da vivência. Vejamos a seguinte citação de Ana Maria Gonçalves, em seu prólogo:

Ele não só contém uma **história**, como também é consequência de uma **outra história** que, depois de pensar bastante, percebi que **não posso deixar de contar**. [...] Na hora, tive a sensação de que ele tinha **escrito aquelas palavras exatamente para mim**, o que foi virando certeza quando continuei correndo os olhos pelo doce e tentador convite. Bahia. (Gonçalves, 2019, p. 9-10, grifo nosso).

Quando a autora traz para a obra a noção de história como consequência de outra história, ela ilumina a complexidade das estruturas de poder às quais as proposições apresentadas se encontram. Mas isso não a desloca do tempo presente e das relações que ele representa; por isso, não se trata mais de uma terceira pessoa falando dessa mulher, mas dela se tornar sujeito de sua própria história. A ideia do “não posso deixar de contar” escrita pela autora traz uma ideia de confiabilidade, ao mesmo tempo que nos aproxima da obra ainda não contada, estreitando a relação com o leitor que se torna testemunha daquele discurso que está por vir.

Nesse sentido, ao situarmos *Um defeito de cor* no contexto da diáspora africana e das violências estruturais do século XIX brasileiro, período em que pessoas escravizadas eram sistematicamente impedidas de registrar suas próprias experiências, torna-se evidente que a possibilidade de existência dessa história depende da emergência de uma voz negra que a reivindique e a enuncie. Em um cenário em que os arquivos coloniais silenciavam, apagavam ou distorciam as vidas

⁶ A ideia do possível está relacionada a lógica da existência, em que nessas configurações, existe a possibilidade de uma organização literária em que esses sujeitos criaram um texto representativo de uma história ensaiada por autores e/ou personagens brancos.

das mulheres negras, como aponta Saidiya Hartman (2008), a narrativa literária torna-se um espaço de reinscrição histórica.

Assim, se considerarmos uma lógica em que histórias e narrativas só podem ser compreendidas plenamente quando situadas em relação às vozes que as produzem, então um romance que tematiza a experiência de mulheres escravizadas no século XIX alcança sua potência de verdade, entendida aqui não como correspondência factual, mas como verossimilhança ética e histórica, quando é possível reconhecer nele a inscrição de uma perspectiva negra feminina. Em outras palavras, a existência desse “mundo narrativo” depende da possibilidade de que uma mulher negra fale, fabule, conteste o arquivo e reinscreva o vivido pela via da escrevivência. Desse modo, reconhecemos que, no contexto colonial e pós-colonial, as narrativas sobre a experiência negra só se tornam historicamente significativas quando deslocam o olhar e devolvem agência às vozes que foram excluídas do registro oficial.

Junto com essa organização, a urgência de “não posso deixar de contar” é, também, a necessidade do resgate de uma memória e de um espaço ideológico em que o discurso desse corpo tenha lugar. É a compreensão desenvolvida por diferentes intelectuais negras que compreendem a literatura como corpo, como um reflexo de um corpo marcado por uma história que o atravessa e o compõe. E, nesse sentido, precisamos ficar atentos para o que Conceição Evaristo (2011), em sua dissertação, deixou bem apresentado:

Não queremos falar no lugar deles, por eles, embora conheçamos um pouco, também de perto e de prática, o exercício da escrita literária que se faz negra. Este primeiro capítulo está, portanto, pontilhado de citações. É intencional e faz parte de nosso desejo, um dos objetivos até da escrita de nossa tese. Não queremos fazer do criador e de sua criação meros objetos de nossa observação e reflexão; queremos, sim, respeitar-lhes o lugar de sujeito que define, que opina, que argumenta sobre o seu fazer. **Sujeito que conta a história das histórias que faz** (Evaristo, 2011, p. 68, grifo nosso).

Nesse sentido, a proposta de tecer e construir este estudo parte da concepção de que, ao articularmos a noção de autoria à forma, reconhecemos que essa relação está intrinsecamente ligada à memória e ao corpo. Ou seja, a forma não se dissocia da experiência vivida: ela emerge de um sujeito encarnado, cuja autoria se inscreve em narrativas corporais e memórias coletivas. E, nesses termos, compreendemos que

damos lugar a um sujeito que ao utilizar sua própria voz reposiciona mulheres negras como agentes centrais na história e na literatura.

Nesse contexto, o romance, como gênero literário consolidado pela tradição ocidental, oferece um conjunto de possibilidades formais que são importantes para compreender a força estética de *Um defeito de cor*. É justamente por ocupar esse lugar canônico que o romance permite observar como Ana Maria Gonçalves mobiliza — e simultaneamente tensiona — suas convenções para construir uma narrativa negra, feminina e diaspórica. Entre essas convenções, três aspectos⁷ se destacam para nossa análise:

1. Extensão: O romance é uma narrativa mais longa, o que permite um desenvolvimento detalhado da trama e dos personagens. Em *Um defeito de cor*, ele se propõe a construir mais de 60 anos da vida de Kehinde, o que só é possível, em riqueza de detalhes e por diferentes eixos de análise, com um recurso que apresente uma extensão — no caso, são 950 páginas;
2. Estrutura Narrativa: O romance e sua organização possibilitam uma infinidade de ferramentas, por exemplo, pode usar diferentes tipos de narradores (primeira, segunda ou terceira pessoa) e estilos narrativos (linear, não linear, múltiplas vozes etc.). O que aumenta tanto o grau de complexidade, como o trabalho com o desenvolvimento da narrativa, quanto com as possibilidades de imbricações de seus elementos.
3. Personagens: O romance, em certa medida, tem um espaço para apresentar personagens profundos e bem desenvolvidos, com personalidades complexas, transformações ao longo da história e se desenvolvendo em um processo temporal bastante amplo, além do aprofundamento das relações interpessoais.

A partir desses três pontos, conseguimos criar camadas de análise que sustentam a complexidade de nossa obra a partir das conexões que refletem pensar a autoria e o gênero de maneira agrupada, pensando na lógica de que, enquanto

⁷ Esses aspectos foram identificados a partir da fortuna crítica dedicada ao estudo do gênero romance. De modo geral, os autores que analisam a forma romanesca convergem para esses três elementos como critérios recorrentes de definição e funcionamento do gênero. Assim, são mobilizados aqui não como categorias fixas, mas como ponto de partida para compreender como *Um defeito de cor* dialoga com essa tradição e, ao mesmo tempo, a tensiona a partir de uma perspectiva negra e diaspórica.

organização, elas são os pilares para as demais inferências. Em relação a extensão, sua longa duração, com suas 950 páginas, permite a representação detalhada da trajetória de Kehinde ao longo de mais de 60 anos, contemplando deslocamentos geográficos, históricos e afetivos, bem como múltiplos eixos de memória, trauma e resistência. Essa extensão sustenta a retroalimentação entre narradora e autora, possibilitando que a voz de Kehinde se entrelace com a perspectiva da autora e que a experiência vivida se articule à construção literária. No capítulo 9, por exemplo, Kehinde narra seu retorno à África: “A viagem durou vinte e seis dias” (p. 731). Vejamos algumas experiências compartilhadas:

Saí de São Salvador a vinte e sete de outubro de um mil oitocentos e quarenta e sete e desembarquei em Uidá a vinte e dois de novembro, no mesmo local de onde tinha partido trinta anos antes. **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, 2019, p. 731).

O John também disse que não tinha visto, mas já tinha ouvido falar de alguns lugares que eram verdadeiros mercados no meio do mar, negociando escravos, mercadorias e até mesmo embarcações aprisionadas. Os comerciantes ficavam ancorados por lá, às vezes em grupos de três ou quatro, por questões de segurança, e recebiam visitas de possíveis compradores. Ou seja, **o tráfico era muito lucrativo para todos, assim como o seu combate, e por isso o John achava que a escravidão no Brasil não teria fim tão cedo** (Gonçalves, 2019, p. 739, grifo nosso).

Todos os dois extratos se referem a complexidade e às nuances enfrentadas pelos escravizados no processo de retorno a África, uma narrativa presente em diferentes obras literárias. Não há, necessariamente, uma inovação na obra neste quesito, em termos de tema. Entretanto, chamamos atenção ao número da página desses extratos, páginas 731 e 739, o que nos leva a constatar que tivemos, ao longo de 700 páginas, a construção de nossa personagem no Brasil. Durante um período relativamente longo, o autor teve espaço para desenvolver essas histórias. Com isso, sabemos que esse retorno não é tratado apenas como um fato isolado, mas nos chega a partir dos resultados das ações e da construção de Kehinde.

Sendo assim, quando lemos: “porque naquela volta eu seria a única responsável pelo meu destino, e na partida tudo dependia daqueles que tinham me capturado”, temos aqui um deslocamento de presente e passado que desenha seu futuro. E, nessa noção de responsabilidade, é preciso, como já dissemos, analisar quem escreve? (a autoria) e as interpretações cruzadas do resultado dos estudos

entre a extensão, a estrutura narrativa e as personagens de nossa obra na perspectiva de gênero (romance), pois essas escolhas trazem implicações que desenham a escrita de Kehinde.

Em relação a profundidade das personagens, especialmente de Kehinde, e a complexidade de suas relações interpessoais permitem explorar transformações individuais e coletivas, consolidando a noção de maternagem literária, em que a narrativa não apenas relata acontecimentos, mas transmite memórias, saberes e experiências que se prolongam além da individualidade da narradora, configurando uma voz literária situada, política e relacional. No trecho a seguir, é possível verificar a compreensão do papel da personagem nos dois momentos distintos, passando pelo mesmo oceano: “porque naquela volta eu seria a única responsável pelo meu destino, e na partida tudo dependia daqueles que tinham me capturado.” O uso do “eu” traz a ideia da perspectiva e a correlação estabelecida pelo passado e presente.

Nesse sentido, a estrutura narrativa, sua organização do texto, com predomínio da primeira pessoa, inserção de outras vozes e alternância entre tempos lineares e não lineares, cria uma polifonia narrativa que intensifica a interação entre memória, história e afetividade, tornando evidente que a autoria se manifesta não apenas na assinatura do livro, mas na própria configuração da voz narrativa. Assim, ela ressignifica a experiência, fazendo com que o novo percurso dialogue com o anterior e evidenciando o modo como a travessia se reinscreve como continuidade e transformação na trajetória de Kehinde. Esses aspectos se relacionam com o conceito de escrevivência de Conceição Evaristo, que vai dizer que:

[...] 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 (Evaristo, 2020, p. 30, grifo nosso).

Todas as partes destacadas exemplificam a importância que citamos acima de termos essa dupla análise a partir da lógica do “ato de escrita das mulheres negras”, fazendo com que nossa obra nos apresente esse “corpo-voz”⁸ desenhado a partir da

⁸ Esse conceito é cunhado por Conceição Evaristo em sua dissertação. Nesta tese o desenvolveremos a partir da perspectiva do conjunto estético de *Um defeito de cor*.

mulher escravizada e não dos “escravocratas”. E, aqui, a ideia da escolha do gênero romance encaixa no projeto de dar lugar a essa história, a essa mulher. Como sabemos, o romance é um gênero narrativo amplamente difundido e com popularidade é uma narrativa extensa que, certamente, é um recurso para uma obra que se propõe a representar a vida de uma personagem desde a sua infância, um fôlego de mais de 900 páginas.

Nesse sentido, como dito anteriormente, pensar a autoria e o gênero literário em conjunto é importante para delimitarmos a voz de nossa obra e sua confluência com o seu corpo estético, ou seja, para conseguirmos compreender de que maneira a construção da narrativa cria “um mundo” o da obra literária, em que nossa personagem Kehinde está inscrita e como ele está presente na narrativa. Corroborando com nossas análises e compreendendo que, para Conceição Evaristo (2017), os estudos acerca da escrita de mulheres negras precisam ser pensados como um ato político, de luta e de resistência, como ela afirma, em seu prefácio na obra *Ponciá Vicêncio*, que:

Se para algumas mulheres o ato de escrever está imbuído de um sentido político, enquanto afirmação de autoria de mulheres diante da grande presença de escritores homens liderando numericamente o campo das publicações literárias, para outras, esse sentido é redobrado. O ato político de escrever vem acrescido do ato político de publicar, uma vez que, para algumas, a oportunidade de publicação, o reconhecimento de suas escritas, e os entraves a serem vencidos, não se localizam apenas na condição de a autora ser inédita ou desconhecida (Evaristo, 2017b, p. 9).

Nesses termos, vemos a importância de trabalharmos com uma obra de autoria e de personagem principal, mulheres negras, pois ela nos convida a pensar e refletir seu próprio papel dentro dessa conjuntura, assim como Kehinde coloca: “as situações eram distintas, mas o medo era quase igual” (Gonçalves, 2019, p. 731), a vida que ela nos apresenta é marcada por diferentes rupturas e deslocamentos e utilizar-se do adjetivo “medo” a humaniza em torno de um dos sentimentos mais básicos da natureza humana. O medo em si marca, também, a ideia de reconhecimento do que está por vir.

Dessa forma, podemos dizer que ao reconhecer esses movimentos marcados em sua vivência, ela nos apresenta a perspectiva de uma mulher negra escravizada, perto de uma experiência não fetichizada de mundo, pois, representa o olhar daquele que vivenciou a experiência. Outro aspecto que compactua com essa percepção é o

foco narrativo em primeira pessoa, pois Kehinde conta a história a partir da sua perspectiva, uma vez que ela participa diretamente da ação e suas reflexões são resultados dessa consciência.

Dessa forma, Gonçalves ao trazer um “sujeito que conta a história das histórias que faz”, como Conceição Evaristo (2017) pontuou, nos apresenta a importância de considerar gênero literário e autoria como dimensões que questionam e podem subverter estruturas de poder tradicionais pelos próprios sujeitos e não pela perspectiva de objeto. Por isso, ela o faz a partir da sua composição dissertativa, suas próprias linhas, preenchendo os espaços. A obra literária cria uma realidade que, ao mesmo tempo em que se relaciona com a realidade concreta, abre novas possibilidades interpretativas e oferece ao leitor uma visão mais profunda das forças que moldam a existência humana. Dessa maneira, o romance, ao tratar da complexidade do mundo, não se limita a reproduzi-lo, mas cria uma dimensão de significados, um espaço onde a ficção e a realidade se entrelaçam e onde os aspectos mais íntimos e sociais da condição humana são revelados de maneira única.

Um defeito de cor se propõe a nos apresentar um sujeito capaz de narrar sua própria história e, mais do que isso, de se afirmar como sujeito dela. Por essa razão, as reflexões desenvolvidas até aqui nos conduzem a duas dimensões centrais do projeto estético de Ana Maria Gonçalves: de um lado, a possibilidade de preencher as lacunas deixadas pela história enquanto disciplina, reinscrevendo vozes e experiências silenciadas; de outro, a necessidade de compreender como essas lacunas se manifestam também no espaço como nas travessias, deslocamentos e percursos de Kehinde, que reconstituem geograficamente a diáspora.

Nesses termos, é importante destacar que Kehinde é guiada pelas águas de Òsun, e nelas encontra o princípio vital de sua travessia. A cada deslocamento geográfico, a personagem mobiliza uma capacidade de adaptação e fluidez que espelha o próprio movimento da narrativa, atravessando fronteiras e reconstruindo memórias. Esses deslocamentos funcionam como pontos de contato entre corpo e memória, entre espaço vivido e experiência narrada, configurando uma estética do movimento que resiste ao apagamento. Assim, a espacialidade em *Um defeito de cor* se estrutura segundo a lógica do falar e escutar, em contraposição ao silêncio, instaurando o que podemos chamar de uma geografia da escuta, na qual a palavra, como a água, corre e permanece. Nesse contexto, vejamos como Kehinde percebe o navio que a leva sequestrada ao Brasil:

O navio tinha dois porões, e o de baixo, onde fomos colocadas, era um pouco menor que o de cima, pelo qual passamos sem parar. Também não tinha qualquer entrada de luz ou de ar, a não ser a portinhola por onde descemos e que foi fechada logo em seguida à ordem para que escolhêssemos um canto e ficássemos todas juntas, pois logo trariam os outros. Apesar dos breves instantes de claridade que tivemos, pude perceber que o local era pequeno para todos os que estavam no barracão, em terra. [...] 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 o mar e a excrementos, a suor e a comida podre [...] (Gonçalves, 2019, p. 45, grifo nosso).

Ao apresentar uma caracterização do navio negreiro, Ana Maria Gonçalves nos traz a experiência a partir do ponto de vista do olhar de uma criança, que identifica aquele local como “pequeno” e “solitário”, preenchido pelo “silêncio”. Nos concentraremos na análise do substantivo silêncio. Trabalhar com a noção do não dito, de um espaço preenchido pelo vazio, que é o silêncio – a ausência de som – traz um olhar de certa maneira poético para uma situação extremamente inóspita e dilacerante. Esse momento, que se apresenta como o oposto da noção de “não possa deixar de contar”, anteriormente trabalhada neste subtítulo, revela-se permeado pelo som, pela presença e por aquilo que escapa à linguagem, sinalizando que não há palavras suficientes para abarcar a experiência.

Trata-se de um espaço do não dizível, do suspense diante do desconhecido, em que os sentidos ampliam a percepção: o odor, o calor, o ambiente úmido e repulsivo se tornam meios de apreensão da realidade. Ao conectar esse espaço sensorial a Omotunde, percebemos como a ausência do filho se materializa na narrativa — não apenas como vazio físico, mas como ressonância emocional e simbólica que atravessa Kehinde. A tensão do “não saber” e o corpo imerso nesse cenário fazem com que a experiência da separação e do trauma da escravidão se transforme em memória viva, compondo uma dimensão da maternidade em que o filho, mesmo ausente, permanece presente na construção do corpo-voz e na circularidade da narrativa por meio da narrativa. Analisemos outro trecho de uma conversa entre sua avó e Kehinde, dentro do navio:

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 dos agradecimentos (Gonçalves, 2019, p. 61, grifo nosso).

O uso dos verbos *dizer* e *falar* no pretérito perfeito, durante a enunciação localizada no presente, mas que se refere a um processo de construção de um hábito para aquilo que está por vir, é um dos movimentos recorrentes de uma obra que trabalha com a noção de uma voz que se configura em diferentes níveis. É como se a apresentação de sua narrativa seja como uma constelação, em que as ações estão interligadas e os acontecimentos históricos operam como pontos que conectam os gestos de uma personagem que desenha, constrói e organiza a obra, formando assim o seu próprio universo.

A personagem que transmite esse saber atua como guardiã da memória coletiva, garantindo que, mesmo em deslocamento forçado e em diáspora, a ligação com a África não se perca. Ao destacar a importância dos voduns, dos nomes e dos rituais, o texto reinscreve a oralidade como ferramenta de resistência e continuidade cultural, revelando que lembrar é também um ato político. A maternidade, aqui, extrapola o biológico: é cuidado, ensino e permanência, transformando-se em gesto literário que dá corpo à escrevivência. Nesse sentido, a cena mostra como o foco narrativo articula a dimensão íntima da escuta e da herança com a amplitude histórica da memória ancestral, instaurando um espaço estético-político em que literatura e tradição se entrelaçam.

Esse movimento, cujo objetivo é apresentar seu mundo, revela também sua identidade genealógica. É nesse momento que podemos nos aproximar de uma análise estrutural capaz, em certa medida, de evidenciar as características de seu gênero literário. Dentro dessa perspectiva, o corpo⁹ que se apresenta vai se delineando e se construindo a partir da personagem, Kehinde, a partir de sua voz¹⁰.

Alguns desses elementos serão desenvolvidos no próximo subtítulo, mas já ressoam neste ponto, sendo evocadas em razão das discussões aqui apresentadas. Para compreender melhor essas interações, é necessário analisar como esse mundo

⁹ A ideia trabalhada nesta tese de corpo está ligada a noção do conjunto da obra, que possui uma identidade única corpórea no sentido da criação de um organismo vivo, que é capaz de sistematizar uma história construindo em um espaço que reproduz e materializa o mundo ao qual ela representa.

¹⁰ A concepção de voz adotada nesta tese é a partir da ideia de que as falas e narrativas do texto constituem o corpo da obra de uma maneira que são elas que proporcionam a interação dentro e fora da obra. Em termos técnicos, para que exista a voz, é necessário a vibração e, para nós, essa vibração é a interação desses personagens com seus leitores. Por fim, é apenas na e a partir da interação que teremos o corpo da obra, que chamaremos de corpo-voz.

se estrutura na obra. A narrativa se organiza como um texto de travessias, marcada por deslocamentos, relatos e experiências que acompanham as viagens de Kehinde. Ao longo dos dez capítulos, encontramos 130 subtítulos, dos quais 113 correspondem a nomes de cidades, evidenciando uma estrutura de narrativa de viagem. Essa disposição reforça a lógica de sucessividade na descrição do espaço, sublinhando o caráter itinerante da experiência da protagonista e a forma como a obra constrói um percurso contínuo de circulação e circulação simbólica. Analisemos o trecho a seguir:

Quando **não foi mais possível ver a cidade, descemos do convés** e ficamos conversando. Já que passaríamos muito tempo juntos, **estávamos curiosos para saber a história de cada um, o que tinha acontecido e por que estava voltando**. A maior curiosidade era em relação a mim, que estava **viajando sozinha**, mas não entrei em detalhes, disse apenas que não tinha mais ninguém por quem ficar, que **estava deixando no Brasil** um filho morto e outro desaparecido, e **voltava para a África** porque tinha perdido as esperanças de encontrá-lo (Gonçalves, 2019, p. 733, grifo nosso).

O fragmento apresentado revela dois movimentos simbólicos fundamentais que ultrapassam a mera descrição espacial e se inscrevem na lógica da travessia. O afastamento provocado pelo “não foi mais possível ver a cidade” e o gesto de “descermos do convés” marcam, mais do que uma passagem física, uma mudança de estado e de consciência. O momento em que Kehinde deixa de ver a costa brasileira e desce do convés simboliza o limiar entre o exílio e o retorno, entre a dor e a reconstrução, instaurando o espaço-tempo da travessia como campo de reconfiguração identitária.

Estar “em cima do convés”, portanto, não é apenas ocupar um lugar no navio, mas situar-se num ponto de fronteira, entre o conhecido e o desconhecido, o passado e o que ainda virá. Esse gesto liminar traduz-se como metáfora da própria narrativa de Kehinde: uma enunciação que se constrói no entre-lugar da memória e da esperança, do luto e da resistência. Ao descer do convés, esse gesto físico também se configura como movimento simbólico: Kehinde se afasta da imagem da cidade que desaparece no horizonte, representação concreta da ruptura com o passado vivido no Brasil, e passa a ocupar o espaço interior da embarcação, onde ocorre a troca de narrativas e memórias entre os passageiros. A curiosidade dos outros sobre sua história evidencia não apenas o caráter coletivo da travessia, mas também sua singularidade. Sua resposta lacônica, ao mencionar a morte de um filho e o desaparecimento de outro, carrega a densidade do trauma e da desesperança,

indicando que seu retorno à África não é um gesto de celebração ou reencontro, mas uma tentativa de ressignificação diante do vazio deixado pela perda.

Assim, o trecho articula a viagem como deslocamento geográfico, mas também como passagem subjetiva, marcada pela ausência, pelo silêncio e pela tentativa de preservação de si diante da dor. O retorno de Kehinde à África, nesse ponto do romance, não se dá como um encerramento reconciliador, mas como um movimento narrativo que reinscreve a ancestralidade como horizonte possível, mesmo quando tudo parece irrecuperável. A linguagem contida, quase minimalista, com que ela narra suas perdas, intensifica o efeito emocional da cena e sugere uma narrativa em que o que é dito importa tanto quanto o que é silenciado. Diferente da primeira travessia, imposta e marcada pela violência, esta é um gesto de escolha e de agência. Ainda que envolta em solidão e incerteza, Kehinde afirma, por meio de sua voz, a possibilidade de reinscrever-se na própria história. O mar, nessa cena, deixa de ser apenas abismo e passa a ser também passagem, espelho da memória e metáfora da continuidade ancestral.

Outro aspecto importante é que as nuances causadas pelos imbricamentos entre ficção e realidade, ou seja, por episódios que representam momentos conhecidos da história, não necessariamente datados, nos deslocam no tempo em que somos guiados por uma narrativa, organizadas em certa medida por episódios descritivos. Ademais, a construção dos personagens e como eles aparecem na história por meio de encontros entre diferentes nacionalidades, religiões e etnias, nos provocam a sensação do andarilho trazendo consigo a ideia da experiência, por meio de Kehinde, que narra que é o sujeito da experiência e a experimentadora. Vejamos o seguinte trecho:

Ao subir as escadas do porão e ver primeiro o céu azul, depois a luz do sol quase me cegando, fazendo com que os outros sentidos ficassem mais atentos. Tive vontade de nascer de novo naquele lugar e ter comigo os amigos de Uidá. **Havia um murmúrio do mar, um cantaréu de passarinhos, homens gritando numa língua estranha e melodiosa.** [...] O mar era azul e nos levava tranquilo até uma ilha que, de longe e de cima do navio, não parecia ter nada além de árvores e da pequena faixa de areia branca (Gonçalves, 2019, p. 62, grifo nosso).

Dessa forma, podemos dizer que os deslocamentos físicos da personagem, representados pelos locais — no trecho acima, o sequestro da África até o Brasil, na Ilha dos Frades — nos permitem compreender uma espécie de cartografia da obra;

uma cartografia da escrevivência em que a autora não apenas delinea o espaço geográfico, mas o reinscreve a partir da experiência vivida. Essa cartografia se constrói como gesto de maternidade: ao narrar as idas e vindas entre cidades e continentes, a personagem organiza a memória como quem ampara, guarda e transmite, permitindo que cada lugar carregue não só marcas de dor e perda, mas também rastros de cuidado e continuidade.

Nesse sentido, o movimento dos deslocamentos corporifica o que Leda Maria Martins (2023) identifica como performance da memória, uma inscrição temporal que articula presença e ausência, repetição e reinvenção. Assim, o espaço geográfico é transformado em espaço-memória, em que a maternagem literária gera, sustenta e perpetua histórias, revelando a potência estética e política da narrativa.

Ademais, o uso da prosopopeia em “havia um murmúrio do mar” traz um enriquecimento descritivo, tornando as descrições mais envolventes, nos ajudando a visualizar e sentir a cena de maneira mais intensa. Outro ponto importante sobre a personificação é que ela pode contribuir para a criação de uma atmosfera particular, por exemplo, de mistério, de calma, de medo, ou qualquer outra emoção, ajustando o tom da narrativa. Vejamos um trecho da obra a seguir, para que possamos analisar tais pontos na perspectiva da narrativa:

Contou que, ao se casar, além do enxoval, a mãe dela ganhou duas mucamas e três pretos, todos com o monograma gravado no rosto com ferro quente. Disse também que achava um monograma muito mais bonito que as marcas que os pretos da senzala grande tinham no rosto, coisa de animais e não de gente. Foi só então que reparei que nenhum dos escravos de casa tinha marcas no rosto, e esse era um critério que ela usava ao nos escolher, talvez até pensando em mandar gravar a tal monograma **algum dia**. Nenhum de nós também tinha marcas de varíola, embora essa doença não soubesse se a pessoa era branca ou preta, atacava de qualquer jeito, qualquer um, de qualquer idade. Era uma doença boa, cheguei a pensar **na época**, mas não consegui concluir e justificar o pensamento. **Hoje** sei que é por causa disso, por ela não fazer distinção e deixar as mesmas marcas em quem quer que seja (Gonçalves, 2019, p. 95, grifo nosso).

Nos trechos sublinhados; temos uma marcação temporal que não é marcada, ou seja, não a datação ou referência direta à época, no texto literário. Apesar de haver uma relação entre -na época e -hoje, com a ideia de uma certa linearidade, se pensarmos em passado e presente, no entanto, essa relação não chega a conectar diretamente os dois eventos. Isso porque nós conseguimos verificar a marcação de alguns eventos históricos e mudanças sociais significativas, por meio de estratégias

diferentes da marcação do tempo, como as marcações feitas em negrito, que nos localizam no espaço histórico da época da escravidão e da época do surto de varíola no Brasil, mas sem o uso de uma data mencionada de forma explícita no texto. Podemos dizer que a autora mobiliza contextos históricos e referências culturais para situar a narrativa no período abordado, sem, contudo, se prender a datas precisas.

Esses elementos podem ser encontrados em grande parte da obra, uma vez que uma análise detalhada do texto revela que há poucas marcações temporais explícitas na narração. Essa escolha confere à obra uma releitura crítica da história, na medida em que a narrativa entrelaça ações e personagens com o propósito de humanizar eventos históricos frequentemente reduzidos a registros fragmentados ou a tabelas cronológicas. Dessa forma, podemos dizer que Ana Maria Gonçalves propõe uma história que se constrói a partir das experiências vividas pelos sujeitos, oferecendo uma perspectiva em que o tempo histórico se articula com a memória, a oralidade e a experiência individual, deslocando a narrativa do simples relato factual para uma construção literária crítica e performativa.

Outro exemplo disso é a forma como a obra nos apresenta a captura das pessoas escravizadas na África, um evento que, em muitos relatos históricos, é tratado de forma impessoal e superficial. Em geral, na maioria das vezes, as fontes históricas simplificam esse processo, tratando-o como uma sequência de dados objetivos, sem dar voz às experiências vividas pelas pessoas envolvidas. No entanto, a obra em questão se desvia dessa abordagem e oferece uma reflexão mais profunda sobre o sofrimento, as motivações e os impactos dessa captura, permitindo que vejamos esses acontecimentos não como meros fatos históricos descontextualizados, mas como eventos carregados de humanidade e complexidade. Analisemos o trecho a seguir:

Os novos prisioneiros chegaram amarrados uns aos outros pelos pés e pelo pescoço, vigiados por guardas que carregavam lanças em uma das mãos e tochas acesas na outra. O lugar já estava bastante cheio e quase não havia espaço para eles, mesmo porque muitos estavam deitados, dormindo. Para que se sentassem e dessem lugar para mais pessoas, **foram cutucados com lança e fogo**, e quando parecia que iam reagir por causa do susto, foram contidos a pontapés e com ameaças de queimadura de verdade. A lança, a Tanisha disse que só usariam em último caso, para se defenderem, porque poderia matar e o **Chachá não gostava de perder mercadoria, o que significava perder dinheiro** (Gonçalves, 2019, p. 41, grifo nosso).

Dessa forma, certas leituras históricas ou literárias tendem a minimizar o processo de sequestro ocorrido na África, no entanto, por meio da voz de Kehinde, Ana Maria Gonçalves apresenta sequências narrativas intensas e escolhas lexicais cuidadosamente construídas, como a do excerto acima, que não deixam margem para interpretações que busquem relativizar a violência sofrida pelas pessoas negras ou eximir a sociedade da responsabilidade histórica por tais acontecimentos. A narrativa não apenas reconstitui os eventos, mas também exerce um gesto crítico e ético, ao colocar em evidência a dimensão humana do trauma, reafirmando a centralidade da experiência dos sujeitos historicamente subjugados e nos oferecendo uma compreensão mais sensível e engajada do período escravista.

Quando Kehinde narra o momento da captura, ela utiliza palavras como “prisioneiros” e descreve como eles entravam nos navios: “amarrados uns aos outros pelos pés e pescoços”, submetidos a tratamentos como “foram cutucados com lança e fogo”. Em todos esses relatos nos deparamos aqui com a preocupação de uma releitura da história, em que existe uma descrição dos fatos sem uma diminuição do que foi feito com aquelas pessoas, principalmente, se levarmos em consideração que o relato é feito por Kehinde criança, o que torna o momento ainda mais marcante, pois não havia distinção e nem prerrogativa para nenhum dos negros que foram sequestrados.

O teórico Rogério Miguel Puga, que é professor e pesquisador da Universidade Nova de Lisboa, especialista em estudos anglo-portugueses e literatura comparada. Nos traz uma importante contribuição na reflexão sobre o entrelaçamento de histórias coloniais e narrativas de viagem, vejamos o seguinte trecho, de Puga (2006):

Para além de marcadores da passagem do tempo, os episódios históricos, tal como as personagens com referentes ou ecos históricos e as referências a figuras históricas, **estabelecem uma relação profunda entre a acção do romance e o período e os factos históricos ficcionalizados**, exigindo o contrato de (co)interpretação do leitor informado competência literária e cultural no que diz respeito ao contexto histórico da acção, para que possa ser feita uma leitura profunda dos subtextos históricos/historiográficos que também constituem o universo ficcional, uma vez que **a presença da História no romance não pode ser totalmente ignorada, em prol de uma leitura da obra como fruto apenas do poder criativo que dá lugar à ficção** (Puga, 2006, p. 6, grifo nosso).

Essa perspectiva é importante para refletirmos a partir de que local essas conexões entre história e ficção se configuram nas vozes presentes em nossa obra. Vejamos o trecho a seguir:

Dentro do barco, fugir me pareceu um despropósito, já que não era culpada de nada e nem havia qualquer acusação formal contra mim que pudesse ser provada. E mais ainda, **os federalistas estavam no poder**, pessoas amigas dos meus amigos, contra as quais eu nada faria, mesmo que pudesse. Mas o doutor Jorge achava que, infelizmente, **os dias de independência da Bahia estavam no fim** por vários motivos. Primeiro, porque o cerco à cidade estava funcionando, quase ninguém entrava ou saía e já faltavam comida e outros bens, o que logo deixaria o povo em desespero e contra os causadores da situação, os federalistas. Segundo, porque aumentavam os rumores de que uma tropa invencível, treinava em Cachoeira, logo tomaria São Salvador de assalto, causando verdadeiro abatimento nas tropas rebeldes, sem armas e enfraquecidas pela péssima alimentação. **Eu sabia de tudo isso, que logo a cidade poderia voltar para as mãos dos que desejavam que nós, africanos libertos, estivéssemos o mais longe possível de lá, mas me perguntava o que eu tinha com isso, eu, que só queria ter um trabalho e com ele manter por perto as pessoas de quem mais gostava** (Gonçalves, 2019, p. 569, grifo nosso).

Os grifos em negrito destacam os pontos de contextualização histórica explicitamente presentes no texto, revelando como as escolhas da personagem são determinadas pelos cenários políticos e sociais que a cercam. Já os trechos sublinhados indicam o início de uma reflexão que se desdobra a partir dessa contextualização, transformando a análise histórica em experiência subjetiva. Por fim, os excertos novamente em negrito condensam o resultado desse entrelaçamento entre o coletivo e o individual, evidenciado na percepção de pertencimento expressa pelo “nós”, identificado como “africanos libertos”. Essa articulação culmina na tensão dialética dos fragmentos “eu sabia de tudo isso” e “mas me perguntava o que eu tinha com isso”, nos quais se inscreve o conflito entre consciência histórica e experiência pessoal.

Nesse sentido, o reconhecer-se com o distanciamento causado pelo “o que eu tinha com isso” entrelaçado com a ideia do coletivo marcado pelo uso do “nós” ilumina a contradição de que o personagem presente na obra é marcado pelo estranhamento causado pelo movimento de atração e repulsão, como se aquela realidade à qual ela está exposta não desse a ela o direito de escolha, a vivência de “africanos libertos”. Vejamos a seguinte análise de Santos (2020):

A narrativa se fundamenta em **elementos simbólicos que se sobrepõem ao estritamente literário e dialogam com aspectos históricos e culturais** representativos da heterogeneidade brasileira. Graças a esses aspectos,

conjectura-se que a obra aponta as mudanças socioculturais relacionadas às demandas sociais das primeiras décadas do século XXI e à identidade brasileira em relação às minorias. Assim, **propõe-se a articulação de uma representação literária do Brasil, alicerçada no projeto de releitura histórica** apresentada no referido romance [...] (Santos, 2020, p. 9, grifo nosso).

Nos trechos destacados temos dois aspectos importantes; a ideia do uso de elementos simbólicos, no texto literário, que dialogam com aspectos históricos e culturais, fora da obra; e a noção de que uma representação literária pode estar apoiada em um projeto de releitura histórica. Ambos culminam para o entendimento de que o texto literário pode dialogar com a sociedade e, que ao fazê-lo, ele é capaz de se fazer representado por um cenário fora da obra. Sendo assim, a narrativa, ao desenvolver uma jornada de partilha, apresenta a possibilidade de reconhecimento. O que chamaremos de um eu-nós, motivados na compreensão de que o “nós” é a capacidade da obra de nos apresentar a sociedade à qual estamos inseridos.

Nesses termos, repensar a autoria nos aproximou da importância e com a necessidade de estruturar as bases estéticas de *Um defeito de cor*, para que possamos construir uma análise mais profunda da voz narrativa desta obra. Sabemos que colocar a obra em uma caixinha literária é inexecutável, uma vez que as narrativas escapam das formas estruturantes. Nesses termos, algumas das reflexões aqui apresentadas demonstram que o olhar do pesquisador pode se concentrar em diversas vertentes e, portanto, não há como falar em uma única estética, mas de filtros de possibilidades e leitura.

Nesse sentido, por compreendermos que era preciso escolher um filtro teórico escolhemos analisar a organização da obra a partir da personagem, Kehinde, de sua voz (narração) e de sua construção enquanto sujeito afro diaspórico, enquanto mulher negra, enquanto mãe negra, conectando todas essas vertentes ao conceito de *escrevivência*, de Conceição Evaristo, por entendermos que suas bases conceituais são carregadas de significantes que apresentam uma aproximação com a obra em questão.

Ao exercer o “poder” de não dizer podendo dizer, a autora manifesta o que talvez seja o grau mais radical da liberdade criativa: transformar a própria impotência da fala em potência literária. Trata-se de um gesto em que a capacidade de ser falante se confronta com a privação da possibilidade de dizer, permanecendo no espaço do vazio, do imponderável, do aberto — um poder-não-poder-ser. É nesse limiar que se inscreve a linguagem poética, no vórtice em que a tensão e a fratura entre língua e

discurso se reatualizam continuamente, em movimento reverberativo e ressonante, sem origem nem fim, sustentando o processo de criação na tessitura do romance.

Essa dinâmica pode ser compreendida também como um gesto de maternagem literária, em que o silêncio e a ausência não significam vazio estéril, mas modos de transmissão que acolhem, resguardam e projetam saberes e memórias. Em meio a deslocamentos, encontros e desencontros que se articulam no interior da obra — e não fora dela —, a narrativa se constrói como espaço de abertura, recusando respostas definitivas e mantendo-se em um fluxo inacabado de sentidos, marcado tanto pela palavra quanto pelo silêncio que a atravessa.

Podemos dizer que é a experiência da escrita que constrói os limites estéticos da obra. E aqui, por limite, não temos a audácia de dizer que existe um movimento único de compreensão; é justamente o contrário. Os limites, ou as fronteiras, são necessariamente os pontos de encontro da obra. E nessa busca é que começamos a identificar que não se trata, como já dissemos, apenas de um *eu* singular, mas de um *eu* coletivo, *nós*.

Assim sendo, as “serendipidades¹¹” e os desencontros que permeiam a vida são, também, os movimentos próprios da obra e de nossa personagem, que a transformam em protagonista de sua própria história. Dessa forma, o esforço de Kehinde para assegurar a atenção de seu narratário, seu filho, e, também, o jogo da autora com seus leitores nos expõem novas possibilidades, que apresentam uma sociedade criada pela diáspora das águas do Oceano Atlântico.

[...] A literatura negra está no fato de que ela expõe/nomeia uma categoria para pensar o cânone forjada na alteridade do texto nacional [...]. Dessa forma, enquanto ideia, a literatura negra não apenas cria *quilombos* na ordem discursiva, ela também produz uma crítica corrosiva às estruturas da *casa grande*, porque nos permite ler o campo literário filtrando nele suas *posicionalidades* em disputa (Miranda, 2019, p. 19, grifo da autora).

Dessa forma, na obra *Um defeito de cor*, esse *eu* que por existir contesta “o cânone forjado na alteridade nacional” e se projeta na experiência coletiva do *nós* que constrói “quilombos”, apenas em proporcionar uma personagem como Kehinde — uma mulher, mãe, negra, filha da diáspora, pessoa escravizada, que faz de seu texto seu corpo-voz, pois não é possível distanciar sua voz do que o seu corpo representa

¹¹ Título dado ao prólogo da obra. Em que a autora explica que serendipidade: é a palavra usada para descrever aquela situação em que descobrimos ou encontramos alguma coisa enquanto estávamos procurando outra, mas para a qual já tínhamos que estar, digamos, preparados.

na sociedade do século XIX —, é como se não fosse possível entrar na roda da vida sem manter o gingado. Não é apenas sobre ler palavras soltas, mas de escutar, falar e transmitir, e nesse movimento é que temos o tecido de nossa obra.

Assim, a autoria em *Um defeito de cor* não se configura como um gesto individual de escrita, mas como uma prática coletiva de inscrição, na qual corpo, memória e ancestralidade se entrelaçam na tessitura da narrativa. Ao assumir a voz, Kehinde também assume o corpo que a enuncia — um corpo atravessado por histórias de outras mulheres, pela oralidade e pelas marcas da diáspora. Nesse gesto, escrever é igualmente recordar e transmitir: a autoria se corporifica como um ato de continuidade e resistência, no qual a palavra se torna herança e o corpo, arquivo vivo da experiência.

1.2 CORPO-VOZ MATERNO: NARRAR COMO GESTO DE CONTINUIDADE

Se antes refletimos sobre a autoria como gesto de transmissão, agora observamos como essa transmissão se materializa no corpo-voz materno que sustenta a narrativa, nesse caso, o movimento deste subtítulo é, portanto, o de trabalhar com a ideia de *Um defeito de cor* como um corpo-voz. Essa concepção foi formulada por Conceição Evaristo (1996) em sua dissertação de mestrado, ao propor que corpo e voz não se separam, mas se interligam em um processo de expressão e resistência. Nesse sentido, a narrativa de Kehinde materializa a memória por meio de uma voz que é, ao mesmo tempo, inscrição autoral e inscrição corporal, uma voz que carrega as marcas da história, da ancestralidade, da luta e a voz, por sua vez, é o meio pelo qual essa história se manifesta, seja através da oralidade ou da escrita. Assim, o corpo não apenas sente, mas também fala; e a voz não apenas emite palavras, mas carrega as marcas corporais de quem a pronuncia. Segundo Conceição Evaristo:

Se sobre o corpo negro imperava ou impera uma interdição, se ao corpo negro, distâncias, hierarquias, questões políticas e sociais são impostas por causa de uma aparência física, **a palavra literária negra procura afirmar essa alteridade como direito, buscando uma identidade perdida, esfacelada, que vai ser constantemente reinventada pela memória.** Ao se inscrever em sua própria escritura, apresentando **o corpo como marca**, como signo de uma dada cultura, **o escritor afro-brasileiro produz uma literatura que se revela como uma escritura do corpo [...]** (Evaristo, 1996, p. 83, grifo nosso).

Na citação anterior, podemos concluir que é importante ressaltarmos que falamos de um corpo bastante localizado, o corpo negro, o corpo de uma mãe-negra, um corpo-voz materno e que, ao falarmos de literatura, esse corpo passa por personagens, mas também pela autoria negra como trabalhamos no subcapítulo anterior. E, nesta percepção, podemos compreender a literatura como um espaço de resistência, memória e oralidade destes corpos, uma vez que, segundo Conceição Evaristo, “a palavra literária negra procura afirmar essa alteridade como direito, buscando uma identidade perdida, esfacelada, que vai ser constantemente reinventada pela memória” transformando a obra, também, em uma continuidade materna.

Sendo assim, a palavra não surge de um lugar neutro: ela é inscrita no corpo de quem escreve e carrega as marcas da memória, da luta e da resistência. A escrita pode, então, ser concebida não apenas como registro, mas também como extensão do corpo — uma marca que narra uma história e que, nesse gesto, constitui o que Conceição Evaristo denomina *escrevivência*: uma escrita enraizada na vivência e na experiência coletiva das mulheres negras.

No caso de *Um defeito de cor*, a autoria se inscreve nesse espaço de corpo-voz, em que o ato de narrar não é apenas exercício intelectual, mas prática que nasce do vivido, do sentido no corpo. A importância dessa diferenciação não reside em retomar o debate sobre autoria em si, mas em evidenciar como a narrativa projeta uma inscrição corporal e histórica que desafia as leituras universalistas da literatura. Em *Um defeito de cor*, a dimensão estética do texto se articula a uma dimensão política, na medida em que ilumina as contradições do mundo social e propõe novos modos de reconhecimento.

Através da maternidade vivida, perdida e fabulada, a protagonista constrói uma temporalidade própria, em que narrar é também maternar: cuidar da ausência, dar forma ao que não pôde se realizar e sustentar, pela palavra, o que a vida não pôde manter. Nessa tessitura, anuncia-se o lugar ocupado pela mulher negra diaspórica, que deve ser compreendido como espaço legítimo de produção de saber e de memória.

A maternidade, quando pensada a partir de uma perspectiva negra e decolonial, ultrapassa o domínio biológico e revela-se como espaço de resistência, transmissão e reconfiguração da vida. Em contextos marcados pela violência da escravidão e pela desumanização histórica, o ato de maternar assumiu dimensões

políticas e coletivas, funcionando como forma de preservação da comunidade e da memória. bell hooks (2019) compreende o maternar como um gesto radical de amor, em que mulheres negras, mesmo sob estruturas opressoras, reinventam modos de cuidar e sustentar a vida. Essa experiência, longe de se restringir ao âmbito privado, torna-se um ato insurgente de reconstrução do humano diante do apagamento colonial.

Nessa mesma direção, Patricia Hill Collins (2016) introduz o conceito de “maternidade comunitária” para descrever a prática coletiva de criação e cuidado entre mulheres negras, nascida da necessidade de garantir a sobrevivência e a continuidade cultural de um povo submetido à diáspora e ao racismo estrutural. A maternidade, nesse sentido, não se limita à relação mãe-filho, mas se desdobra como ética de cuidado, solidariedade e resistência. Tal concepção aproxima-se da noção de ancestralidade, pois evidencia o modo como o maternar constitui uma rede de transmissão de saberes e valores que ultrapassam o indivíduo e alcançam a coletividade, mantendo vivos os elos entre passado e futuro.

No contexto brasileiro, autoras como Fabiana Carneiro da Silva (2020) e Conceição Evaristo (2005) aprofundam essas discussões ao compreender a maternidade negra como um gesto de agência narrativa e de inscrição da memória. Para Evaristo, a “escrevivência” transforma o maternar em prática de escrita e de existência, na qual o corpo e a palavra tornam-se espaços de resistência simbólica. Essa perspectiva permite compreender a maternidade não apenas como experiência íntima, mas como elaboração estética e política, capaz de recontar a história a partir da voz das mulheres negras. É nesse horizonte teórico que se inscreve a narrativa de Kehinde em *Um defeito de cor*, cuja maternidade — atravessada pela perda de Omotunde e pela travessia — se converte em princípio estruturante de memória, tempo e ancestralidade.

Nesses termos, esse gesto acaba por deslocar a crítica do universal abstrato para a valorização do particular, em que o “eu” narrativo se afirma como simultaneamente individual e coletivo, tecido pela memória, pela ancestralidade e pela experiência compartilhada. Para aprofundar essa dimensão do particular e do “eu” como inscrição do corpo e da memória, é necessário reconhecer que tal gesto se coloca em oposição ao regime universalista que historicamente silenciou vozes negras. Esse movimento crítico nos conduz ao pensamento de Sueli Carneiro filósofa e fundadora do Geledés, Instituto da Mulher Negra, sua obra reflete sobre as relações

entre raça, gênero e poder, denunciando o epistemicídio e reivindicando o lugar das mulheres negras como produtoras de conhecimento.

Em *A construção do outro como não-ser como fundamento do ser* (2005), a autora mostra como a racionalidade ocidental produz exclusões e hierarquias que desumanizam corpos negros. Em sua tese, ela analisa a construção do “outro” como produto de uma lógica ocidental e eurocêntrica, responsável por instituir hierarquias de poder e legitimar a exclusão. Como a autora afirma, fala-se “a partir do lugar dos excluídos, daqueles que, na condição de não cidadãos, estavam destituídos do direito à educação” (Carneiro, 2005, p. 13). Ao trazer essa perspectiva para *Um defeito de cor*, a narrativa reafirma-se como espaço de resistência, pois desloca o olhar da centralidade universal para o reconhecimento da experiência negra como lugar legítimo de enunciação e produção de sentido.

Logo, esse “outro” surge como categoria inventada pelo homem branco que, ao se colocar como parâmetro e referência, relega todas as demais existências a uma posição de exterioridade e menor valor. Nesse movimento, a universalidade funciona como mecanismo de exclusão, e é contra ela que a escriturabilidade e o corpo-voz afirmam a potência do eu: um eu que não se reduz à alteridade imposta, mas que reivindica sua centralidade na narrativa e no mundo. Vejamos o que Sueli Carneiro desenvolve:

Isso nos inspira a apreciar conceitos para, exploratoriamente, conceber a irredutibilidade da negritude para inscrever-se efetivamente no “paradigma do Outro” **que está dado**. Propomos, porém, que, no caso da negritude, a sua irredutibilidade consiste no seu deslocamento para uma alteridade que a institui como a dimensão do não-ser do humano. Se o Outro é aquele através do qual o eu se constitui, o Outrem será aquele intrinsecamente negado pelo ser, **o limite de alteridade que o ser concede reconhecer e se espelhar**. De que nos serviria essa distinção? Para compreender pactos em que houve oportunidade para que algum e qualquer outro, pudesse ser incluído na sociedade brasileira, e que recorrentemente **o negro é rejeitado**, situação da qual a nossa história é prenhe de exemplos (Carneiro, 2005, p. 27, grifo nosso).

Dessa forma, ao construir uma personagem que narra a própria história em primeira pessoa, Ana Maria Gonçalves realiza um gesto estético e político de grande relevância. Em *Um defeito de cor*, Kehinde se torna sujeito de sua própria narrativa, uma mulher negra que fala de si, por si, com seu próprio corpo-voz. Isso nos permite acessar sua experiência não a partir de uma mediação externa ou de uma relação de oposição a um outro (o branco, o colonizador, o historiador), mas a partir de sua

própria enunciação. Trata-se, portanto, de um movimento que reposiciona a centralidade do discurso e inaugura um campo fecundo para a análise estética e ética da narrativa, ao devolver à personagem o direito de ser agente de sua memória e de sua história.

As reflexões de Kehinde revelam uma compreensão de mundo atravessada por dicotomias estruturantes, como presença e ausência, humanidade e desumanização, colonização e resistência. Ao expor as contradições e apagamentos que moldaram as sociedades coloniais e pós-coloniais, sua narrativa aponta pontos de inflexão fundamentais nas múltiplas travessias da vida negra. São nessas passagens que emergem gestos de ruptura, reconhecimento e reivindicação. Em um de seus relatos mais significativos, Kehinde expressa a possibilidade de igualdade entre pretos e brancos, desestabilizando as hierarquias raciais e propondo outras formas de existência e relação. Sua voz, portanto, não apenas narra, mas reconfigura o mundo.

Essa voz, contudo, não se dispersa no vazio: ela se ancora na lógica de Omotunde, a quem Kehinde endereça sua escrita. Ao narrar para o filho, a personagem inscreve sua experiência em um horizonte de continuidade e transmissão, transformando a memória individual em legado coletivo. É nesse gesto de contar para alguém e, sobretudo, para alguém que representa a maternidade, a descendência e a ancestralidade, que a narrativa adquire densidade política, pois projeta no futuro a possibilidade de novas formas de vida e de relação. Vejamos o trecho a seguir:

Nenhum de nós também tinha marcas de varíola, embora **essa doença não soubesse se a pessoa era branca ou preta**, atacava de qualquer jeito, qualquer um, de qualquer idade. Era uma **doença boa**, cheguei a pensar na época, mas não consegui concluir e justificar o pensamento. Hoje sei que é por causa disso, **por ela não fazer distinção** e deixar as mesmas marcas em quem quer que seja (Gonçalves, 2019, p. 95, grifo nosso).

Percorrer a discursividade proposta neste subtítulo, que busca delimitar, dentro da complexidade histórica da narrativa, o universo que chamamos aqui de “corpo-voz”, é, na verdade, reconhecer que a obra literária ultrapassa os limites interpretativos oferecidos pela filosofia e pela sociologia modernas. Isso se dá porque o texto literário opera com mecanismos próprios de significação, capazes de apresentar compreensões de mundo por meio de formas outras — formas que escapam à rigidez

conceitual e se constroem na ambiguidade, na sensibilidade e na performatividade da linguagem.

Um exemplo disso aparece no trecho citado anteriormente, no qual Kehinde, ao falar sobre a varíola, transforma a carga negativa geralmente atribuída à doença em uma conotação positiva, mostrando como o texto literário é capaz de subverter sentidos e reinventar experiências. E o faz. A doença não faz distinção. Entre não lugares e pertencimentos ancorados na negativa do outro, em um não ser, foi na doença que a igualdade foi possível, por isso 'era boa', não fazia 'distinção'.

Nesse sentido, quando Kehinde recorda a varíola como uma doença que não fazia distinção entre brancos e pretos, atingindo todos indiscriminadamente. O detalhe narrativo, aparentemente pequeno, revela um ponto de inflexão nas dicotomias estruturantes que marcam sua compreensão de mundo. Se a escravidão se funda na diferenciação racial, a doença aqui aparece como força niveladora, desestabilizando, ainda que momentaneamente, a hierarquia entre humanidade e desumanização.

A observação de Kehinde ganha densidade ao ser narrada em primeira pessoa e, sobretudo, ao ser endereçada a Omotunde, seu filho. Ao transformar uma memória individual de infância em reflexão madura, a narradora reconfigura o sentido da experiência: o que parecia incompreensível no passado torna-se, no presente da escrita, sinal de ruptura das fronteiras raciais. A memória, assim, não apenas resgata um fato, mas reinscreve nele um gesto político, o de afirmar que existem momentos, mesmo dentro da violência colonial, em que a igualdade se impõe e desorganiza as hierarquias.

Esse gesto narrativo também se conecta à noção de *escrevivência*, pois a lembrança não é só relato de uma doença, mas registro do corpo marcado, do corpo que carrega cicatrizes que igualam. Nesse sentido, Kehinde mostra que a experiência corporal é lugar de memória e de denúncia, uma escrita inscrita na pele que se universaliza sem apagar a particularidade da vivência negra.

Nessa perspectiva, é importante, também, questionar o conceito de branquitude, que atua por uma lógica de dualidade (eu/outro) e que marca o lugar da exclusão. Estudos como o de Guerreiro Ramos (1995) e de Fanon (2008), estão calcados na possibilidade de deslocamento da discussão das relações raciais das margens para o centro, ou seja, da figura do negro e demais categorias raciais que orbitam no entorno do branco colonizador em uma estrutura eurocêntrica. Nesta perspectiva, o branco torna-se raça quando estabelece uma relação com os demais

grupos, que são categorizados racialmente tomando como base o colonizador em um contexto de superioridade frente às demais raças.

Nesse sentido, a branquitude se caracteriza por uma posição de privilégios, mas ao mesmo tempo é vista como uma forma de neutralidade racial, se pensada da perspectiva do branco, pois este se considera parte não integrante dos conflitos raciais, já que não vê a si mesmo como uma raça, mas como: o normal. Como já apresentado, essa categoria de “normal” é atribuída ao branco, mas somente em uma relação de dualidade entre o “eu” e o “outro”, o branco e o não branco. Esta relação acaba relegando ao negro ou ao não branco os problemas raciais surgidos entre esses grupos.

Por isso, o *eu* que analisamos neste trabalho nos afasta desse discurso, pois nos apresenta um corpo que não é o corpo da branquitude, mas o de uma mulher negra que narra a partir de sua experiência, a narrativa de Kehinde, ao ser dirigida a Omotunde, rompe com essa lógica, porque propõe uma relação não de oposição, mas de continuidade, legado e ancestralidade. Vejamos o trecho a seguir:

Falamos que era um nome qualquer que seu irmão tinha inventado e ficou por isso mesmo, e às vezes ele também te chamava assim. Será que você ainda se lembra do seu irmão? O que terá acontecido a você durante todos esses anos? Por mais que o destino tenha sido bom comigo, tenha me dado mais filhos que sempre me orgulharam, nunca te esqueci. Estou guardando comigo todas as cartas trocadas, para que você saiba de tudo que fiz na esperança de te encontrar, meu pequeno Omotunde. (Gonçalves, 2019, p. 258)

O trecho evidencia como a narrativa se encarna na experiência do corpo-voz, isto é, na articulação entre memória, presença e performatividade. A voz da narradora, atravessada pela maternidade e pela dor da perda, interpela diretamente o filho ausente: “Será que você ainda se lembra do seu irmão?”. Esse tom conversacional instaura uma cadência oral, que rompe a fixidez da escrita e projeta a fala como presença viva. A voz aqui não é apenas meio de comunicação, mas também corpo que busca reencontrar outro corpo, sustentando a lembrança de Omotunde por meio da nomeação afetiva, “meu pequeno Omotunde”. Nomear, nesse contexto, é um gesto de corporificação e de resistência contra o apagamento, pois reinscreve o filho no espaço da memória coletiva e ancestral.

Nesse sentido, podemos aproximar a cena das reflexões de Saidiya Hartman (2008) sobre o silenciamento da experiência da diáspora africana e a necessidade de imaginar vozes e corpos onde os arquivos oficiais impõem ausência. A narradora

mobiliza o corpo-voz como estratégia de reinscrição da memória, transformando a ausência do filho em presença performada pela palavra. O ato de guardar cartas, invocar o passado e projetar um futuro de reencontro constitui uma prática de rememoração que não apenas resiste ao esquecimento, mas também desafia as violências históricas da escravidão. A voz materna, ao mesmo tempo íntima e política, faz da escrita um prolongamento do corpo, afirmando uma forma de sobrevivência e de permanência diante da dispersão e do trauma coletivo.

E aqui nos deparamos com um outro movimento deste subtítulo: a mulher negra que escreve e que, ao escrever, também materna. A maternidade, encarnada na figura de Omotunde — destinatário da narrativa de Kehinde —, rompe com a lógica da neutralidade branca e do universal abstrato. Ao contar sua vida para o filho, a narradora reinscreve a experiência negra no centro, instaurando um corpo-voz que não apenas se afirma contra o discurso colonial, mas projeta continuidade e ancestralidade. Nesse gesto, maternidade e autoria se entrelaçam como práticas de resistência e como contraponto à lógica do “outro” imposto pela branquitude. Retomemos a obra, vejamos como começa *Um defeito de cor*:

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 e nasci por último (Gonçalves, 2019, p. 19, grifo nosso).

A primeira palavra do livro é o *eu*. Em princípio, passaria despercebido; apenas uma oração simples, diríamos. No entanto, ao começar com a primeira pessoa do singular, nossa personagem nos apresenta a organização interna desta obra, em uma dinâmica que a pertence, pois é a partir do pronome que compreendemos que se trata de uma história construída pela personagem e, por meio das possibilidades que a prosa nos apresentará, é que conseguiremos trabalhar como a ideia de uma construção de um corpo-voz.

Uma palavra composta, que em verdade se propõe a nos apresentar uma nova dimensão do texto literário. O uso do hífen se justifica com o propósito de demonstrar que, mesmo distantes, ambos os elementos se conectam formando um texto representado pela palavra -corpo, que em junção com a palavra -voz, delimita um texto composto de sua oralidade, de sua própria voz. E, aqui, o elemento gráfico dará

o sentido da formação em si, mas, também, da estrutura de uma obra que se correlaciona entre movimentos textuais e orais.

Dessa forma, narrar é, também, deslocar-se, construir-se e reconhecer-se. Esse movimento, apresentado pela partícula “se” e, também, presente na junção de corpo-voz, traz consigo a necessidade de pensar o texto igualmente como uma construção dialógica, em que, por meio de um processo de construção da personagem que não é nada linear, uma vez que a ordem da narrativa não se compõe dessa maneira, da mesma forma que a personagem tem momentos de retomadas e partidas na busca por si para determinar esse corpo-voz, que ela consegue nos apresentar quando se nomeia: “o meu nome é Kehinde”.

Retomando nossas análises sobre o “eu”, percebemos que a obra tensiona a concepção de um eu entendido como pura interioridade ou como instância voltada apenas para si. Em *Um defeito de cor*, esse eu não se isola: ele se projeta continuamente em direção a Omotunde, o filho ausente e destinatário da carta. Assim, enquanto a tradição ocidental privilegiou um eu-mesmo narcisista, singular e universalizante, Gonçalves reelabora esse lugar narrativo para instaurar um eu-relacional, que só se compreende na abertura ao outro. A narração endereçada a Omotunde, portanto, opera como contraponto fundamental: ela transforma a primeira pessoa em espaço de afeto, de memória compartilhada e de resistência contra o apagamento.

Dentro dessa perspectiva, ao analisarmos *Um defeito de cor*, de Ana Maria Gonçalves, torna-se necessário dar atenção especial ao uso do “eu”. Isso porque os dois elementos que estruturam o conceito mobilizado — a narrativa autobiográfica e a pesquisa historiográfica — revelam que não se trata apenas de uma personagem que confirme os pressupostos dos estudos tradicionais sobre o século XVIII no Brasil. Pelo contrário, a obra abre outros caminhos de leitura, construídos a partir da experiência e da percepção de uma mulher negra, que tensiona e desloca o olhar historiográfico dominante.

Assim, o destaque recai sobre o sentido atribuído a esse “eu” dentro da estrutura narrativa. As análises demonstram que tal configuração se distancia das primeiras pessoas presentes em obras europeias, frequentemente marcadas por um viés narcisista, voltado para si mesmas e para uma trajetória individualizada. Em oposição a essa lógica, o “eu” de *Um defeito de cor* assume uma dimensão coletiva e política, recusando a pretensão universalista que permeia boa parte da tradição

literária ocidental e, ao mesmo tempo, propondo uma escrita de si atravessada por memória, ancestralidade e resistência.

Pensemos, por exemplo, no fenômeno social do batismo da igreja católica, momento em que a criança, em geral, é apresentada à igreja por meio de todos os seus símbolos. Uma ocasião compartilhada com os membros da igreja, mas cujo objetivo é livrar aquele indivíduo do pecado e regenerá-lo como filho de Deus. No ato de “mergulhar/imersão”, a pessoa é mergulhada na água, simbolizando a sua sepultura e, logo em seguida, o renascimento para Cristo como nova criatura. Agora vejamos a narração de Kehinde, do batismo de Banjokô:

O Baba Ogumfeditimi disse que estávamos reunidos naquele dia porque eu, Kehinde, tinha regalado todos eles com **uma vida nova, preciosa, que merecia todos os presentes recebidos e todas as oferendas**, para as quais pediu as bênçãos dos ancestrais convidados para a cerimônia. Pediu também que os nomes que seriam dados enriquecessem a vida do Banjokô, ao que todos os presentes confirmaram com um *ase*. Na mesma vasilha com que tinha atirado água para cima, o Baba Ogumfeditimi molhou o dedo e o passou na testa de Banjokô, dizendo que fazia aquilo para que ele soubesse **o quanto era necessário para a felicidade da família que o acolheu**, tão necessário quanto a água, já que nenhum ser pode viver sem ela (Gonçalves, 2019, p. 205, grifo nosso).

Percebemos que nosso *eu* – e aqui refiro-me à primeira pessoa da obra literária – parte de reflexões, de uma construção de um si diferente. Pois, em ambos os momentos, que se trata do mesmo acontecimento, respeitada as diferenças religiosas, nos apresentam duas perspectivas que partem de pontos de reflexão completamente diferentes em relação à partilha.

Nesse fragmento, o “eu” de Kehinde aparece como centro da cena, mas não no sentido narcisista ou individualista: sua presença é mediada por um contexto ritual, coletivo e ancestral. O Baba Ogumfeditimi declara que todos estavam reunidos por causa dela, por ter dado à luz Banjokô, e essa maternidade inscreve Kehinde como sujeito fundamental de continuidade da vida. Aqui, o “eu” não é autorreferencial, mas relacional: ele se ancora na comunidade, nos ancestrais, nos ritos e nos filhos. O gesto ritualístico do Baba, ao usar a água como símbolo da necessidade vital, reforça esse pertencimento coletivo e espiritual, onde o corpo da mulher e sua experiência de maternidade não são apenas biografia, mas também memória e herança.

Nesse ponto que a leitura dialoga com Conceição Evaristo e o conceito de escrevivência: o “eu” de Kehinde é um “eu” que escreve e narra a partir das marcas

do corpo, da experiência e da ancestralidade, transformando vivência em texto. Como aponta Evaristo (2011), não se trata de uma escrita individualizada, mas de uma inscrição que ecoa a voz de muitas — as vozes de mulheres negras cujas histórias foram historicamente silenciadas. Nesse trecho, o “eu” materno é também coletivo: ao dar vida a Banjokô, Kehinde reinscreve-se na continuidade de uma linhagem, afirma sua voz e seu lugar dentro de uma narrativa maior, que rompe o apagamento colonial e reivindica a centralidade da experiência negra como conhecimento, memória e resistência.

Pois, ao falar de si, percebemos que esta narrativa em primeira pessoa, marcada por uma autoria de uma mulher negra, fala de uma ideia de coletivo que sai da estrutura narrativa singularizada para o plural de leitores que se veem representados na obra ou que conseguem perceber, na ausência, uma coletividade, afinal, para Kehinde, o batismo celebra a nova vida e a família que o acolheu e não apenas um ritual onde o mais importante é a iniciação daquele indivíduo com Deus, em que podemos delimitar um corpo presente em sua história, que também reverbera em um projeto de nação. Vejamos, por exemplo, a seguinte citação:

E nem eram todos brancos, os guardas. Alguns eram até mais pretos do que **eu**, ou a minha avó e a Taiwo, mas agiam como se não fossem, como se trabalhar ao lado de brancos mudasse a cor da pele deles e os fizesse melhores do que **nós** (Gonçalves, 2019, p. 53, grifo nosso).

A descrição revela um processo de autorreconhecimento que transita entre o olhar para si, a identificação com o outro e a tentativa de integração. Entretanto, a cor da pele, marcada pelas estruturas raciais e coloniais, revela tensões que dificultam a construção de uma identidade coletiva. O “eu”, ao se afirmar como sujeito negro, percebe que o “nós” racializado pode não ser imediatamente agregador; ao contrário, pode gerar estranhamento, distanciamento e ruptura. Surge, assim, a questão: de que modo esses movimentos de aproximação e afastamento configuram o campo das relações raciais?

Primeiramente, é importante destacar que *Um defeito de cor* se constrói como uma longa carta narrada por Kehinde. A escolha do gênero epistolar não é aleatória: a carta, por natureza, aproxima-se de uma oralidade que acolhe e se dirige a alguém. Ao lermos os relatos de uma mulher velha e cega, que dita suas memórias a Geninha, somos convidados a adentrar uma experiência construída pela palavra falada, que

preserva tanto o tom íntimo quanto a força de testemunho. Esse gesto narrativo ganha maior densidade pelo fato de toda a contação ocorrer durante a travessia marítima de retorno ao Brasil, momento em que Kehinde não apenas revive suas lembranças, mas também projeta sua voz em direção ao destinatário do texto: Omotunde, o filho perdido.

Omotunde é, portanto, o eixo em torno do qual a carta se organiza. Vendido como escravizado pelo próprio pai, ele não acompanhou os caminhos percorridos pela mãe, seus sofrimentos e conquistas. A ausência dele torna-se motor da narrativa, pois a busca incessante pelo filho estrutura tanto o deslocamento físico quanto a elaboração da memória. Nesse processo, a voz de Kehinde entrelaça-se às histórias de outras mulheres marcadas pelo Atlântico, configurando um “eu-nós” que ultrapassa a experiência individual. Assim, no contexto da literatura contemporânea, a obra não apenas reelabora as narrativas históricas do século XVIII, mas também afirma como foco narrativo a voz de uma africana escravizada — e depois liberta — que assume a primeira pessoa para escrever a si mesma e, sobretudo, para manter vivo o vínculo com Omotunde, fazendo dele presença na ausência.

Dessa forma, a articulação desses recursos, somada a outros procedimentos estéticos mobilizados por Ana Maria Gonçalves na construção do tempo e do espaço, faz de *Um defeito de cor* uma narrativa que reflete criticamente sobre a própria condição histórica e social que a atravessa. Trata-se de uma elaboração que não se limita a uma “cartilha” historiográfica, centrada na linearidade dos fatos, mas que se abre a múltiplas camadas de memória, subjetividade e ancestralidade.

Nesse sentido, podemos aproximar a obra das reflexões de Leda Maria Martins (1997) sobre a temporalidade da tradição oral e da performance, na medida em que a narrativa desloca a ordem cronológica e reinscreve a história em uma lógica espiralar, capaz de entrelaçar passado, presente e futuro em um mesmo gesto enunciativo. Surge, assim, a pergunta: em quais constituintes da obra conseguimos reconhecer esses elementos?

A própria estrutura narrativa revela essa complexidade. O romance organiza-se em um prólogo, dez capítulos e uma bibliografia final. Cada capítulo é introduzido por provérbios africanos e subdividido em segmentos cujo subtítulo antecipa os acontecimentos narrados. Esse arranjo formal não é apenas um recurso organizativo, mas um dispositivo estético que, como diria Leda Martins (2023), faz da escrita uma performance de memória: ele orienta a leitura e reinscreve no texto a oralidade

africana como matriz de pensamento. A análise integrada dessas partes permite apreender a densidade da obra, que entrelaça tradição oral, memória individual e história coletiva em uma narrativa de grande fôlego, rompendo com a linearidade historiográfica e propondo uma experiência temporal de encruzilhada.

No prólogo, por exemplo, “Serendipidades”, assinado por uma instância que se coloca como autora do romance — nomeada como a própria Ana Maria Gonçalves —, somos informados de que estaríamos diante de uma obra que possui uma dimensão autobiográfica, já que, por meio de uma coincidência enigmática, a autora teria encontrado os escritos — cartas — da narradora do texto, isto é, de Kehinde e, a partir disso, tinha se proposto a torná-los públicos. Sobre isso, ela afirma:

Se eu me apropriasse da história, provavelmente a autoria nunca seria contestada, pois ninguém até então sabia da existência dos manuscritos, nem em Itaparica nem alguns historiadores de Salvador para quem os mostrei [...]. Nunca é demais lembrar que [trechos das cartas de Kehinde] tinham desaparecido ou estavam ilegíveis várias folhas do original, e que nem sempre me foi possível entender tudo o que estava escrito. Optei por deixar algumas palavras ou expressões em iorubá, língua que acabou sendo falada por muitos escravos, mesmo não sendo a língua nativa deles. Nestes casos, coloquei a tradução ou a explicação no rodapé. O texto original também é bastante corrido, escrito por quem desejava acompanhar a velocidade do pensamento, sem pontuação e quebra de linhas ou parágrafos. **Para facilitar a leitura, tomei a liberdade de pontuá-lo, dividi-lo em capítulos e, dentro de cada capítulo, em assuntos.** Espero que Kehinde aprove o meu trabalho e que eu não tenha inventado nada fora de propósito. Acho que não, pois muitas vezes, durante a transcrição, e principalmente durante a escrita do que eu não consegui entender, eu a senti soprando palavras no meu ouvido. Coisas da Bahia, nas quais acredita quem quiser (Gonçalves, 2019, p. 16, grifo nosso).

Suas indagações nos demonstram que olhar para esse *eu* é um trabalho que vai muito além de uma construção sintagmática, mas é um emaranhado de fios com os quais é preciso cuidado ao analisá-lo, visto que conceber um *outrem* a partir da negação do ser, como diz Sueli Carneiro, entra em uma perspectiva de valorização de uma parte e desvalorização do outro sujeito. Para interpretarmos melhor, vamos analisar o seguinte grifo: “o limite de alteridade que o ser concede reconhecer e se espelhar”, a partir do seguinte trecho de *Um defeito de cor*:

Logo à entrada, ao lado da porta, um outro móvel com guarda-chuvas e capas de chuvas, chapéus de todos os tipos, cores e tamanhos, luvas, e o que eu mais gostei, **um espelho**. Desde que me olhei nele pela primeira vez, **não consegui passar um único dia sem voltar a fazê-lo** sempre que surgia uma oportunidade (Gonçalves, 2019, p. 85, grifo nosso).

Trabalhar com a ideia do espelho¹² nos parece aqui como uma possibilidade de análise, pois o espelho reflete. É uma espécie de revelação na apresentação e não na negação, e a construção do reflexo vem como a imagem que se coloca em frente. Na citação acima, ao se deparar com um espelho, a personagem reconhece o seu *eu* envolto na ideia da imagem, e essa revelação se faz de maneira tão incrível que ela se vê presa na necessidade de revisitá-lo e, ao fazer, ela se revela para ela mesma.

Ademais, o espelho descrito nesse trecho, funciona, também, como símbolo central na construção da identidade de Kehinde. Ao destacar o momento em que ela se vê refletida e desenvolve o hábito de retornar constantemente a esse objeto, o romance evidencia o papel do olhar e, mais especificamente, do auto olhar na constituição do sujeito negro, especialmente em contextos de diáspora, apagamento e reconstrução de si.

Esse gesto aparentemente simples, de se ver e se rever, é carregado de potência simbólica. O espelho deixa de ser apenas um objeto cotidiano para tornar-se um lugar de reinvenção. Ele marca o início de uma relação íntima com a própria imagem, possibilitando a Kehinde um processo de autoconhecimento que escapa às mediações coloniais e aos olhares desumanizadores. Nesse contexto, o espelho pode ser lido como uma metáfora do reconhecimento de si enquanto sujeito, um reflexo que não é imposto de fora, mas buscado ativamente, um exercício de restituição da própria humanidade.

A recorrência dessa prática evoca, simbolicamente, o espelho de lemanjá, orixá das águas e da maternidade no panteão iorubano, que carrega esse objeto não como instrumento de vaidade, mas como signo de poder, introspecção e cuidado com a imagem como extensão da alma. Tal como o espelho de lemanjá, que reflete a profundidade das águas e das emoções, o espelho de Kehinde reflete não apenas sua aparência, mas a complexidade de sua subjetividade, sua travessia existencial. A imagem refletida carrega camadas de dor, desejo, memória e reconstrução, um gesto de se ver para existir, de se afirmar contra os apagamentos que a cercam.

Ao localizar esse momento no interior de uma casa, espaço associado à intimidade e à possibilidade de elaborar uma interioridade, o texto de Ana Maria

¹² A simbologia do espelho será melhor desenvolvida no capítulo 2, pois é necessário pontuar uma reflexão sobre esse símbolo, que aqui não se trata do espelho do mito de narciso, mas do espelho de lemanjá.

Gonçalves permite que Kehinde acesse um lugar de respiro e de elaboração subjetiva. É nesse espaço que ela pode, talvez pela primeira vez, reconstruir sua imagem a partir de si mesma, longe dos mercados, das senzalas ou dos navios negreiros.

Dessa forma, a cena não apenas contribui para o aprofundamento da personagem, mas articula uma dimensão estética e espiritual da narrativa. Ao espelhar-se repetidamente, Kehinde realiza um ritual silencioso de restituição de si, que ressoa tanto nas cosmologias afro-diaspóricas quanto nas práticas literárias de escrevivência, como propõe Conceição Evaristo (2011). Seu espelho não é apenas um objeto: é um lugar de ancestralidade, travessia e reexistência.

Nesse sentido, a construção de se perceber pela própria imagem — o reflexo do espelho — é importante em um contexto de apresentação a partir do sujeito e não a partir de “um outro”. Essa observação é um dos pontos fundamentais da arquitetura de Ana Maria Gonçalves e uma das razões pelas quais esta tese se propõe em analisar a narrativa em primeira pessoa. Vejamos alguns dados sobre o tema.

Segundo Regina Dalcastagnè (2008), em um dos seus estudos mais conhecidos, aproximadamente 80% dos personagens da literatura nacional são brancos — e essa estatística aumenta quando nos debruçamos sobre os números de narradores. O *corpus* analisado na mencionada pesquisa é constituído por 258 romances de autores brasileiros publicados por diferentes editoras, como: Companhia das Letras, Record e Rocco. Entre os resultados apresentados, temos “165 escritores diferentes, sendo que os homens representam 72,7% do total dos autores publicados. Mas a homogeneidade racial é mais gritante: são brancos 93,9% dos autores e autoras estudados [...]” (Dalcastagnè, 2008, p. 89).

Nesse sentido, ao apresentar uma personagem escravizada, em 950 páginas, que narra sua própria história, ou seja, que tem direito a construir uma narrativa própria, dá a oportunidade aos leitores de conhecer a história do outro a partir da personagem. É importante salientar, que este não é o único livro a fazer essa reflexão; existem diversas obras que já se propõem a apresentarem essas narrativas, mas *Um defeito de cor* é o *corpus* deste trabalho, e focaremos em analisar o *eu* dentro da narrativa. Nos concentraremos em responder a seguinte questão: quem é essa voz narrativa que se apresenta em uma arquitetura verbal direcionada para o *eu*?

Na tentativa de respondermos essa questão, voltaremos ao espelho; ele nos guiará na compreensão de como a ideia de reconhecimento é apresentada na obra, e como esse aspecto é importante na reflexão do seu papel na construção de Kehinde:

A Esméria parou na frente dele e me chamou, disse para eu fechar os olhos e imaginar como eu era, com o que me parecia, e depois podia abrir os olhos e **o espelho me diria se o que eu tinha imaginado era verdade ou mentira**. Eu sabia que tinha a **pele escura** e o **cabelo duro e escuro**, mas me imaginava parecida com a *sinhazinha*. Quando abri os olhos, **não percebi de imediato que eram a minha imagem** e a da Esméria paradas na nossa frente. Eu já tinha me visto nas águas de rios e de lagos, mas nunca com tanta nitidez. Só depois que **deixei de prestar atenção na menina de olhos arregalados que me encarava** e vi a Esméria ao lado dela, tal qual a via de verdade, foi que percebi para que servia o espelho. Era como a água muito limpa, coisa que, aliás, ele bem parecia (Gonçalves, 2019, p. 85, grifo nosso).

Esse trecho marca um momento importante na construção da consciência identitária da protagonista, e pode ser lido como uma cena de revelação — estética, simbólica e política — mediada pelo espelho e pelo gesto pedagógico de Esméria. O espelho, aqui, é mais do que um objeto de uso cotidiano: ele funciona como um dispositivo de verdade, um “instrumento de ver” que desestabiliza as imagens internalizadas e oferece à personagem uma nova possibilidade de se perceber.

Ao ser convidada a fechar os olhos e imaginar a própria aparência, Kehinde se revela já atravessada por um imaginário colonial: ela sabe que tem “a pele escura e o cabelo duro e escuro”, mas, ao se imaginar parecida com a *sinhazinha*, evidencia como a subjetividade negra, sobretudo na infância, é forjada sob a pressão de modelos brancos de beleza. Esse momento de antecipação do reflexo é revelador: a imagem mental que ela constrói de si já carrega o desejo (ou a expectativa imposta) de se assemelhar ao ideal branco, o que demonstra o impacto da violência simbólica racista na formação do eu.

No trecho grifado “o espelho me diria se o que eu tinha imaginado era verdade ou mentira”, ao trazer o “ele”, e ao dar a palavra ao “espelho”, há um distanciamento imposto pela simbologia do reflexo. Era sua imagem ali; presa, refletida que lhe revelaria se o que ela imaginava era “verdade” ou “mentira”. O que ela conhecia dela mesma era ainda um quadro confuso, projetado no outro, uma vez que, como já dissertamos, ao se descrever com “pele escura” e “cabelo duro e escuro” ainda sim buscava a “sinhazinha” como modelo. No entanto, pela narrativa, nós, enquanto leitores, percebemos que *sinhazinha* não é como Kehinde, ou seja, não tinha nenhum dos atributos que Kehinde se reconhecia.

Podemos levantar outro aspecto importante, se ela andou tantos anos com a sua “cópia” sua irmã gêmea Taiwo, por que ela não viu Taiwo ao se olhar no espelho?

Kehinde, ao se olhar, não encontra a imagem de sua irmã gêmea porque a travessia e a morte da irmã instauram uma fratura em sua identidade. Sendo ibêji, ela só poderia existir em relação à outra, mas a experiência da diáspora rompe esse vínculo e impõe um eu cindido, incompleto. Saidiya Hartman (2008) que é professora de Literatura Comparada na Universidade Columbia e referência nos estudos sobre escravidão, memória e subjetividade negra, aponta que a violência da escravidão não se restringe à materialidade do corpo, mas incide sobre a própria constituição do sujeito, dissolvendo laços, memórias e formas de reconhecimento de si. Assim, a ausência de Taiwo no reflexo de Kehinde não é apenas a perda de uma irmã, mas a inscrição do trauma da diáspora em sua subjetividade, a marca de um corpo que sobrevive mesmo quando privado de sua completude.

É nesse vazio que a narrativa de Kehinde encontra sua força. O corpo-voz da personagem se torna lugar de sobrevivência, reinscrevendo em palavras a ausência que atravessa sua experiência. Narrar é, portanto, elaborar a dor de não ver Taiwo e, ao mesmo tempo, transformar essa perda em testemunho e memória coletiva, como sugere a noção de escrevivência de Conceição Evaristo (2003). E, nesses termos, a maternidade desempenha papel central nesse processo, pois é na relação com Omotunde que Kehinde desloca a fratura deixada pela morte da irmã e tenta recompor, ainda que parcialmente, sua identidade. Ao endereçar-se ao filho, ela reinscreve laços, reconstrói um “eu” que não pode mais ser duplo, mas que se torna relacional pela palavra e pela memória. Dessa forma, a ausência de Taiwo no olhar de Kehinde, longe de significar esquecimento, constitui-se como motor da narrativa e como possibilidade de reinscrição de si.

Outro aspecto a ser analisado é a intervenção de Esméria que é, nesse contexto, essencial. A personagem mais velha age como uma mediadora do espelho, ensinando não apenas a ver, mas a se ver com consciência. Ao sugerir que o espelho “diria se o que eu tinha imaginado era verdade ou mentira”, Esméria transforma o ato de olhar em um gesto de aprendizado e revelação, quase um ritual de iniciação. Ela conduz Kehinde a uma experiência que não é meramente visual, mas de deslocamento perceptivo e, em última instância, de reconfiguração identitária.

A potência desse momento se amplifica quando Kehinde menciona que já havia se visto nas águas de rios e lagos, mas nunca “com tanta nitidez”. A comparação entre o espelho e a água “muito limpa” é extremamente significativa. No universo simbólico das culturas afro-diaspóricas, a água é elemento de travessia, memória e

ancestralidade e, como o espelho de lemanjá, ela é também superfície de revelação espiritual. O espelho, nesse trecho, assume essa função: ele revela não apenas uma aparência física, mas também a distância entre o imaginário colonizado e a imagem real.

A cena, portanto, dramatiza a passagem entre a alienação e o reconhecimento de si. O fato de Kehinde inicialmente não se reconhecer na própria imagem “não percebi de imediato que eram a minha imagem e a da Esméria paradas na nossa frente” é emblemático: o olhar da menina é treinado para se desviar de si, para desconhecer sua própria corporeidade. Só ao reconhecer Esméria, uma figura real e conhecida, ela é capaz de fazer a conexão com a imagem refletida. O processo de identificação se dá, então, pelo outro — não o outro colonizador, mas o outro próximo, a mulher preta que a acompanha e lhe ensina a olhar.

Esse episódio é fundamental para entender como a construção identitária em *Um defeito de cor* é marcada pela mediação, pelo afeto e pela reeducação do olhar. A cena revela não apenas um momento de virada na percepção da personagem, mas também o papel da oralidade e da relação entre mulheres negras como caminhos de reconstituição subjetiva e descolonização da imagem. É, portanto, um momento de escrevivência, como propõe Conceição Evaristo (2011), pois inscreve na narrativa a experiência de ver-se com verdade, contra o espelho distorcido da colonialidade.

Talvez, esse seja o motivo da dificuldade em lidar com seu reflexo “não percebi de imediato que era minha imagem”, mas, a “menina de olhos arregalados” lá estava, à espera do encontro. A ideia dos “olhos arregalados” é a reflexão do susto, da curiosidade, do perceber-se. Para Kehinde esse encontro veio repleto de questionamentos apresentados na citação abaixo:

Eu era muito diferente do que imaginava, e durante alguns dias *me achei feia*, como *a sinhá sempre dizia que todos os pretos eram*, e evitei chegar perto da sinhazinha. Quando era inevitável, fazia o possível para deixá-la feia também, principalmente em relação aos penteados [...]. E assim foi até o dia em que comecei a me achar bonita também, pensando de um modo diferente e percebendo o quanto era parecida com a minha mãe. **O espelho passou a ser diversão**, e eu ficava longo tempo na frente dele [...] (Gonçalves, 2019, p. 85-86, grifo nosso).

A passagem expõe, com sensibilidade, o impacto da violência simbólica do racismo interiorizado e, ao mesmo tempo, o lento processo de reconfiguração subjetiva a partir de uma nova forma de ver e pensar a si mesma. Nesse sentido,

existem dois movimentos importantes a serem investigados para fins de análise, separamos por *itálico* e *sublinhado*, o primeiro é o fato de se sentir “feia” como uma resposta ao posicionamento da sinhá “*todos os pretos eram*”, uma identidade revelada pelo outro e não por ela. Kehinde se vê feia porque o que ela compreende como “beleza” é apresentado pela mulher branca.

O espelho, nesse aspecto, atua como catalisador do choque entre o imaginário colonizado e a realidade da imagem refletida. Quando Kehinde afirma: “*Eu era muito diferente do que imaginava*”, revela-se a cisão entre o eu idealizado, moldado pelas normas brancas de beleza, e o eu real, que lhe parece, num primeiro momento, feio. Esse estranhamento é alimentado pelas palavras da sinhá, que insiste em associar negritude à feiura, ecoando o discurso racializante que historicamente desumaniza corpos negros. Essa internalização da inferioridade estética se manifesta inclusive no gesto de sabotagem dos penteados da sinhazinha, uma forma de resistência silenciosa e tática, ainda que carregada de conflito interno.

Contudo, o trecho nos conduz ao início de um giro subjetivo. A chave para essa transformação está no reconhecimento da semelhança com a mãe. Ao se ver “parecida com a minha mãe”, Kehinde desloca o foco da branquitude como parâmetro de beleza e encontra na memória afetiva materna um novo referencial. A mãe, cuja imagem permanece como elo de pertencimento e ancestralidade, representa um corpo negro amado, digno e belo — um contraponto radical à lógica do racismo. O olhar, então, deixa de ser instrumento de punição e passa a ser espaço de prazer e afirmação: “*o espelho passou a ser diversão*”. A menina que antes se escondia passa agora a contemplar-se, a descobrir-se com gosto.

Vejamos o que Livia Natália (2020) nos fala sobre a relação desses papéis em *Escrita de Nós*:

Do momento de nossa concepção à morte, somos corpos marcados por uma violência de base: **nascemos errado**, ou seja, há um erro de corpo, incorrigível, que nos condena a sempre sermos inadequados não apenas nas relações interpessoais, mas quando nos confrontamos ante o nosso espelho. Aliás, nós nos acostumamos a cuidar muito do nosso corpo, em lavá-lo, perfumá-lo, em prender os cabelos, penteá-lo, verificar o modo como nos vestimos [...] **nosso corpo está aprisionado ao imaginário colonial branco**, e nossa mente está permanentemente lesada por isso, vivendo com o trauma de ter **um corpo errado**, que **vive em descompasso com aquilo que se crê ser o modelo**, para nós **impossível, ser um sujeito ante ao espelho** (Natália, 2020, p. 214-215, grifo nosso).

Esse trecho apresenta uma reflexão potente sobre a experiência de corporalidade negra sob o regime do imaginário colonial, trazendo à tona um dos principais dispositivos de violência simbólica: o corpo como lugar de inscrição do erro. A ideia de que “*nascemos errado*”, marcada já no início, aponta para a noção de uma identidade imposta como defeituosa desde a origem, não por uma falha biológica ou moral, mas por uma construção histórica e cultural que define a branquitude como norma e tudo o que dela difere, como desvio. Nesse sentido, se observarmos o extrato retirado da obra e as reflexões propostas por Livia Natália (2020), vemos que estamos diante de uma experiência de construção de reconhecimento, de apresentação de uma realidade colonial que reflete no espelho e na nossa sociedade atual, estamos diante de um corpo, que se apresenta e se constrói a partir dele.

Nesses termos, a metáfora do espelho aqui tem dupla função: ele representa tanto o reflexo da imagem quanto o reflexo do olhar social. O espelho devolve a imagem filtrada pelas normas coloniais e raciais: o corpo que se vê não é apenas o que se é, mas aquilo que se aprendeu a ver como feio, desajustado, abjeto. É um momento de confrontação não só estética, mas ontológica. Esse olhar atravessado pelo espelho nos lembra a crítica de bell hooks (2019) ao “olhar opressor” o olhar que dita quem pode ser belo, quem pode ser sujeito, quem pode se reconhecer com dignidade. E, nesse caso, o espelho é mais uma vez um lugar de dor, pois ele devolve a imagem construída pelo olhar do outro.

O trecho, portanto, reflete sobre a cisão entre o corpo vivido e o corpo percebido, sugerindo que, no contexto da negritude, não é apenas o olhar do outro que violenta, mas o modo como esse olhar se internaliza, criando uma autoimagem marcada pelo *impossível desejo de normalidade*. A linguagem usada — *aprisionamento, trauma, inadequação, lesão permanente* — é sintomática da gravidade dessa internalização, que impede o sujeito negro de habitar plenamente seu corpo como espaço de liberdade e potência.

Dessa maneira, quando Ana Maria Gonçalves traz para o centro das discussões essa personagem, que narra a história do ponto de vista da mulher-negra, a sua história se apresenta a partir de uma percepção que não anula o outro sujeito, perceptível pelo uso do “também” na primeira citação, que acrescenta, inclui: ela exhibe uma realidade, um personagem, um corpo que muitas vezes não está presente nos livros de história, por exemplo, mas que existe.

É importante ressaltar que esse movimento de se reconhecer só é possível para a personagem porque ela começa a pensar/refletir “de um modo diferente”, e esse modo se apresenta em termos estéticos, também, por meio do *eu*, que abre uma voz neste corpo de Kehinde que transforma o discurso em algo possível, e assim temos um exemplo de uma *nova* voz, um *novo* corpo-voz.

O uso do *eu* e a ideia de reconhecer-se a partir de referenciais próprios é um dos traços que fazem da obra uma narrativa que promove um debate sobre a constituição desses sujeitos. Por isso, ao nos depararmos com um texto escrito por uma mulher negra e vivências que criam em um espaço ficcional uma história, é preciso refletir sobre esses relatos e as experiências históricas que eles produzem e como se apresentam os personagens.

Grada Kilomba, em seu livro *Memórias da Plantação* (2020), disserta sobre esses limiares de construção do *eu*:

Eu sou quem descreve minha própria história, e não quem é descrita. **Escrever, portanto, emerge como um ato político.** O poema ilustra o ato da escrita como um ato de tornar-se¹³ e, enquanto escrevo, eu me torno a narradora e a escritora da minha própria realidade, a autora e a autoridade na minha própria história. Nesse sentido, **eu me torno a oposição absoluta do que o projeto colonial predeterminou** (Kilomba, 2020, p. 28, grifo nosso).

Nesse processo de construção, como pontua Kilomba, quando a mulher negra escreve e se torna “a oposição absoluta do que o projeto colonial predeterminou” é quando ela dá lugar e podemos compreender a ideia do corpo-voz. Na medida em que nossas análises conseguem delimitar a composição estética da obra, conseguimos compreender Kehinde. É preciso refletir que de certa maneira esses dois elementos se contrapõem e se complementam.

Eles se contrapõem, pois representam desenhos diferentes da estrutura do sujeito. Dentre todas as análises aqui propostas pela busca do “eu”, verificamos que, para pensar e construir um personagem a partir de sua própria narrativa, é preciso compreender o lugar histórico em que ele se encontra, compreender em que perspectivas ele se estabelece e, principalmente, a partir de que olhar e escuta esse corpo estético se constitui.

¹³ Nota presente na edição de *Memórias da Plantação* (2020, p. 28): o conceito de “tornar-se” tem sido usado pelos Estudos Culturais e Pós-Coloniais para elaborar a relação entre o eu e a/o “Outra/o”.

Dessa forma, por diversos momentos dentro da própria narrativa, estamos diante de uma Kehinde diferente, que estabelece papéis distintos durante a história. Além disso, esses discursos também se complementam, uma vez que o corpo dá lugar à voz e, quando o faz, faz dela possível. Essa ideia do possível vem da lógica da existência de um corpo próprio desta narrativa, uma vez que passamos a estabelecer que é no discurso que o corpo existe. Nesse sentido, é por ter um corpo que essa voz se apresenta na esfera do possível. Se estabelecermos que a voz se determina no discurso, ou seja, na propagação das ideias, na lógica sintagmática da linguística, mesmo que transgrida, em certa medida, as regras do código linguístico, ela se apresenta e representa esse corpo.

Dessa forma, evidencia-se o paradoxo entre corpo e voz: a linguagem poética, ao mesmo tempo em que busca instaurar-se como um “narrar” inaugural, livre das amarras de um discurso prévio, só pode se efetivar no próprio discurso, na voz. Ainda que subverta ou desative as regras estabelecidas pelo código linguístico, essa voz se ancora nele para existir. Trata-se de um processo criativo que, ao tensionar os padrões da língua, não apenas os transforma, mas também garante a vitalidade da narrativa e reafirma sua potência de instaurar um sistema próprio, sustentado pela experiência singular que lhe dá origem.

Nesse movimento, aparentemente ambivalente entre estar dentro e fora da língua, a literatura se situa em um espaço liminar, borrando fronteiras e desestabilizando demarcações fixas. É justamente nessa zona de entremeio que corpo e voz deixam de ser elementos dissociados para compor uma unidade indissociável: o corpo-voz. Em Kehinde, essa síntese ganha contornos de protagonismo, pois é através dela que a narradora estabelece seus próprios parâmetros de existência e reinscreve fronteiras a partir de si mesma. Omotunde, nesse processo, torna-se extensão e desdobramento desse corpo-voz, já que sua memória e seu nome atravessam a narrativa como herança e como futuro. Assim, ao mesmo tempo em que a narrativa funda Kehinde, ela também projeta em Omotunde a continuidade da experiência, garantindo que corpo e voz não se encerrem na individualidade, mas se expandam para a ancestralidade e para a descendência.

1.3 CONTAÇÃO-ÒSUN

Após analisarmos alguns dos traços que passam pelas reflexões sobre as relações entre a autoria e o gênero literário, bem como a concepção de um corpo estético refletido a partir do eu-nós, finalizaremos este capítulo com este subtítulo, que se propõe a apresentar reflexões sobre a importância do contar, de compreender o saber e o ser como dimensões profundamente interligadas. Essa proposta não se alinha às lógicas binárias dos estudos coloniais, mas à lógica circular e dinâmica da gira, própria de uma epistemologia que vem dos terreiros. Nessa chave, a maternidade emerge como categoria fundamental: contar é também parir histórias, transmitir heranças e manter viva a memória dos que vieram antes, inscrevendo o corpo materno na tessitura da narrativa.

Tais reflexões sobre os modos narrativos de *Um defeito de cor* nos apresentam a oralidade, a memória coletiva e a performance como estratégias de escrita que configuram a obra como uma grande contação. Adotamos, assim, a contação como chave de leitura, reconhecendo que, no interior dessa estrutura, a maternidade não aparece apenas como experiência biológica, mas como matriz simbólica que organiza a circularidade do texto.

Nesse sentido, a narrativa articula o corpo-voz de Kehinde em primeira pessoa, o “eu”, e o expande em direção a um “nós” coletivo. A maternidade, nesse processo, assegura o trânsito entre singularidade e coletividade, entre o início e o fim, instaurando uma temporalidade própria, na qual o nascimento de uma criança ou de uma memória não é apenas ponto de partida, mas também possibilidade de retorno e de continuidade.

Começaremos, então, pela análise sobre a escolha pelo título de nosso subtítulo: Contação-òsun, que foi selecionado a partir da leitura da dissertação de Oluwa Bento (2021). Oluwa desenvolveu em sua tese um estudo que identificou, em personagens femininas da literatura brasileira, elementos de orixás femininas, em especial de Òsun. Em sua dissertação, ela articula a prática da contação de histórias com a simbologia e ancestralidade de Òsun¹⁴, orixá conhecido como das águas doces, do amor e da fertilidade.

¹⁴ Ósun foi a primeira filha de Iemanjá (Prandi, 2001, p. 530).

Nesse sentido, ao empreender a escrita de sua história, a personagem Kehinde inscreve-se numa linhagem de mulheres que narram não apenas para lembrar, mas para reordenar a própria experiência, fazendo do passado uma presença viva e ativando a potência da ancestralidade. Esse gesto narrativo, carregado de memória, corpo e voz, aproxima-se da *contaço-Òsun*, ou seja, de uma forma de contar que se ancora na tradição oral afro-diaspórica, especialmente na força simbólica da orixá Òsun, e que transforma a narrativa em travessia, oferenda e cura. Essa dimensão é figurada, no romance, na personagem Nega Florinda. Vejamos o seguinte trecho:

A Nega Florinda era das pessoas mais antigas da ilha, morava lá desde que tinha chegado da África, ainda mocinha, e já era forra havia tanto tempo que ninguém vivo se lembrava dela como escrava. Era muito velha e **parecia saber todas as histórias do mundo**, desde que o mundo era mundo, como ela mesma dizia. Como **recontadeira**, andava de casa em casa e recebia algum dinheiro ou mesmo sobras de comida, que aceitava de bom grado **antes de se agachar em qualquer canto e contar histórias**. [...] Além de dizer alôs (Alô: conto, história), muito bem, era interessante ver como a Nega se preparava, batendo palmas ritmadas antes de começar e durante a narração, com força e velocidade diferentes, para ajudar a fazer suspense. **A primeira história que ela contou eu já conhecia, a minha avó tinha contado para mim, para a Taiwo e o Kokumo enquanto tecia sob o pé de iroco, com uma pequena diferença no final, que a Nega Florinda devia ter feito para agradar à sinhá Ana Felipa**. Era a história do teiú e da tartaruga (tartaruga Em iorubá, um dos apelidos da tartaruga é ajapá, que significa "a fada da cabeça pelada"), que viviam em um lugar onde há muito tempo não chovia, fazendo com que todos passassem fome. Para sobreviver, o teiú se arriscava para roubar o inhame que crescia dentro de uma rocha mágica vigiada por um homem muito bravo, e foi enganado pela fada da cabeça pelada. Mas no final deu tudo certo e a fada foi punida, apanhando muito do dono da roça, que quebrou seu casco em vários lugares. Arrependida, a fada recebeu ajuda da barata, que coseu o casco e o deixou daquele jeito, com as marcas das rachaduras. Perto da sinhá Ana Felipa, a Nega Florinda disse que a ajuda tinha sido de Nossa Senhora, mas tive quase certeza de que ela sabia o final verdadeiro. (Gonçalves, 2019, p.81-82, grifo nosso)

Vemos como a presença de Nega Florinda evoca o lugar das mulheres que guardam e transmitem saberes, fazendo da palavra um corpo de permanência e de movimento, no qual o contar é também um modo de existir e de partilhar o axé da memória. Esse gesto narrativo, carregado de memória, corpo e voz, aproxima-se da *contaço-Òsun*, pois, é uma forma de contar que se ancora na tradição oral afro-diaspórica, especialmente na força simbólica da orixá Òsun, e que transforma a narrativa em travessia, oferenda e cura. Contar, nesse sentido, não é apenas enunciar acontecimentos, mas reconduzi-los por meio da escuta sensível e do axé da palavra.

Outro elemento importante do trecho supracitado é a performance de Nega Florinda, ela reafirma o caráter ritualístico e performativo da narrativa oral, em que o

corpo e a palavra se articulam como instrumentos de transmissão de saber e de memória. O gesto de “bater palmas ritmadas antes de começar e durante a narração” revela o que Leda Martins (1997) denomina de “escrita em movimento”, isto é, a inscrição da memória no corpo, no ritmo e na voz — dimensões que fazem do ato de contar uma reatualização do passado.

Nesse sentido, ao narrar o conto do teiú e da tartaruga, Nega Florinda reinscreve um mito africano no contexto da diáspora, preservando sua estrutura simbólica, mas também adaptando-o às condições locais, quando substitui a “barata” por “Nossa Senhora”. Esse deslizamento revela um sincretismo narrativo que não se traduz em perda, mas em estratégia: uma forma de proteger a verdade ancestral sob a superfície de uma linguagem aceitável aos olhos da casa-grande.

Essa operação, como observa Oluwa Bento (2021), é típica da *contaço-Òsun*, em que o narrar é um gesto de astúcia e sobrevivência, um modo de manter o axé da tradição mesmo sob as imposições do regime colonial. A “certeza” da narradora de que Nega Florinda “sabia o final verdadeiro” reforça a noção de dupla consciência narrativa, em que o contar abriga mais de um sentido, um visível e outro velado, sendo o segundo reservado ao círculo de partilha ancestral. Assim, a cena condensa o princípio da oralidade como tecnologia de resistência, onde corpo, ritmo e mito atuam conjuntamente na preservação de uma memória que se quer viva, múltipla e insurgente.

No texto de Ana Maria Gonçalves, esse gesto passa também pela noção de que a estrutura da narrativa se estabelece como uma carta-testamento endereçada ao filho perdido, transbordando a lógica da linearidade temporal e propondo uma organização rítmica, quase ritualística, da memória. Trata-se de uma escritura que carrega água, fluxo, cuidado, espelho e encruzilhada, elementos fundamentais da *contaço-Òsun*, e que reinscreve o feminino negro como centro gerador de linguagem e conhecimento. Ao reconhecer essa dimensão da narrativa de Kehinde, é possível compreender, também, que sua voz não é apenas um testemunho individual, mas um campo de memória coletiva que se derrama, resiste e transforma.

Essa perspectiva coaduna com o que estamos desenvolvendo em todo o capítulo, que parte da compreensão de que contar histórias não é apenas transmitir narrativas, mas também um ato de cura, encantamento e resistência, conectado à oralidade ancestral afro-brasileira. Essa abordagem acaba por valorizar a sensibilidade, a doçura e o acolhimento como elementos fundamentais na arte de

narrar, resgatando memórias e saberes tradicionais. Assim, a *contaço-òsun* se estabelece como um instrumento de fortalecimento identitário e preservação da cultura afrodescendente.

Nesse sentido, de maneira transversal, ela conseguirá compreender a presença de Òsun nas narrativas por meio da construção das memórias dessas personagens entre as encruzilhadas da vida, e esses elementos evidenciam o papel da construção da mulher-negra em um *corpus* afro-centrado. Para Oluwa Bento:

Se Oxum, especialmente sob o olhar estético forjado por Amado, acaba por ser simbólica e ficcionalmente desassociada aos processos espirituais, biológicos e civilizatórios de geração de vida, isso ocorre em decorrência de uma transmissão de características entre divindade e personagem; se Oxum, especialmente sob o olhar estético forjado por Conceição, reafirma e reavê sua governança sobre as águas, os úteros e as luzes, isso ocorre em decorrência dessa mesma transmissão. O que torna esses dois processos marcadamente diferentes, para além da mobilização das identidades autorais, é o fato de que os estereótipos raciais, de gênero e de religião, nos trabalhos de Andrade e Amado, se impõem aos fundamentos da espiritualidade negra, enquanto nos trabalhos de Conceição, esses fundamentos são um caminho possível para desconstruir tais estereótipos que até hoje classificam e reduzem a experiência negra no Brasil. **Assim, é a partir dessa relação de empréstimo de atributos entre a divindade e seus receptáculos ficcionais que foi possível compreender a mobilização de Oxum**, enquanto personagem, e de seus símbolos em nossa Literatura (Oluwa Bento, 2021, p. 190, grifo nosso).

Esse trecho da dissertação de Oluwa Bento (2021) oferece uma análise crítica sobre o modo como a figura de Òsun é mobilizada literariamente, contrastando duas perspectivas estéticas e ideológicas: a de Jorge Amado e a de Conceição Evaristo. Para nossa tese, é importante observar que a análise propõe que, em ambos os casos, há um processo de transmissão simbólica entre a divindade e a personagem literária – ou seja, Òsun empresta seus atributos às personagens ficcionais.

Nesses termos, podemos pensar em Kehinde a partir de Òsun; sua história é moldada pela maternidade, pelas perdas de filhos, pelo parto e pelos ciclos de criação e destruição que marcam sua vivência como mulher negra. Sua relação com o espelho (como nos trechos anteriormente analisados), com a água, com o corpo e com a memória permite entrever um corpo-voz que, longe de ser reduzido por estereótipos, se afirmar pela ancestralidade.

Nesses termos, a transmissão simbólica entre Òsun e Kehinde ocorre não de modo alegórico ou didático, mas incorporado no ritmo da narrativa, na tessitura sensível do texto, nos gestos de cuidado, nos ritos de passagem, no modo como a

personagem produz sentido a partir da dor. Ela é um corpo que guarda o trauma da diáspora, mas também um útero que guarda a possibilidade de reexistência.

Kehinde não é “a Òsun” literalizada na narrativa, mas uma personagem que carrega sua simbologia: beleza, poder, dor, fertilidade, lágrima, ouro e resistência. Ao mobilizar esses atributos, Ana Maria Gonçalves reposiciona Òsun na literatura brasileira de modo profundamente significativo: não como ornamento cultural ou referência exotizante, mas como matriz de sentido, guia espiritual e princípio civilizatório afrocentrado. Nesse gesto, a autora reinscreve a presença da orixá como força simbólica que organiza a narrativa e orienta o percurso de Kehinde, transformando mito e memória em linguagem literária. A partir dessas reflexões, passamos agora a observar como esses elementos são articulados nas leituras de Oluwa Bento e na própria tessitura de *Um defeito de cor*, a partir das citações que seguem:

Desta forma, o princípio zulu e xhosa *ubuntu*, que pode ser traduzido como “minha humanidade está inextricavelmente ligada à dos outros”, aliado ao conceito de escrevivência, idealizado por Conceição, conformam **a lente pela qual a escritora focaliza o sujeito negro** em sua narrativa: **é sua humanidade, enquanto mulher negra, que se alicerça também na experiência coletiva dos seus**. A partir da perspectiva que **ela possui de si mesma**, de seu grupo étnico-racial e de suas experiências históricas, religiosas, ancestrais e míticas, tem sido possível testemunhar a manutenção de um espaço que elege como norte a acolhida respeitosa às múltiplas experiências negras. Múltipla como é Oxum (Oluwa Bento, 2021, p. 191, grifo nosso).

Para os brancos fiquei sendo Luísa, Luísa Gama, **mas sempre me considere 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, 2019, p. 73, grifo nosso).

Ambos os trechos recusam uma noção de sujeito isolado e individualizado, própria da modernidade ocidental, para afirmar um sujeito cuja identidade se constitui na e pela relação — com os outros, com o coletivo, com os ancestrais e com o sagrado. A espiritualidade ancorada nos orixás, apresentada no trecho do livro, em contraponto com a ideia de escrevivência, apresentada no trecho da dissertação, se unem na perspectiva da focalização do sujeito negro com a sua humanidade a partir de seus ancestrais, mostrando que não se trata de uma literatura em que o uso da primeira pessoa deva ser visto apenas a partir do parâmetro de si, mas da ideia da

coletividade; afinal, ela “sempre se considerou Kehinde”, era o nome conhecido pelos seus orixás e isso fazia parte de como ela se compreendia no mundo.

Por isso, a *contação-òsun* emerge como a necessidade de caracterizar uma narrativa contada em primeira pessoa a partir de uma coletividade ligada à ancestralidade. Dentro dessas perspectivas, estamos diante de uma perspectiva de análise que irá nos conectar com os elementos que compõem *Um defeito de cor*. Nesse sentido, Oluwa Bento (2021) nos trará a seguinte reflexão: o sujeito negro e sua perspectiva dele mesmo a partir das reflexões de como a ancestralidade será o elo entre a ideia do coletivo e individual.

Òsun permeia nosso texto como uma inovação em relação ao ponto de conexão dessas reflexões. Como vimos nos subtítulos anteriores, inicialmente as trabalhamos a partir da busca do *eu*, ligada à concepção da perspectiva de uma história com um narrador auto diegético, associada à ideia do desdobramento do “nós”, que tem uma aproximação com o que Oluwa chama de “experiência coletiva dos seus”. O que, nesta tese, optamos por nomear como o movimento do *eu-nós*, para trazermos dois elementos da linguagem que se relacionam com as análises literárias.

No entanto, à medida que nos aproximamos desses constituintes, vemos que eles não são dois pontos separados, mas estão conectados principalmente quando se trata de narrativas escritas por mulheres negras. Ponto determinante nesse trabalho, que será retomado quantas vezes necessário, uma vez que é compreender que uma escrita, uma contação que ecoa de um corpo-voz, pode ser localizado por meio do gênero e da raça, para que então possamos compreender as contradições postas por esse texto. Vejamos o que Elisa Nascimento, em sua coleção Sankofa, vai nos dizer sobre o lugar em que as mulheres negras forçadas a virem ao Brasil passaram:

A mulher negra que foi forçosamente trazida ao Brasil colonizado confrontou-se com um enorme dilema: a imputação de uma ordem subalterna sobre si e o enraizado arcabouço civilizatório trazido da cultura africana que conflituava radicalmente com o processo corrente de subalternização dos negros. A ordem de subalternização a que foi destinada a mulher negra nas condições de colonização das Américas somente lhe concedia o lugar de mulher *coisificada*, convertida em objeto de sexo e labor (Bonfim, 2019, p. 60, grifo do autor).

Chamaremos atenção para dois conceitos, centrais no trecho apresentado, a saber: a subalternização e a coisificação. Termos extremamente problemáticos, se pensarmos nas análises possíveis dentro do nosso objeto, e que certamente dariam

uma nova tese devido ao grau de complexidade e às necessidades de análise, que teriam por objetivo, inicialmente, reconstruir o processo de representação das mulheres negras escravizadas.

Como não temos nem tempo nem fôlego para uma análise exaustiva, abordaremos esses termos a partir de uma perspectiva que nos revela um ponto essencial: a construção simbólica de um sujeito destinado a um lugar “menor” ou, mais radicalmente, a um não-lugar. A subalternização, por um lado, exclui essa mulher de posições de centralidade social; por outro, a coisificação lhe retira o *status* de indivíduo, de pessoa, de sujeito, relegando-a a uma condição de invisibilidade e silenciamento.

Compreender essa dinâmica é fundamental para reconhecer a relevância da contação — entendida aqui como narrativa que emana do corpo-voz dessas mulheres. Quando a narrativa surge do “outro”, ela é, muitas vezes, construída sobre alicerces que negaram a essas mulheres o direito de serem autoras de si mesmas e de seus destinos. Nesse sentido, a contação se afirma como gesto de resistência e reconfiguração simbólica, reposicionando o sujeito negro feminino no centro da enunciação.

E essa ideia poderosa de termos na literatura uma estética nutrida por personagens mulheres e negras que nos apresentam novas possibilidades de leitura a partir de uma construção e entendimento de mundo próprio, passa pelas contações das construções dos orixás¹⁵ e dos mitos. Dentre os pesquisadores que se dedicam aos estudos sobre religiões afro-brasileiras temos Reginaldo Prandi que é sociólogo, professor e pesquisador da Universidade de São Paulo (USP), sua obra contribui para compreender as dinâmicas de resistência, ancestralidade e transmissão de saberes nas religiões de matriz africana, fundamentais para a análise das dimensões simbólicas e espirituais em *Um defeito de cor*, vejamos o que ele tem a nos dizer:

Os mitos dos orixás originalmente fazem parte dos poemas oraculares cultivados pelos babalaôs. [...] Como os iorubás não conheciam a escrita, seu corpo mítico era transmitido oralmente. Na diáspora africana, os mitos iorubás reproduziram-se na América, especialmente cultivados pelos seguidores das religiões dos orixás no Brasil e em Cuba. A partir do século XIX, primeiramente estudiosos estrangeiros, sobretudo europeus, e mais tarde

¹⁵ [...] os orixás são deuses que receberam de Olodumare ou Olorum, também chamado Olofin em Cuba, o Ser Supremo, a incumbência de criar e governar o mundo, ficando cada um deles responsável por alguns aspectos da natureza e certas dimensões da vida em sociedade e da condição humana. (Prandi, 2000, p.33)

letrados iorubás iniciaram a compilação desse vasto patrimônio (Prandi, 2000, p. 33).

Dentro dessa perspectiva, conseguimos constatar a importância da oralidade na difusão desses conhecimentos, e, ademais, na forma como essas histórias são construídas, mesmo quando elas já estão compiladas na escrita. Um texto que já passou por um corpo-voz segue padrões próprios de escrita. Uma delas é a tendência do uso da primeira pessoa, uma vez que o ato de narrar sua própria história vem, também, das narrativas orais.

Portanto, ao falarmos de *contaço-òsun*, nos referimos a uma narrativa que, concebida na primeira pessoa, é entendida pela representatividade de sua personagem. Uma mulher negra, atravessada pela mitologia construída na diáspora, vai desenvolver uma história atravessada pela construção de uma perspectiva longe das narrativas coloniais em que esses personagens já foram inseridos.

Vejamos o trecho de *Um defeito de cor* (2019) em que, prestes a casar, Kehinde se vê com medo do que estava por vir, pois a ela não pertencia sua virgindade; logo, ela não dormiria pela primeira vez com seu marido, mas com seu dono:

A primeira vez das pretinhas **pertencia** aos seus donos, e era isso que o sinhô José Carlos estava tentando garantir, tomando cuidado para que eu não dormisse com o Lourenço antes de me deitar com ele, que estava apenas esperando uma boa oportunidade. Eu não podia falar nada para Lourenço, mas ele percebia, e mais se afligia à medida que se aproximava a data marcada para as cerimônias. Seriam realizados quatro casamentos e dois batizados de crianças que tinham nascido na senzala grande (Gonçalves, 2019, p. 166, grifo nosso).

A ideia do pertencimento de seu corpo a outra pessoa, considerada seu dono, acaba por colocar essa mulher em um papel em que, por princípios, ela se julgue incapaz de olhar para si, pois ela não era dela mesma. Nesse contexto, podemos confirmar que estamos diante de um texto que, ao dar voz a esse corpo, por meio da narrativa em primeira pessoa, inova e transgrede à medida que consegue deslocar essa mulher para voltar-se a si, para, então, ressignificar-se a partir dela mesma.

Ademais, alinhados à perspectiva do conceito de escrevivência, de Conceição Evaristo, encontramos nessa obra rastros de uma construção de um mundo próprio a partir da reflexão de personagens negros e suas perspectivas dentro da sociedade de maneira diacrônica. Para demonstrarmos outro aspecto da importância de trazermos a voz de Kehinde, analisemos o capítulo cinco de *Um defeito de cor*, que, depois de

ter sido expulsa da casa da sinhá, Kehinde encontra moradia na casa de uns muçumirins, que proporcionarão diversas reflexões sobre como as diferenças crenças formaram, de certa maneira, o Brasil à época, vejamos o seguinte trecho:

Essa história contada pela Adeola mostra bem a mistura das religiões, que valia mais entre os pretos da África ou da terra, já que **os brancos agiam como donos de tudo, inclusive da única crença verdadeira**. Batizar os pretos com nomes de brancos e obrigá-los a renegar a fé que tinham em África antes mesmo de pisarem na nova terra era um modo de mostrar isso. **Os estrangeiros, exceto os portugueses, nem se importavam muito, e os ingleses, principalmente, eram bastante tolerantes, deixando que seus pretos seguissem a fé que quisessem, desde que o trabalho fosse bem-feito**. Dentro das casas, e de **portas fechadas**, também **era grande o número de sinhás que apelavam para as mandingas das pretas**, prometendo cortar as línguas delas se comentassem com alguém (Gonçalves, 2019, p. 290, grifo nosso).

Os trechos destacados acima nos apresentam, por meio dessa “história contada”, alguns elementos outros que relatam como ocorria os contatos entre as diferentes crenças presentes no nosso país, resultado das interações entre os diferentes povos. Questões refletidas por diferentes historiadores, mas ao serem exemplificadas no texto literário, por meio do olhar de Kehinde, nos aproximam de uma perspectiva que não encontraremos em dados estatísticos, por exemplo, o que se passava nas “portas fechadas”.

Seguindo a lógica de Conceição Evaristo (2011), também podemos ler esse trecho com uma aproximação a maternidade enquanto escrevivência: o gesto de guardar, transmitir e reinventar saberes é, aqui, uma forma de escrever com o corpo e com a experiência. As mandingas feitas pelas mulheres negras, mesmo sob ameaça de silenciamento, mostram como a maternidade ultrapassa o âmbito do cuidado privado e se converte em prática coletiva de resistência. Ao nutrirem filhos, famílias e comunidades com fé e memória ancestral, essas mulheres reafirmam que o “materno” não se restringe ao vínculo sanguíneo, mas se expande como herança simbólica. Assim, a maternidade funciona como fio de continuidade entre África e diáspora, entre o passado e o futuro, inscrevendo no presente um legado que desafia o apagamento colonial e reconfigura a narrativa histórica pela voz das mulheres negras.

Essas perspectivas nos levam, novamente, para o gingar do nosso *eu-nós*. O trecho em destaque é uma narração de Kehinde, em terceira pessoa. No entanto, ela narra aquilo que ela vivenciou, uma história que atravessou seu corpo e que ganhou voz a partir da possibilidade de ela poder contar. Ao ganhar fôlego sua narrativa ganha

espaço, se propaga nas experiências de seus leitores. Como essas constatações ocorrem na estética do texto serão objeto do nosso segundo capítulo, mas queremos chamar atenção aqui para o seguinte trecho: “São coisas difíceis de dizer por que também são difíceis de lembrar. Acho melhor contar como aconteceu sem me defender ou assumir culpas, e cada um que julgue de acordo com o que sabe de si” (Gonçalves, 2019, p. 444).

O uso de antecipações nas narrativas é um recurso interessante quando estamos diante de narrações em primeira pessoa. Isso porque elas permitem organizar a experiência narrada, criando tensão, expectativa e um diálogo interno com o próprio passado, ao mesmo tempo em que evidenciam o encadeamento temporal e afetivo da memória. Vejamos o uso do adjetivo -difícil. Ele nos apresenta um deslocamento da ação de dizer com a ação de lembrar, em que futuro e passado se interrelacionam, se movimentam em uma perspectiva que sai do individual para o coletivo, uma vez que a narrativa atravessa o texto.

Sendo assim, a escolha dos dois pronomes (eu e nós) que se contrapõem por representarem, de um lado, a primeira pessoa do singular e, do outro lado, a primeira pessoa do plural, em verdade, encontram-se ali ligados por um travessão, um sinal gráfico que os une, pois, apesar de parecerem contrapostos, são pares complementares. E, ao fazê-lo, exemplifica o movimento de conexão entre o olhar para si e o refletir o outro. Dentro dessa perspectiva, estamos diante de dois pontos (o olhar para si e a reverberação das experiências coletivas) que se misturam à medida que passam pelo mesmo corpo.

Nesse sentido, podemos dizer que *Um defeito de cor* apresenta, também, rastros que podem auxiliar uma pesquisa sobre a sociedade brasileira escravagista do século XIX. Por meio de uma narrativa que habita o corpo de uma mulher preta, Kehinde, ela (re)constrói caminhos outros da sociedade brasileira por meio da contação. Segundo a pesquisadora Fernanda Miranda, “assume-se no texto experiência vivida como fonte de criação literária, e, ao mesmo tempo, assume-se que a vivência, embora parta da realidade, é elaborada/tecida/significada no ato da escrita” (2019, p. 17).

Nesses termos, apesar dessa perspectiva não ser o foco desta tese, pontuar este processo é importante, porque ele pode ser um desdobramento das análises estéticas que estamos analisando, principalmente porque, quando falamos da construção de uma materialidade, é preciso ter em mente que se trata de um corpo

de uma mulher negra. No prefácio de *Silêncios Prescritos*, de Fernanda Miranda (2019), Florentina da Silva Souza (apud Miranda, 2019, s.n.) tece um comentário que exemplifica esse papel desta obra literária:

Nesse **gingar**, todas essas personagens, aproximadas, configuram, um espaço de encontros, perfazendo e sugerindo circuitos de leitura e interpretações da história do Brasil, da literatura brasileira e da literatura afro-brasileira. Ou, a insurgência das mulheres escritoras romancistas e das personagens das suas obras se confundem com a insurgência da autora do livro que, **ao confrontar suas histórias, expõe mecanismos forjados pelo discurso da colonialidade para permanecer excluindo, depreciando e ignorando os atos de insubmissão ao seu domínio** (Souza, apud Miranda, 2019, s.n., grifo nosso).

Como bem sabemos, não há acaso nas escolhas lexicais dos escritores, não importa de qual gênero estejamos lendo. Por isso, chamamos atenção, primeiramente, para o uso do verbo “gingar”. Segundo o dicionário¹⁶, a ginga é o movimento do corpo de um lado para o outro; é o movimento do capoeirista para enganar o adversário, no ataque ou na defesa. Esses movimentos nos levam a um movimento importante, que é o da circularidade.

Em busca desta circularidade que atravessa a obra apresentada por Fernanda Miranda e a partir dos estudos de Leda Maria Martins (2023) proporemos uma interlocução com um saber transatlântico que se constituiu no processo da diáspora: a capoeira, que está presente no capítulo oito de *Um defeito de cor*, em um subtítulo denominado “Os capueiras¹⁷”, em que Kehinde relata sua primeira experiência com a capoeira: “muitas pessoas formavam um círculo em torno da capueira, uma grande festa, com gente sentada pelo chão, conversando e comendo, ou formando várias rodas de dança, cada qual com o seu batuque” (Gonçalves, 2019, p. 666). A ideia da roda, que evoca a circularidade que já anunciamos, começa aqui, no sentido pelo qual a capoeira se apresenta a Kehinde, da mesma forma que ela comporá nossas reflexões.

¹⁶ Fonte: <https://dicionario.priberam.org/ginga>. Acesso em: 30 jan. 2025.

¹⁷ Em sua dissertação de mestrado, Mestra Janja, historiadora e mestra de capoeira brasileira, pontua que: a capoeira é uma expressão cultural de matrizes africanas no Brasil e, como tal, representa aspectos desta diversidade ressignificada na realidade escravista que a formatou. Sua trajetória, ao longo da formação da sociedade brasileira, apresenta-a em meio aos modelos de organização da resistência dos africanos e seus descendentes às condições de sub-humanidade impostas pelo racismo e seus subsequentes aparatos de dominação naturalizados pelo escravismo. No século XIX, atinge a definição social pautada na formação de grupos de praticantes (ou de iniciados) a partir de organizações de resistência, a exemplo das maltas, passando a ser considerada uma das manifestações da rebeldia destas populações marginalizadas, como um instrumento de defesa e de barganha política.

O subtítulo evoca uma cerimônia tradicional: o batizado e/ou a troca de graduação na capoeira. Em determinado momento da cerimônia, temos a presença de Mestre Mbanji, que coordenava a festividade e que fez uma fala sobre o que se tratava a capoeira:

[...] 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. Eu achei isso bonito, e é a mais pura verdade, cada qual tem que descobrir o seu jeito de fazer perguntas, porque elas são sempre as mesmas, assim como têm as mesmas respostas. Um bom perguntador é aquele que finge que vai perguntar uma coisa e pergunta outra, porque se o outro a adivinha, dá a resposta antes (Gonçalves, 2019, p. 666).

Esse trecho de *Um defeito de cor* propõe uma analogia entre a capoeira e a linguagem, revelando uma percepção sofisticada sobre a comunicação como jogo, como estratégia e como arte de resistência. A capoeira, aqui descrita como uma conversa, é mais do que uma prática corporal: ela se inscreve como uma forma de diálogo marcado por astúcia, improviso e ancestralidade.

A comparação com a conversa revela um entendimento profundo da linguagem como performance. Ao dizer que “um faz uma pergunta de supetão e o outro tem que ter a resposta pronta”, a narradora não está apenas descrevendo o jogo físico da capoeira, mas também as trocas simbólicas e discursivas que marcam os sujeitos historicamente marginalizados, especialmente no contexto da diáspora africana. A fala enfatiza a necessidade de estar sempre alerta, de saber responder com inteligência e rapidez, evocando a experiência de viver em constante negociação com estruturas de poder que exigem respostas estratégicas para sobreviver.

Além disso, o comentário de que “as perguntas são sempre as mesmas, assim como têm as mesmas respostas” aponta para a repetição dos padrões de dominação e exclusão ao longo da história. No entanto, ao dizer que “um bom perguntador é aquele que finge que vai perguntar uma coisa e pergunta outra”, a fala celebra a astúcia, a dissimulação como forma de enfrentamento — um recurso fundamental dos saberes afro-diaspóricos. Essa habilidade de deslocar o previsível, de reinventar a fala e o gesto, remete à lógica de oralidade e resistência que está no cerne das culturas africanas e afro-brasileiras.

Nesse sentido, a metáfora utilizada com o jogo entre perguntas e respostas é, também, a metáfora da vida. Se pensarmos, nesta tese, o que ela é? O resultado de um conjunto enorme de perguntas que uma pesquisadora se fez ao ler uma obra. Em

busca de resposta nos livros, nos seminários, nas *lives*, nos congressos, nas discussões nos grupos de pesquisas, nas conversas com as amigas, também pesquisadoras, que são os resultados das linhas que vocês leem, são a tentativa de dar respostas a vocês e, para tanto, é preciso fazer as perguntas certas.

Nesse jogo de perguntas e respostas, os capoeiristas concentram-se no meio da roda envolvidos pela cantoria, guiada pelo toque do berimbau e seguidos pelo público que atua como uma espécie de coro ao baterem palmas. Nessa dinâmica, a roda é o elemento estruturante do jogo, pois é ela quem delimita o espaço da disputa, assim como dá o seu direcionamento. Todos os componentes, configuram as relações entre o ir e vir dos jogadores, na ocupação dos espaços e no respeito aos participantes. Nessa “conversa” de perguntas e respostas, temos um diálogo que é marcado pelo tom da ancestralidade e da construção de uma experiência que vai além do jogo em si, pois representa a partilha, a troca, a construção pelo coletivo. Silva (2008) vai pontuar como ocorre essas interações:

Assim, é essencial a presença de valores e fundamentos como cooperação, respeito e amizade. Quando se joga capoeira, deve haver respeito pela integridade física e moral dos colegas. Devem-se respeitar as regras, as tradições que envolvem a prática, o ritmo que a orquestra impõe, os mais velhos e os mais novos, todos com suas qualidades e dificuldades (Silva, 2008, p. 58).

Na capoeira os toques servem para anunciar a chegada de um novo jogador ou advertir os que já estão jogando sobre os perigos que possam surgir no meio do jogo. Sempre na perspectiva da roda, todos os elementos convergem, em realidade, pela circularidade. Entre os pesquisadores que se dedicam a compreensão das narrativas de ancestralidade e das representações da diáspora africana na literatura temos, Clara Alencar Villaça Pimentel é pesquisadora e professora, com estudos voltados para a literatura afro-brasileira, memória e identidade. Vejamos como Pimentel (2011) nos traz algumas contribuições sobre essas interações:

Para que a liberdade seja “suficientemente boa”, **o ambiente deve conspirar a favor da manifestação do ser e de sua agressividade**, do modo como ‘diz’ não o absorver. Esta é articulada ao estabelecimento de **alguma diferença** entre o que é o ‘eu’ e o que é o ‘outro’ – através dela é possível lidar com o externo, tendo consciência dos limites físicos que nos separam do mundo e das pessoas ao nosso redor. A capoeira cumpre a função de cansar o corpo e trabalhar a mente do negro e, apesar de ser usada como arma contra os abusos do dominador, acaba por **favorecer a manutenção da ordem** ao ocorrer em situações como a descrita no episódio do romance (Pimentel, 2011, p. 11, grifo nosso).

Nesses termos, compreendemos a capoeira como uma arte brasileira, mas, também, fruto da diáspora, pois, suas relações se estabeleceram no Brasil como resultado da necessidade de se olhar os corpos negros vindos de África, tendo em vista os processos aos quais eles se estabeleceram. Nesse sentido, falar da capoeira é falar de uma arte brasileira, mas sabemos que essa arte só foi/é possível de ser vivenciada, inicialmente, por meio do processo da diáspora.

Mas por quê? Qual o significado de propormos essa ligação entre a ideia da temporalidade na obra com a prática da capoeira? Primeiramente, estamos diante de uma experiência construída no Brasil, impulsionada pelos negros que vieram escravizados de África, uma trajetória que remete àquela narrada por nossa personagem principal. Em segundo lugar, encontramos na regularidade da roda, na ginga e no aparato da capoeira a circularidade presente na ideia de tempo abarcada pela obra.

Dessa forma, a circularidade da capoeira regula não só nas relações dos jogadores e dos seus elementos composicionais, mas também na relação de liberdade em que os indivíduos conseguem manifestar sua individualidade, no que Pimentel vai chamar de entendimento do que é o ‘eu’ e o que é o ‘outro’, com a finalidade de “favorecer a manutenção da ordem”. Ainda em Pimentel (2011):

As músicas, inventadas na hora e cantadas especialmente para cada jogador, certamente trabalhavam a auto-estima dos subjugados, fazendo com que sua postura e desempenho aumentassem ainda mais a admiração dos que assistiam à roda. O ‘subir de posto’, o escalar das torres das igrejas para badalar o sino (feito comum entre os capoeiras que queriam mostrar suas habilidades), o uso do lenço encarnado e o assobiar nas ruas eram demonstrações do que ia no interior dos jogadores: **orgulho próprio de pertencer a uma ‘organização’ e ser reconhecido por ela como alguém capaz, digno e especial.** Nesse sentido a capoeira trabalha a auto-estima de todos os envolvidos na dança-luta levando os sentimentos vividos na roda para o cotidiano de cada um deles. Assim, aqueles indivíduos já teriam experimentado uma parcela de orgulho, admiração e importância, o que funcionaria a seus favores quando fossem diminuídos por quase toda a população da Corte (Pimentel, 2011, p. 11, grifo nosso).

Nessa ideia, ao trabalhar elementos como “pertencer a uma ‘organização’ e serem reconhecidos por ela”, proporciona a esses indivíduos, à época submetidos aos terrores da escravização, a possibilidade de se enxergarem como sujeitos “alguém capaz, digno e especial” — um processo possível por meio da roda, pois é na

circularidade da capoeira que eles se encontram com si mesmos e conseguem levar esses sentimentos vivenciados na roda para suas vidas.

Um ponto importante é que, na medida em que trabalhamos a ideia da circularidade, nos distanciamos do pensamento linear, direcionado a um único ponto, e nos deparamos com variáveis diversas e, com elas, com a necessidade de reeditar as trajetórias, uma vez que elas podem vir de diferentes lugares, assim como na capoeira, o jogador atento procura a todo momento a hora de entrar na roda, não sabendo com quem vai gingar, mas sabendo que irá e que o embate será traçado e que, a cada novo “oponente”, uma perspectiva nova se apresentará. Um capoeirista jamais jogará o mesmo jogo, pois a roda é começo, meio, começo; ela não tem fim. Ademais, a trajetória de quem pensa a partir da circularidade é pautada no coletivo, no olhar o outro e em decidir se jogar na roda.

Essa ideia do coletivo proporcionado pela roda traz um outro aspecto importante para nossa tese: a ideia do eu-nós. Quando Kehinde fala em primeira pessoa, há um distanciamento das narrativas narcisísticas que encontramos em algumas literaturas, o que surge na troca das experiências vividas por ela, as transforma em empatia, em troca, em partilha. Vejamos no trecho a seguir: “Eu sentia uma certa inveja da sinhazinha, que podia criar suas quatro filhas enquanto eu não podia ter junto de mim nenhum dos que eu tinha gerado” (Gonçalves, 2019, p. 589).

Podemos observar, no movimento da comparação, a representação de uma experiência vivenciada pelas mulheres negras à época. Uma experiência que, ao falar de si, reflete neste coletivo. Por isso, o uso do *eu* em nossa obra foge às narrativas narcisísticas, pois ela não fala de si na busca por um individualismo; ela vai de encontro a uma experiência coletiva *nós*, a uma experiência de literatura que, ao se propor a dar voz a personagens outros, a experiências outras, transpõe o próprio tecido literário, pois ressignifica as relações entre os personagens a partir de suas vivências, em busca de jogar na roda da vida.

Dentro dessa perspectiva, é importante trazer novamente o conceito desenvolvido por Conceição Evaristo: a *escrevivência*. Para ela, “*Escrevivência*, antes de qualquer domínio, é interrogação” (Evaristo, 2020, p. 35). Vejamos, a partir das reflexões apresentadas por Conceição Evaristo (2005), alguns pontos a serem destacados:

Assenhoreando-se “da pena”, objeto representativo do poder falo-cêntrico branco, **as escritoras negras buscam inscrever no corpus literário brasileiro imagens de uma auto-representação**. Surge a fala de um corpo que não é apenas descrito, mas **antes de tudo vivido**. A escre (vivência) das mulheres negras explicita as aventuras e as desventuras de quem conhece **uma dupla condição**, que a sociedade teima em querer inferiorizada, **mulher e negra [...] [...] pode-se dizer que os textos femininos negros, para além de um sentido estético, buscam semantizar um outro movimento, aquele que abriga toda as suas lutas**. Toma-se o lugar da escrita, como direito, assim como se toma o **lugar da vida [...] (Evaristo, 2005, p. 6, grifo nosso)**.

Esse “outro movimento” é o que torna o conceito relevante para o estudo desta obra, que apresenta, na personagem analisada nesta tese, uma mulher negra que reconfigura sua história por meio da possibilidade de falar de si, em primeira pessoa. E por que podemos fazer essa afirmação? Estamos diante de uma prosa que se passa no século XIX: quantas obras literárias da mesma época são narradas por mulheres negras? Principalmente se compararmos com as prosas que privilegiam personagens brancos, ou com aquelas que apresentam mulheres negras de forma estereotipada. Ao colocar Kehinde como narradora, Ana Maria Gonçalves instaura um gesto estético e político que tensiona o corpus literário brasileiro. Esse gesto pode ser lido, em nossa análise, a partir do conceito de escrevivência formulado por Conceição Evaristo, uma vez que a narrativa em primeira pessoa, ao mesmo tempo singular e coletiva, encena uma inscrição literária que conecta experiência, memória e ancestralidade à estética da personagem¹⁸.

Nesse sentido, podemos observar, no movimento da comparação, a representação de uma experiência vivenciada pelas mulheres negras à época. Uma experiência que, ao falar de si, reflete neste coletivo. Por isso, o uso do *eu* em nossa obra foge às narrativas narcisísticas, pois ela não fala de si na busca por um individualismo; ela vai de encontro a uma experiência coletiva *nós*, a uma experiência de literatura que, ao se propor a dar voz a personagens outros, a experiências outras, transpõe o próprio tecido literário, pois ressignifica as relações entre os personagens a partir de suas vivências, em busca de jogar na roda da vida.

O pesquisador Cuti (Luiz Silva) que é, também, escritor, poeta e ensaísta, um dos fundadores do movimento Quilombhoje e da série *Cadernos Negros*. Sua obra e

¹⁸ É importante distinguir os níveis de enunciação da obra: Ana Maria Gonçalves é a autora que organiza a narrativa; Kehinde é a personagem-narradora em primeira pessoa, que reconfigura sua trajetória por meio da memória; e Conceição Evaristo é a teórica que formula o conceito de escrevivência. Assim, quando relacionamos a voz de Kehinde à escrevivência, não afirmamos que a personagem cria o conceito, mas que a sua forma de narrar ressoa e se articula com essa proposta estética e política, permitindo-nos analisá-la nesse horizonte crítico.

reflexão crítica são fundamentais para o fortalecimento da literatura negra brasileira, especialmente por enfatizarem a dimensão política da escrita e o protagonismo das vozes afrodescendentes na construção de uma estética de resistência. Em uma nota de rodapé, Cuti (2010) nos traz uma reflexão sobre o uso do vocábulo “sujeito” em sua obra e reflexões que são bastante pertinentes para compreendermos essa primeira pessoa do singular que ressoa a primeira pessoa do plural:

Sujeito, termo bastante complexo, será aqui empregado com a noção que ultrapassa a ideia de primeira pessoa (“eu”), implicando a noção daquele que **organiza o texto**, nele acrescentando ideias sobre o mundo que, por vezes, carregam em si valores os mais diversos (estéticos, éticos, políticos etc.). O sujeito organiza, preside e veicula seus pressupostos. Só não se confunde com o autor **porque faz sentido apenas no texto realizado**. Por isso é chamado “sujeito do discurso”. É também criação daquele escritor que com o sujeito mantém identidades e/ou diferenças (Cuti, 2010. P. 18, grifo nosso).

A ideia desse sujeito referenciado por Cuti é importante a partir da ideia de que a organização do texto é de sua “responsabilidade” e, aqui, como responsabilidade queremos indicar que é com o sujeito que compreenderemos o texto. Ademais, é preciso levar em consideração que essas análises são carregadas de princípios e valores próprios que coadunam em um sentido que só existe no texto.

Temos, então, uma lógica bem definida de um sujeito que, ao organizar a obra, em sentido estrutural, em primeira pessoa do singular, organiza, também, o mundo ao qual ela reflete. E, ao refletir, ela o transforma em uma nova estrutura, agora, fora da obra, em que ela alcança o leitor e se configura na primeira pessoa do plural: “nós”. E essa dinâmica não corresponde à linearidade, mas à circularidade aqui já discutida.

Nesse sentido, o movimento de análise do *eu* delimita o sujeito no texto “eu”, interpreta a ação e temporalidade, delimita os valores, desloca a organização do texto para o nós e volta novamente para o sujeito da estrutura do texto, o “eu”. Esses movimentos têm um começo e um meio, mas não um fim. Dessa forma, estaremos sempre retomando para a organização interna da obra e analisando como ela se desenvolve. Ao construirmos essas investigações, ao entrarmos nessa roda, nos depararemos com a noção de escrevivência de Conceição Evaristo. Segundo Conceição Evaristo (2020):

Nossa **escrevivência** traz a **experiência**, a **vivência de nossa condição de pessoa brasileira de origem africana**, uma nacionalidade hifenizada, na qual me coloco e me pronuncio para afirmar a minha origem de povos africanos e celebrar a minha ancestralidade e me conectar tanto com os

povos africanos, como com a diáspora africana. **Uma condição particularizada que me conduz a uma experiência de nacionalidade diferenciada.** Assim como é diferenciada a experiência de ser brasileiro vivida, de uma forma diferenciada, por exemplo, da experiência de nacionalidade de sujeitos indígenas, ciganos, brancos etc. Mas, ao mesmo tempo, **tenho tido a percepção que, mesmo partindo de uma experiência tão específica, a de uma afro-brasilidade, consigo compor um discurso literário que abarca um sentido de universalidade humana.** Percebo, ainda, que experiências específicas convocam as mais diferenciadas pessoas (Evaristo, 2020, p. 31, grifo nosso).

Chamamos aqui a atenção para um conjunto de rimas, grifadas em **cinza**, que costumam o texto literário escrito por mulheres negras: *escrevivência*, *experiência* e *a vivência*. Todos rimam a partir do sufixo -ÊNCIA, que vem do latim -ENTIA, que indica condição, qualidade, ação ou estado, corroborando para essa estética que vem apresentar o que Conceição Evaristo nomeou como “uma experiência diferenciada” e “uma experiência específica”. Ambos os vocábulo, “específicas” e “diferenciadas” (grifados em azul e verde), demonstram a ideia do que surge do diferente, do específico, que dá espaço para apresentar o que Conceição chamou de “um sentido de universalidade humana”.

Nesse sentido, o movimento trabalhado durante todo este capítulo, que nomeamos de *eu-nós*, ao entrar em contato com o leitor, como apresentado na citação de Florentina, acaba por nos apresentar “mecanismos forjados pelo discurso da colonialidade”. Dessa maneira, o movimento acaba por provocar o processo de reflexão e descoberta diante de um universo recém estabelecido, cujo objetivo é o de questionar esse sistema que “permanece excluindo, depreciando e ignorando os atos de insubmissão ao seu domínio”. Como a professora Daiana Santos (2016) relata, temos aqui uma característica do nosso texto: a de construir um universo longe dos padrões estabelecidos e difundidos pelo sistema colonial à época. Vejamos o que ela tem a dizer sobre esse momento:

Neste sentido, *Um defeito de cor* **desestabiliza o padrão determinante do imaginário social da identidade brasileira**, dado que **o discurso literário esboça uma proposta de reinvenção da história**, conferindo voz aos marginalizados historicamente. **O texto transcende os conhecimentos do passado, e, por sua vez, lhe outorga um novo protagonismo ao grupo coletivo negro.** Para conseguir isso, o texto literário compromete a legitimidade dos mitos historicamente determinantes da identidade brasileira, reclama o papel do coletivo negro no processo histórico do Brasil e instala, a partir de uma perspectiva contemporânea, a importância do debate sobre o universo negro no contexto histórico, literário, cultural e social (Santos, 2016, p. 167-168, grifo nosso).

O que Santos (2016) vai chamar de “um novo protagonismo ao grupo coletivo negro” é a exemplificação do nosso “nós”, uma construção de um povo representado a partir dele mesmo. Por isso, “o discurso literário esboça uma proposta de reinvenção da história”. Essa perspectiva só é possível no aspecto literário porque percebemos que a construção da narrativa em primeira pessoa, que ecoa do corpo de uma mulher negra, como já desenvolvemos nesta tese, se distancia do aspecto narcisístico de narrativas eurocentradas, por exemplo. Mas como esse movimento *eu-nós* vai ocorrer na perspectiva da contação?

Para respondermos a essa questão, é preciso refletirmos sobre o elemento estético, a saber, os movimentos de tempo e sua relação com a história da própria narrativa, pois, quando falamos de uma contação, alguns conceitos perpassam essa reflexão, como a oralidade e a oralitura. É necessário refletir sobre esses aspectos a partir da estrutura da narrativa.

Sabemos apenas nos capítulos finais do livro que, devido a idade avançada, nossa personagem não escreve suas memórias, ela conta. Nesse sentido, a ideia dos estudos da contação ou da ideia da oralidade, apesar de não serem recentes, não se encontra descrita nos grandes guias de consulta, como, por exemplo, no dicionário de Estudos Narrativos de Carlos Reis, em que não há sequer uma menção sobre o conceito de “oralidade”.

Ademais, uma lacuna que precisamos preencher para nossas análises a partir da dinâmica do ato de contar encontraremos na dissertação de Oluwa Seyi Salles Bento, quando ela traz o conceito/reflexão da contação, que abarca o sentido estético da obra em que a personagem, uma mulher negra, está contando sua história, levando em consideração a epistemologias dos orixás.

Em suas análises, podemos perceber como a representação de Ósun na construção dos personagens exemplifica, por diversas vezes, o exotismo no caso dos escritores modernos, e no seu maternar, na liberdade, concepções contrárias a idealização da experiência negra desses autores; e é essa concepção que nos interessa. Vejamos uma das ponderações de Oluwa Salles (2021) sobre essas características, pensando a obra evaristiana:

tem sido nítido que, talvez sendo o propósito mais latente de sua arte, a produção literária evaristiana busca dar conta, mobilizando aspectos culturais basilares da comunidade negra, de uma questão cara à Literatura Afro ou Negro-brasileira: **a reconstrução do imaginário literário e social acerca da mulher negra**. A presença histórica desse sujeito é marcada, no geral, por

hipersexualização, exotificação e impossibilidade de gerar filhos, características as quais, não por acaso, também são atribuídas a Oxum que, enquanto negra, mesmo divindade, não escapa à estereotipia. Na contramão disso, **a produção evaristiana realiza um processo de destipificação da mulher negra**, oferecendo, assim, simultaneamente, profundidade à personagem criada e humanidade ao indivíduo que a esta corresponde, sendo que a primeira funciona como representação e presentificação literária do segundo – coletivamente, o grupo de mulheres negras e, localizadamente, o orixá Oxum (Salles-Bento, 2021, p. 173, grifo nosso).

Tendo em vista os distanciamentos necessários, pois nossa proposta não é analisar a obra de Conceição Evaristo, aqui a ideia é apresentar como, ao propor uma personagem como Kehinde, Ana Maria Gonçalves busca, como Oluwa pontua na obra de Conceição, “a reconstrução do imaginário literário” e a “destipificação da mulher negra”. E, nessa proposição, temos a presença de nossa personagem coadunando sua voz, em primeira pessoa, que, ao se propagar, seja por meio dos símbolos gráficos ou pela recepção do leitor, reverbera em um cenário de um “nós”, um coletivo que agrega, uma vez que o “nós” inclui o próprio “eu”.

Por isso, compreendemos que todas as reflexões dessa escrevivência, do lugar dessa literatura que se propõe a inserir novos elementos para as considerações já conhecidas na formação da identidade nacional, e outras que reconfiguram discursos, trazem consigo, por meio da estética de Ana Maria Gonçalves, uma *contação-Òsun*. Isso porque ela se propõe a construir uma narrativa que transmite histórias que compõem o corpo da mãe-mulher afro-diaspórica, de nossa Kehinde.

Mas porque Òsun? Òsun (Oxum), de acordo com a cultura Iorubá, tem a responsabilidade de cuidar das águas das cachoeiras, das fontes, dos rios e, também, pela fecundidade de todos os seres. Kehinde traz consigo essa força do feminino que se constrói, também, pelo seu materno. Segundo Akotirene (2019):

Osun vive na oralidade e na escrita dispostas a traduzirem [sic] a beleza das mulheres negras, a sabedoria, a inteligência, a habilidade na administração das riquezas e dentro das ciências sociais; uma deidade maior que os equívocos linguísticos e conceituais sobre o corpo, maternidade e destino biológico (Akotirene, 2019, s/n).

Esse trecho, ao trazer Òsun como referência, aponta para uma dimensão simbólica em que a deidade ultrapassa os limites dos discursos coloniais e patriarcais que reduziram o corpo feminino negro à biologia ou ao destino reprodutivo. Akotirene (2019) sublinha que Òsun vive tanto na oralidade quanto na escrita, o que revela uma estética e uma epistemologia que resistem ao apagamento, inscrevendo a

maternidade não apenas como função biológica, mas como potência de criação, administração, saber e continuidade.

Assim, a maternidade, tema de nossa pesquisa, deixa de ser encarada como restrição e passa a ser compreendida como agência, como espaço de produção de conhecimento e de beleza, em que o corpo feminino negro se afirma contra os “equivocos linguísticos e conceituais” que tentaram limitá-lo. A leitura de Òsun, nesse sentido, ressoa com a escrevivência de Conceição Evaristo e com a lógica do tempo espiralar de Leda Martins, pois recoloca a mulher negra no centro da narrativa como sujeito de saber, memória e criação.

Ademais, a dissertação em questão, ao propor como as obras de Conceição Evaristo modificam a forma de apresentar Òsun na literatura brasileira, especialmente no trabalho comparativo com autores modernistas, ressalta um ponto central: a contação e a epistemologia dos Orixás constituem elementos que conectam as produções literárias de mulheres negras, aspecto igualmente presente em *Um defeito de cor*.

Nesse sentido, a presença dos Orixás não se restringe à descrição de um altar ou à narração de um culto, mas se manifesta como evocação de uma ancestralidade que funda e sustenta a narrativa. Tal presença opera de modo circular, como gesto de retorno e continuidade, semelhante ao fluxo das águas de Òsun, que se renova sem cessar. Ao mesmo tempo, inscreve-se numa lógica de maternidade, entendida não apenas como relação biológica, mas como potência de geração de saberes, memórias e corpos-narrativas, em que a escrita se torna um ventre coletivo capaz de acolher e transmitir a experiência de um povo. Para representar essas reflexões trazemos um trecho da morte da avó de Kehinde, ainda no navio em direção ao Brasil:

Algumas horas depois de terem levado a Taiwo, como se estivesse apenas esperando que ela partisse primeiro, a minha avó disse que estava se sentindo fraca e cansada, que perdia a força e a coragem **longe dos seus voduns**, pois tinha abandonado a terra deles, o lugar em que eles tinham escolhido para viver e onde eram poderosos, e eles não tinham como segui-la. 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, **ela disse para eu nunca me esquecer da nossa África, da nossa mãe, de Nanã, de Xangô, dos Ibêjis, de Oxum, do poder dos pássaros e das plantas, da obediência e respeito aos mais velhos, dos cultos e agradecimentos**. 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** (Gonçalves, 2019, p. 61, grifo nosso).

Ao evocar sua ancestralidade nos últimos dias de sua vida, a avó de Kehinde demonstra a importância da espiritualidade para sua família: “ela disse para eu nunca me esquecer da nossa África, da nossa mãe, de Nanã, de Xangô, dos Ibêjis, de Ósun, do poder dos pássaros e das plantas, da obediência e respeito aos mais velhos, dos cultos e agradecimentos”. E, de alguma maneira, ela tenta passar o que consegue nos últimos momentos que ainda restam de vida. O relato da avó de Kehinde, antes de sua morte, evidencia a centralidade da ancestralidade, dos voduns e dos Orixás como estruturas que sustentam memória, identidade e continuidade, reforçando a lógica da circularidade já observada na narrativa.

Ao transmitir a importância de cultuar e respeitar os antepassados, mesmo diante do deslocamento forçado e da diáspora, a avó atua como mediadora de saberes e afetos, função que se aproxima da maternidade entendida como potência de geração de memória e cuidado coletivo. A instrução para que Kehinde nunca se esquecesse da África, de Ósun, Nanã, Xangô e dos Ibêjis, mesmo sem a presença física dos voduns, articula corpo, voz e memória em uma rede de transmissão contínua, em que passado, presente e futuro se entrelaçam. A experiência de Kehinde de se sentir “um navio perdido no mar” dramatiza o impacto do deslocamento, mas também aponta para a necessidade de reconstruir vínculos e reinscrever sua identidade a partir desse patrimônio espiritual e materno, garantindo que a circularidade da memória e da transmissão cultural não se interrompa.

A pesquisadora Cibeles Silva (2020) possui estudos voltados para literatura afro-brasileira, memória e ancestralidade. Sua produção acadêmica destaca-se pela análise das narrativas de autoria negra, com foco nas relações entre identidade, oralidade e resistência, contribuindo para o fortalecimento dos debates sobre escrevivência e representatividade na literatura contemporânea. Em sua dissertação, ela avaliou as relações e a importância de Oxum dentro do papel do desenvolvimento do projeto *Sou minha*, gerenciado por mulheres periféricas. Vejamos um trecho sobre a importância desta fala:

A dimensão espiritual pode ser ignorada ou desprezada pelo modo de vida e de fazer ciência euro-americanos, no entanto, é parte de Abya Yaya ou América Latina, pois está presente em diversas etnias indígenas ao longo do território. E é também legado do modo de vida de etnias vindas do oeste

africano, de onde descende a população diaspórica. Sendo assim, **considerar a presença do espírito é, ao menos, iniciar uma busca no sentido de honrar essas terras e nossos ancestrais** (Silva, 2020, p. 23, grifo nosso).

Essa dinâmica de compreender o espiritual como parte da vida é o que, muitas vezes, durante o texto, vemos que conecta nossa personagem com seus antepassados, com África e, principalmente, com ela mesma, pois, é esse elemento que, por diversas vezes, a reergue diante das dificuldades da vida de uma mulher negra no Brasil colônia.

Kehinde sempre teve em si o pensamento de superar aquele contexto adverso em que viviam as pessoas que foram escravizadas, pois ela compreende que somente assim poderia ser dona de sua própria vida:

Apesar da pouca idade, acho que foi naquele momento que tomei consciência de que tinha que fazer alguma coisa, pelos meus mortos, por todos os mortos dos que estavam ali, por todos nós, que estávamos vivos como se não estivéssemos, porque as nossas vidas valiam o que o sinhô tinha pagado por elas, nada mais (Gonçalves, 2019, p.144).

A partir da tomada de consciência de sua condição e da vontade de superar os sofrimentos que atravessava, Kehinde encontra na literatura uma oportunidade de resiliência, de aprendizado e de uso do conhecimento a seu favor. Ao se aproximar da leitura, sua vida se transforma: cada obra lida toca-a, inspira-a e motiva-a a buscar continuamente mais saberes e experiências, como ela mesma reconhece: “Mas cada vez eu sentia mais vontade de trabalhar muito e, nas horas vagas, de ler, achando perda de tempo fazer algo além disso” (Gonçalves, 2016, p. 278). Nesse movimento, a literatura se torna um espaço de contação, memória e transmissão, em que a oralidade, a escrita e a ancestralidade se articulam, permitindo que Kehinde reinscreva sua história e conecte sua experiência pessoal à de outros sujeitos diaspóricos.

A trajetória de Kehinde percorre caminhos que, embora façam parte de sua própria história, projetam outros itinerários de não pertencimento e de construção contínua do sujeito. O conceito de *contaço-Òsun*, articulando oralidade, memória e força materna, evidencia que o “eu” da narradora se expande em um “nós” coletivo, capaz de atravessar tempos e espaços, mantendo a circularidade da memória e da transmissão cultural. Assim, essa abordagem contribui para a tese ao demonstrar como a narrativa de Kehinde articula resiliência, ancestralidade, maternidade e

construção do sujeito diaspórico, oferecendo uma chave de leitura que conecta experiência, estética e política literária, ao mesmo tempo em que fundamenta a compreensão de um corpo-voz que se sustenta na memória, na transmissão e na continuidade da vida.

CAPÍTULO 2 – OMOTUNDE: MATERNIDADE, TEMPORALIDADE E ANCESTRALIDADE

*“A voz de minha filha
 recolhe todas as nossas vozes
 recolhe em si
 as vozes mudas caladas
 engasgadas nas gargantas.
 A voz de minha filha
 recolhe em si
 a fala e o ato.
 O ontem – o hoje – o agora.
 Na voz de minha filha
 se fará ouvir a ressonância
 o eco da vida-liberdade.”*

— *Vozes-Mulheres, Poemas da recordação e outros movimentos, Conceição Evaristo, 2008, p. 10*

A relação entre tempo da narrativa e tempo histórico tem sido amplamente discutida na crítica literária, sobretudo na análise da narrativa moderna. Frequentemente, busca-se articular a ordem narrativa à cronologia histórica, mas é importante ressaltar que a ficção não se submete à linearidade dos fatos nem à necessidade de relatar a história enquanto ciência.

Em nossa obra, a narrativa rompe com essa linearidade e funda uma temporalidade própria, marcada por retornos, repetições e movimentos de rememoração que configuram como já vimos o que Leda Maria Martins (2023) denomina de tempo espiralar. Essa temporalidade que não segue uma ordem cronológica rígida, se organiza a partir da memória subjetiva da personagem, priorizando intensidade afetiva e relevância existencial.

Nesse horizonte, a maternidade negra, como lembra bell hooks (1994), atravessada por perdas forçadas, também se constitui como espaço de resistência e reinvenção. E nesses termos, a partir das contribuições de Fabiana Carneiro da Silva (2017), ela é, também, território de agência, onde cuidado, memória e ancestralidade se articulam. Com isso, Kehinde materializa essa potência: ao enfrentar rupturas da escravidão, reinscreve sua voz como lugar de força e determinação, aproximando-se

de uma temporalidade espiralar, em que passado e presente se cruzam continuamente.

Ao narrar sua vida ao filho ausente, Omotunde, ela cria um campo em que passado, presente e futuro conseguem coexistir. Esse gesto conecta-se ao que Saidiya Hartman define como “memória da diáspora”, um trabalho da imaginação que resiste ao apagamento e reconstitui experiências soterradas pela violência histórica. Como observa, também, Vilma Piedade (2021), quando diz que a voz negra, quando afirmada, não apenas denuncia, mas reorganiza a vida e ilumina novas possibilidades de existência.

A partir dessas reflexões, o objetivo deste capítulo é o de investigar a temporalidade a partir da personagem e de sua voz, analisando linearidade, fenômenos linguísticos (antecipação, prolepse) e o papel de personagens-chave na construção do tempo próprio de *Um defeito de cor*. E, nesse sentido, Omotunde se torna central, uma vez que sua ausência e lembrança estruturam um movimento de retorno e projeção, em que o passado reorganiza o presente e reinscreve o futuro, tensionando história, memória, apagamento e reinscrição.

Ademais, ao considerar o tempo, é essencial analisar também aspectos inter-relacionados, como tempo cronológico e psicológico, ordem temporal, ritmo narrativo e ponto de vista, que juntos formam a espinha dorsal do romance. Nesse sentido, Omotunde emerge como núcleo da narrativa, convocando maternidade, perda, ancestralidade, nomeação e oralidade, que sustentam a própria organização temporal da obra e revelam o tempo em chave espiralar e ancestral, onde a maternidade se afirma como resistência.

Para tanto, o capítulo se divide em três subcapítulos. O primeiro, “*Ser um navio perdido no mar, e não estar dentro de um...: maternidade e tempo em Omotunde*”, analisa a maternidade como espaço de perda, criação e agência. O segundo, “*Memória da diáspora e a força da voz*”, discute como a voz de Omotunde resiste ao apagamento e constrói novos sentidos de existência. Por fim, o terceiro, “*Nomeação, oralidade e ancestralidade*”, aborda o ato de nomear e reunir os filhos como prática de resistência e inscrição de continuidade.

2.1 SER UM NAVIO PERDIDO NO MAR, E NÃO ESTAR DENTRO DE UM...: MATERNIDADE E TEMPO EM OMOTUNDE

Neste subcapítulo, abordaremos a questão da ordem temporal em *Um defeito de cor* (2019) como uma estratégia fundamental para a construção da narrativa e da presença de Omotunde. A escolha de uma estrutura temporal não linear não serve apenas para dar ritmo à narrativa, mas também para refletir a forma como a memória e a identidade são vivenciadas e reconstruídas pela protagonista Kehinde. A manipulação do tempo, por meio de anacronias e saltos temporais, permite uma releitura da história da diáspora africana, resgatando vivências pessoais e coletivas que não se encaixam nas formas tradicionais de representação histórica. Nesse sentido, a obra de Gonçalves se insere em um contexto mais amplo de questionamento das narrativas lineares e eurocêtricas que frequentemente marginalizam as experiências de sujeitos historicamente oprimidos, como as mulheres negras no Brasil.

A imagem de “ser um navio perdido no mar, e não estar dentro de um” traduz, de modo poético, a condição de deslocamento que atravessa a experiência de Kehinde em *Um defeito de cor*. Ao ter seus filhos e, ao mesmo tempo, criar laços que resistem à fragmentação da diáspora, Kehinde inscreve Omotunde na história por meio de seu corpo e sua memória em uma temporalidade própria. bell hooks nos lembra que a maternidade negra, ao mesmo tempo em que carrega o peso histórico da separação forçada, é também lugar de agência e reconstrução. Assim, em Kehinde, ser um navio perdido não significa estar à deriva, mas reinventar o rumo a partir da voz, do corpo e da experiência materna. Vejamos o seguinte trecho:

A volta foi muito mais rápida do que a ida, mesmo com os dois moleques dividindo o peso do baú. A dona Balbiana tinha mandado arrumar o quarto um pouco melhor, e até colocado um jarro com flores, que disse ser do próprio jardim. Ela queria conversar, mas eu estava cansada demais, precisando me lavar, comer alguma coisa e dormir, pois sabia que dias longos me esperavam. Ela então pediu que uma moça me levasse uma bacia com água, e tomei o primeiro banho desde a saída de São Salvador. À noite me lembrei de que o Ifasen, o filho do Babalaô Gumfiditimi, tinha dito que eu passaria por um período de calmaria, mas que depois viria outro de grande peregrinação. Ele não pôde dizer o motivo das minhas andanças, pois ainda não estava claro no destino, mas me via andando muito atrás da minha **missão**. Você se lembra? Quando acordei, tive certeza de que a minha missão era te encontrar, a missão mais importante da minha vida, na qual não podia falhar. Se falhasse, poderia te condenar a ser escravo pelo resto dos seus dias, mesmo tendo nascido ingênuo. (Gonçalves, 2019, p. 640, grifo nosso)

O trecho coloca Omotunde no centro da economia temporal e afetiva do enunciado: mesmo sem presença física, ele opera como eixo que orienta o tempo da narradora, transformando deslocamento e descanso em etapas de uma “missão” cuja finalidade transcende a sobrevivência individual. A sequência é toda lida como preparação e encaminhamento rumo a esse encontro: o banho, o repouso, a lembrança do adivinho e a certeza matinal funcionam menos como fatos isolados do cotidiano e mais como ritos que preparam Kehinde para o cumprimento de uma tarefa ética e narrativa.

Primeiro, a formulação “tive certeza de que a minha missão era te encontrar” desloca o foco do verbo do eu-lírico para a teleologia orientada por Omotunde. O filho aparece como medida do tempo (tempo da espera, tempo da peregrinação, tempo da calma), isto é, como parâmetro que organiza passado, presente e futuro. Onde antes havia apenas itinerância e fadiga, a enunciação converte o itinerário em trajetória com destino: a procura do filho torna o deslocamento significativo e teleologicamente estruturado.

Em segundo lugar, Omotunde funciona como resistência ao apagamento. A convicção de Kehinde de que “se falhasse, poderia te condenar a ser escravo” traduz a relação entre lembrança e justiça: manter viva a busca por Omotunde é também uma tentativa de interromper os processos de despersonalização e perda que o sistema escravista impõe. Assim, a maternidade não é somente afeto íntimo: é um mecanismo de preservação da existência do outro contra a lógica do esquecimento e da captura.

Há, ainda, uma dimensão profética/ritual do episódio — o Ifasen prevê “um período de calmaria” seguido por “grande peregrinação” — que insere a busca por Omotunde numa temporalidade cíclica e sagrada. Omotunde, nesse contexto, não é apenas objeto de memória, mas figura que dotará de sentido as peregrinações futuras; a ausência dele convoca uma narrativa teleológica que se organiza em torno da restituição (encontrá-lo) como desfecho possível e desejável.

Do ponto de vista da enunciação, o recurso à segunda pessoa “Você se lembra?” e a posterior afirmação da missão ampliam o papel de Omotunde: ele é interlocutor imaginado, destinatário que dá coesão discursiva ao relato. Essa vocação do filho a interlocutor ativo faz com que a escrita/oralidade de Kehinde seja simultaneamente prática política — resistência à invisibilização — e prática ética — responsabilidade maternal que se impõe como tarefa pública.

Por fim, Omotunde organiza o tempo narrativo e faz nele incidir a agência de Kehinde: a maternidade aparece como motor de ação e como fonte de sentido que transforma a fragmentação do percurso em uma tarefa moral. A busca por ele reconfigura a experiência do tempo, dos “dias longos” previstos à certeza de missão e garante que o passado traumático não se conclua no silêncio, mas seja relido e encaminhado rumo a um futuro reconstruído.

Por isso, a discussão da ordem temporal também envolve uma reflexão sobre a diáspora africana, que, ao se entrelaçar com o tempo histórico e o tempo psicológico, proporciona uma espécie de reconfiguração da identidade das personagens. Nesse sentido, ao desconstruir a linearidade cronológica, a obra cria um espaço de circularidade temporal, onde o passado, o presente e o futuro se entrelaçam e se retroalimentam. Esse modo de construção narrativa revela como a ficção atravessa a vida: a escrita de Kehinde não se ancora em uma cronologia externa, mas em sua experiência sensível e histórica, marcada pelas violências do regime escravista, pelas perdas da maternidade e pela necessidade de testemunho. Vejamos a seguinte citação de Leda Martins:

O tempo ancestral não se contém nos limites de uma linearidade progressiva, em direção a um fim e a um *páthos* inexauríveis, e nem se modula em círculos centrípetos fechados de repetições do mesmo. Em suas aspirais tudo vai e tudo volta, não como uma similaridade espetacular, uma prevalência do mesmo, mas como instalação de um conhecimento, de uma *sophya*, que não é inerte ou paralisante, mas que cineticamente se refaz e se acumula no Mar-Oceano indeterminado do tempo ancestral, o tempo Kalunga, o tempo de Nzâmbi e de Olorum, um em si mesmo, íntegro e pleno, cuja recheada por instâncias de presente, de passado e de futuro, sem elisão, sem forclusão, sem sobressaltis, sem fim dos tempos. Um tempo espiralar. (Martins, 2023, p. 206)

A formulação de Martins (2023) acerca do tempo ancestral como espiralar amplia a compreensão da temporalidade em nossa obra, sobretudo quando articulada à experiência da diáspora africana. Se, no romance, o testemunho de Kehinde não se submete a uma cronologia externa, mas se organiza a partir da memória e da necessidade de narrar, o conceito de tempo espiralar evidencia como essa escrita incorpora camadas de passado, presente e futuro em constante diálogo. Diferente de uma linearidade progressiva ou de uma repetição estática, trata-se de um tempo que

retorna para reinscrever experiências, instaurando conhecimento e ancestralidade como forças vivas no movimento narrativo. Assim, a memória materna de Kehinde – especialmente em sua relação com Omotunde – não é apenas evocação de perdas, mas também um gesto de reinscrição que faz do passado um elemento ativo de resistência, reconfigurando identidade e história dentro de uma temporalidade própria, viva e ancestral.

Ao fundir tempos e camadas da existência em um mesmo gesto narrativo, *Um defeito de cor* desestabiliza, de forma consciente e programática, as fronteiras entre o vivido e o narrado, entre a memória e a imaginação, entre o registro histórico e a fabulação literária. Nesse sentido, a obra se estrutura como um grande exercício de memória, em que Kehinde, já cega e no fim da vida, decide contar sua história para o filho, Omotunde, articulando lembranças fragmentadas, sonhos, diálogos rememorados e episódios que só puderam ser reconstruídos pela mediação da narrativa.

Sendo assim, a carta que Kehinde escreve para Omotunde, mediada pela escuta e pela escrita de Geninha, configura-se como uma performance de oralidade transposta ao registro escrito, em que memória e enunciação se fundem. Nesse processo, como vimos é Omotunde quem organiza o tempo narrativo, pois sua ausência-presença estrutura a rememoração, conduz a enunciação e impede que o passado seja reduzido ao silêncio. O filho é, à medida que entrelaça passado, presente e futuro, tornando-se não apenas destinatário, também motor da narrativa. Ao escrever-lhe, Kehinde resiste ao apagamento, reinscreve sua experiência no tecido da memória coletiva e reafirma a maternidade como gesto de preservação e de reinvenção da história. Vejamos um trecho da travessia de África para o Brasil:

Não nos davam comida todos os dias, e me acostumei a isso. Acho que todos nos acostumamos, gostando de uma certa sensação de conforto causada pela fome e pela fraqueza. Era como se o espírito se separasse do corpo e ficasse livre e solto, tanto da carne quanto do porão do navio. Eu olhava para a Taiwo e, de repente, **a alma que partilhávamos se transportava imediatamente para Uidá, ou para Savalu, e brincávamos todos juntos, a Taiwo, eu, o Kokumo, a minha mãe e a minha avó. Certas cantigas voltavam à memória**, as que a minha mãe cantava para nos fazer dormir e as que a minha avó cantava enquanto tecia ou conversava com os voduns. Acho que acontecia a mesma coisa com a minha avó, porque às vezes eu olhava para ela e a pegava sorrindo, abrindo a boca para dizer palavras apenas para dentro dela mesma, **entregue à moleza que nos fazia estar no presente e no passado ao mesmo tempo, como se desta maneira pudéssemos evitar o futuro incerto**, que ninguém sabia onde ou como seria. (Gonçalves, 2019, p. 52, grifo nosso)

O episódio da travessia do Atlântico é narrado com uma força imagética e sensorial que mescla o corpo presente da Kehinde-menina com a voz da Kehinde-mulher idosa, criando um efeito de simultaneidade temporal. No excerto, o fluxo narrativo revela uma temporalidade que se afasta da linearidade cronológica para instaurar uma experiência marcada pela simultaneidade entre passado e presente. A fome e o confinamento no porão não são narrados apenas como evento do agora, mas atravessados pelas lembranças das cantigas da mãe, das conversas da avó com os voduns e da vida em Uidá ou Savalu. Esse entrelaçamento demonstra o que Leda Maria Martins (2023) denomina como tempo espiralar, neste caso, o passado não se encerra como algo distante, mas retorna para reorganizar o presente e suspender o futuro incerto. O porão, portanto, se converte em um espaço-tempo em que memória e experiência coexistem, produzindo uma temporalidade própria que desafia a ordem histórica linear e, ao mesmo tempo, reinscreve a ancestralidade como força de sobrevivência.

Ainda que, nesse momento, o leitor não saiba que a narrativa se dirige a Omotunde, a cena prepara o terreno para a centralidade que a figura do filho terá no romance. A experiência de Kehinde já é permeada por um modo de narrar em que maternidade e ancestralidade sustentam a vida: a presença da mãe e da avó, evocadas pela lembrança e pela voz, constitui o alicerce simbólico que permitirá mais tarde a própria existência de Omotunde. O tempo espiralar, ao reunir simultaneamente o corpo em sofrimento, o afeto da memória e a suspensão do futuro, antecipa a potência da maternidade como eixo da narrativa. Quando Omotunde surgir como destinatário da carta, essa estrutura temporal já terá sido instaurada, fazendo com que sua figura se inscreva em um movimento que não é linear, nasce tanto da dor e da perda quanto da memória e da ancestralidade que se repetem e se reconfiguram no tempo.

No entanto, quando mais tarde se revela o destinatário da escrita, esse início ganha novos sentidos, pois passa a ser lido também como uma preparação para a existência do filho. A narrativa, assim, opera em duas camadas: no primeiro momento, como lembrança da travessia, e em um segundo, como elo que conecta a experiência da dor e da ruptura à possibilidade de continuidade por meio da maternidade. Esse movimento reforça a ideia de tempo espiralar, pois exige do leitor um retorno, uma

releitura em que o passado narrado reconfigura o presente da leitura e dá densidade ao futuro da narrativa.

Dessa forma, o romance faz com que o leitor vivencie a mesma dinâmica temporal que organiza a experiência de Kehinde. O que parecia apenas memória do cativo, com suas canções e lembranças maternas, se converte em prenúncio da presença de Omotunde, que ainda não foi nomeado, mas já é gestado simbolicamente pelo tecido da narrativa. O efeito de leitura espiralar, portanto, reitera que a maternidade não surge de modo abrupto ou isolado, mas é construída desde cedo pela força da memória e da ancestralidade. Quando finalmente se descobre que Omotunde é o destinatário da carta, toda a narrativa retroage, e o passado que parecia apenas pessoal se revela também como herança destinada ao filho, uma herança tecida pela oralidade, pela memória e pela resistência.

Esse movimento reforça a ideia de tempo espiralar, pois instaura um retorno em que o passado narrado reconfigura o presente da narrativa e dá densidade ao futuro que ela projeta. Assim, a própria organização temporal do romance se inscreve na experiência de Kehinde, cujas memórias do cativo, entrelaçadas a canções e lembranças maternas, se convertem em prenúncio da presença de Omotunde. Ainda que não seja nomeado de imediato, ele já é gestado simbolicamente pelo tecido da narrativa. O tempo espiralar evidencia, portanto, que a maternidade não surge de modo abrupto ou isolado, mas se constrói desde cedo pela força da memória e da ancestralidade. Quando se revela que Omotunde é o destinatário da carta, toda a narrativa retroage: o passado que parecia apenas pessoal assume também o caráter de herança, destinada ao filho como legado constituído pela oralidade, pela memória e pela resistência.

Com isso podemos dizer que a circularidade temporal na obra não se limita a um recurso estético de montagem narrativa; ela assume uma função ética e política de reinscrição das experiências negras que foram sistematicamente apagadas pelas versões oficiais da história. Em diálogo com a noção de tempo espiralar o romance propõe uma temporalidade em que os acontecimentos não obedecem à linearidade cronológica, mas se organizam em torno de um movimento de retorno, repetição e reatualização. Segundo Martins:

O tempo espiralar resulta de múltiplas imbricações: a de um movimento cósmico, simultaneamente retrospectivo e prospectivo, no qual se incluem

todos os seres e todas as coisas, ou seja, tudo o que existe em suas várias formas e âmbitos de existir e de ser, todos os fenômenos naturais e transcendentais, desde as relações familiares mais íntimas às práticas e expressões sociais e comunitárias mais amplas e mais diversificadas; as materialidades do agora, assim como as epifanias do porvir; e ainda a emanção e ressonância das forças e energias vitais que pulsam no movimento e asseguram a sobrevivência de todos os seres e do cosmos, em sua integralidade e totalidade. (Martins, 2023, p. 227)

Compreender o tempo espiralar, como movimento que articula passado, presente e futuro em contínua recriação, ilumina o modo como *Um defeito de cor* constrói sua temporalidade. O percurso de Kehinde, com suas idas e vindas entre África e Brasil, seus reencontros com personagens do passado e suas revisitações às dores e afetos vividos, materializa esse tempo espiralar, no qual cada retorno ao passado engendra uma possibilidade de ressignificação do presente. Nesse processo, o vínculo com Omotunde revela como a maternidade e a memória funcionam como forças estruturantes da narrativa, pois é a partir delas que a voz de Kehinde reinscreve a experiência individual em uma trama coletiva e ancestral.

Assim, *Um defeito de cor* afirma-se como narrativa de resistência, na qual a memória não é arquivo estático, mas campo de disputa, reelaboração e afirmação de existência. A literatura, nesse sentido, se converte em espaço privilegiado de inscrição simbólica e política das vozes negras, reconfigurando a própria forma de narrar a história.

Mas como esses elementos são construídos dentro da obra? Começamos por uma análise da estrutura do romance, a princípio, conseguimos identificar uma instância do tempo medida de forma cronológica, delimitada por uma sucessão de eventos datados e organizados. O primeiro parágrafo da obra começa com “Eu nasci em Savalu” (p. 19), e diversos recursos como “Na manhã seguinte” (p. 30) ou “No dia seguinte” (p. 32) reforçam uma estrutura temporal aparentemente linear, em que os acontecimentos parecem seguir uma ordem sucessiva. Essa organização, sustentada por datas, marcos e referências temporais, sugere, em um primeiro olhar, um percurso narrativo que obedece à lógica de início, meio e fim.

No entanto, esse tempo cronológico não é autônomo: uma vez que, como já vimos ele é regulado e orientado pela presença de Omotunde como destinatário da narrativa. É a ele que Kehinde se dirige, e é na tentativa de reconstruir o passado para

o filho que a sucessão de eventos adquire forma. Nessa perspectiva, Omotunde se torna o eixo que organiza o tempo do relato: sua existência como interlocutor dá sentido ao encadeamento cronológico, que não é neutro, mas orientado pela necessidade de transmitir uma herança.

Até mesmo a numeração dos capítulos, de 1 a 10, que à primeira vista reforça uma progressão linear e sequencial, pode ser relida a partir dessa chave: não se trata apenas de delimitar início e fim, mas de instaurar um tempo aberto, potencialmente infinito, vinculado à transmissão entre mãe e filho. Os números, por sua própria natureza contínua, sinalizam uma narrativa que ultrapassa o limite da página e se projeta para além dela, fazendo de Omotunde o ponto de convergência em que cronologia, memória e futuro se encontram.

Vejamos como a crítica contemporânea investiga esses movimentos, para tanto trataremos Alfredo Bosi (1936–2021) que foi um dos mais importantes críticos literários brasileiros, Bosi desenvolveu uma leitura da literatura como prática histórica e crítica. Sua reflexão privilegia a relação entre memória, tempo histórico e processos de subjetivação, colocando a literatura como campo de disputa entre silenciamento e resistência. Vejamos o que Bosi (1992) tem a nos acrescentar:

Para o olhar sequencial, tudo quanto sucede traz a chancela de um número disposto em série; logo, **o momento passado, o momento anterior, já passou** e, matematicamente, **não volta mais**. [...] Entramos assim a falar do tempo histórico em uma linguagem de irreversibilidade. Pertencem a essa concepção de tempo as ideias — só na aparência contrastantes — de passamento de cada instante e de prossecução. **Cada minuto da História dura até apagar-se, isto é, esvai-se, mas para ser substituído por outro, e assim sucessivamente** (Bosi, 1992, p. 25, grifo nosso).

Para Bosi (1992), a concepção de tempo histórico é indissociável da ideia de sequencialidade, onde cada evento que ocorre é marcado por um número, configurando uma sucessão linear e irreversível. Em sua visão, “o momento passado, o momento anterior, já passou e, matematicamente, não volta mais”, refletindo uma estrutura temporal em que cada instante da história se esvai e é substituído por outro, formando uma cadeia contínua e irrecuperável de acontecimentos. Esse entendimento do tempo, fundamentado na ideia de irreversibilidade, parece corresponder a uma visão comum do fluxo temporal, na qual o passado é uma sequência de eventos finitos e inalteráveis.

Para ele, cada instante, uma vez vivido, “apaga-se” para ser substituído pelo seguinte, de modo que a história é concebida como linha contínua de passamentos e prossecuções. Nesse olhar sequencial, o tempo só se legitima pela sua capacidade de avançar, nunca de retornar, o que confere à narrativa histórica um caráter de inevitabilidade, mas também de fechamento. Trata-se de uma temporalidade que reduz a experiência à cadência progressiva dos fatos, sempre substituídos por novos acontecimentos, apagando a possibilidade de convivência entre passado e presente.

É justamente nesse ponto que se torna relevante trazer Alfredo Bosi para a reflexão, ainda que suas formulações não deem conta da radicalidade temporal proposta por Ana Maria Gonçalves. Seu pensamento nos oferece um contraponto teórico fundamental: ao explicitar os limites de uma concepção linear e sucessiva do tempo histórico, podemos compreender com maior nitidez o gesto narrativo de *Um defeito de cor*. O romance subverte essa lógica de apagamento, pois se afasta da irreversibilidade e adota um movimento marcado pela memória, pela repetição e pela circularidade. Embora, à primeira vista, a obra apresente marcas cronológicas, datas, sucessões de eventos e numeração de capítulos, esses elementos não funcionam apenas como registro histórico, mas são constantemente reelaborados pelo gesto de Kehinde que, ao escrever a Omotunde, reinscreve o passado no presente e abre a narrativa para um futuro possível.

Nesse sentido, Omotunde opera como organizador da temporalidade: é a ele que a narrativa endereça o passado, garantindo que nada se apague de forma definitiva, mas retorne sob novas formas no presente da rememoração. Assim, a obra desestabiliza a noção de tempo irreversível que Bosi associa à história e propõe, em seu lugar, uma temporalidade aberta, espiralar, onde passado, presente e futuro coexistem na trama da memória e da maternidade.

Assim, o título do subtítulo que introduzimos neste capítulo, “Ser um navio perdido no mar, e não estar dentro de um” (p. 61), oferece uma chave de leitura fundamental para os debates sobre a temporalidade. Esta fala, carregada de ambiguidade e paradoxalidade, antecipa uma das tensões centrais da narrativa: a sensação de deslocamento profundo que não se limita à travessia física, mas que atravessa a subjetividade da personagem. Isso porque a experiência narrada por Kehinde revela não apenas a desorientação espacial, mas também a ausência de controle sobre o próprio destino, um sentimento de estar perdida sem sequer habitar o espaço físico que simboliza esse extravio.

Quando profere tal reflexão, Kehinde enfrenta a solidão imposta pelo deslocamento forçado: a perda brutal de sua avó e de sua irmã e a ruptura definitiva com o território de origem. O oceano, tradicionalmente figurado como espaço de travessia e possibilidade, adquire, na perspectiva da personagem, o contorno de um espaço de perda e desamparo. O mar torna-se, assim, metáfora da desorientação existencial, um lugar de suspensão e de ausência de sentido, onde Kehinde, assim como outros sujeitos da diáspora, é lançada ao desconhecido. A imagem do navio perdido, portanto, sintetiza não apenas uma travessia geográfica, mas também o trauma da desconexão temporal e afetiva, que marcará todo o seu percurso narrativo.

Nesses termos, para compreender essa experiência de deslocamento temporal e espacial, recorreremos ao pensamento de Édouard Glissant (2021), pensador martinicano, reconhecido como uma das vozes centrais da crítica pós-colonial e das reflexões sobre identidade, memória e diáspora no Caribe. Em resumo, sua crítica ao pensamento ocidental moderno se apoia na ideia de que as culturas não se definem pela pureza ou linearidade histórica, mas pelo encontro, pelo deslocamento e pela mistura, processos em que o tempo e o espaço deixam de ser contínuos e homogêneos para se tornarem rizomáticos, fragmentados e relacionais.

Vejamos a seguinte citação “A memória da travessia não é uma linha contínua, mas uma encruzilhada incessante onde o presente é moldado pelo que nunca foi dito” (p. 27). Sendo assim, ao propor uma *poética da relação*, concebe o sujeito da diáspora não como aquele que percorre um trajeto retilíneo, mas como aquele que habita o tremor, a opacidade e o entrecruzamento das trajetórias. O tempo, nessa perspectiva, não é uma linha contínua, mas um rizoma em constante reverberação, um “tempo profundo” em que passado, presente e futuro se enredam em camadas de experiência e memória.

Assim, a travessia de Kehinde pode ser lida como a inscrição de uma temporalidade espiralar e rizomática, que se distancia da concepção histórica eurocêntrica de irreversibilidade e progresso contínuo. Com isso, a escolha estética de Ana Maria Gonçalves, ao articular deslocamentos temporais, memórias fragmentadas e suspensões narrativas, converge com a visão glissantiana de que o movimento diaspórico exige novas formas de narrar o tempo e o espaço. A “errância” que atravessa Kehinde e seus descendentes é, portanto, um gesto de reconfiguração do sentido histórico e literário da diáspora africana no Brasil, ampliando os modos de inscrição de corpos e memórias no texto literário.

Esse entendimento traz um deslocamento que questiona o texto de Bossi de que “O momento passado, o momento anterior, já passou [...] não volta mais.” Isso porque, aqui, o tempo representado pelo “navio” volta. Nesse sentido, temos aqui o uso da metáfora, também, como uma antecipação. O uso do navio como um elemento simbólico e psicológico indica que, mesmo quando a travessia física termina, a travessia emocional e existencial da protagonista continua influenciando seu destino e o desenrolar da história.

Ademais, a sensação de estar sempre perdida pode justificar saltos temporais, onde Kehinde revisita memórias ou se projeta no futuro sem uma linha cronológica rígida. Essas anacronias narrativas estão em toda nossa obra, utilizando-se de recursos diferentes. Neste subtítulo, vamos analisá-las a partir dos elementos fronteiriços, ou seja, aqueles que estão “fora” do texto. Como afirma Martins, “o tempo se refaz por rememoração e deslocamento, e o presente reencena o passado sem restituí-lo” (Martins, 2023, p. 25).

O universo ficcional, ao mesclar passado, presente e futuro em movimentos de retorno e reatualização, rompe com a rigidez do tempo histórico convencional e convida o leitor a habitar outro regime de temporalidade — mais afetivo, mais corporal e mais ancestral. A autora, assim, interage criticamente com as formas tradicionais de representação do tempo na ficção, evidenciando que a memória e a história não se organizam por datas, mas por intensidades, traumas e afetos. Ainda segundo Martins, “a espiral é o desenho do tempo de um corpo que se move entre presenças ausentes, entre o que foi e o que retorna como agora” (Martins, 2023, p. 29). Com isso, a literatura se apresenta como um campo de desvio e de invenção, capaz não apenas de narrar acontecimentos, mas de intervir no presente, transformando a percepção do tempo e do lugar de quem lê.

Outro elemento importante para considerarmos em nossas análises é a contribuição de Ngũgĩ wa Thiong’o (2020) que é um dos mais importantes escritores e intelectuais africanos contemporâneos, nascido no Quênia e atuante tanto na literatura quanto na crítica cultural. Sua crítica aponta que o colonialismo não operou apenas pela dominação econômica e política, mas também pela imposição cultural e linguística, de modo que a descolonização exige a recuperação das línguas, das narrativas e dos imaginários próprios das populações colonizadas, que reflete sobre os impactos do colonialismo nas culturas africanas e nos aponta para a fragmentação do tempo e do espaço como consequências do processo colonial.

Em *Descolonizar a mente*, Ngũgĩ wa Thiong'o (2020) demonstra como a colonialidade desestrutura a relação orgânica entre memória, linguagem e história, impondo padrões narrativos e temporais alheios às tradições africanas. Para ele, "a descolonização da mente é também uma descolonização do tempo: é a recusa de aceitar o passado imposto e a recuperação das narrativas enterradas" (Thiong'o, 2020, p. 46). Ao enfatizar que o domínio colonial atua tanto sobre a língua quanto sobre o regime temporal, Thiong'o amplia o horizonte da crítica: resistir não significa apenas recuperar o direito de narrar em sua própria língua, mas também reivindicar a legitimidade de outros modos de organizar o tempo e a memória.

Dentro dessa perspectiva, a travessia forçada de Kehinde não representa apenas um deslocamento físico, mas a ruptura violenta de seu tempo histórico próprio, substituído por uma lógica de descontinuidade, apagamento e sobrevivência. A experiência da escravização traduz-se, assim, em uma violência contra a própria temporalidade, impondo a Kehinde a cadência de um tempo que não é o seu. Contudo, quando descobrimos que a narrativa é dirigida a Omotunde, o filho ausente, o gesto da carta ganha outra espessura temporal: Kehinde escreve para reinscrever-se, para que o tempo roubado pela violência colonial não se perca definitivamente, mas seja reativado na escuta e na leitura futura de sua descendência.

Nesse sentido, a obra de Ana Maria Gonçalves dialoga diretamente com o pensamento de Thiong'o: *Um defeito de cor* pode ser lido como um ato de descolonização da memória e do tempo, já que, ao articular oralidade, circularidade e fragmentação, a narrativa reata o fio interrompido pela diáspora. O romance, assim, não apenas denuncia a violência do apagamento, mas inventa formas de resistir a ele, reinscrevendo na língua do colonizador um regime temporal e afetivo que lhe escapa e o desestabiliza.

Assim, Omotunde se torna não apenas destinatário, mas também figura simbólica da descolonização do tempo: é nele que as memórias retornam, é para ele que o passado violentamente interdito é reconstituído. A travessia da personagem, portanto, reflete o esforço de resistência cultural descrito por Ngũgĩ, mas o faz em chave materna, onde a literatura assume a função de reconectar gerações, reinscrever histórias silenciadas e reterritorializar simbolicamente a experiência do tempo africano na diáspora.

Para avançarmos em nossas análises, uma outra chave de leitura que propomos é recorrer a um pensamento de caráter estrutural. Nesse sentido, a

proposta de Gérard Genette (2017) torna-se importante, uma vez que seu aparato narratológico fornece instrumentos rigorosos para compreender como a narrativa organiza seus próprios mecanismos de temporalidade. Em *Figures III*, Genette (2017) demonstra que categorias como ordem, duração e frequência não são apenas recursos técnicos, mas modos pelos quais o texto negocia a relação entre o tempo da história e o tempo do discurso.

Trazer Genette (2017) para esta tese, portanto, não significa reduzir *Um defeito de cor* a um esquema formal, mas explicitar como a manipulação temporal operada por Ana Maria Gonçalves, através de repetições, anacronias e expansões narrativas, participa ativamente da construção de sentido. No entanto, colocar Genette (2017) em diálogo com Ngũgĩ wa Thiong'o (2020) e Édouard Glissant (1990) amplia a compreensão desses movimentos temporais, revelando dimensões que a análise estrutural, sozinha, não alcança.

Se Thiong'o (2020) nos lembra que a colonialidade não apenas desorganiza a língua, mas também impõe regimes temporais que violentam as memórias africanas, Glissant (2021) propõe pensar o tempo e o espaço a partir da lógica da relação, marcada pela crioulização, pela circularidade e pela opacidade. Assim, a precisão formal da narratologia de Genette (2017) mostra como a narrativa se estrutura, enquanto Thiong'o (2020) explicita o caráter político da reconfiguração temporal, e Glissant evidencia como essas rupturas constroem uma poética rizomática, em que o tempo se abre à multiplicidade e resiste às totalizações.

Dessa forma, *Um defeito de cor* pode ser lido simultaneamente como obra que manipula de maneira sofisticada a estrutura do tempo narrativo, como gesto de descolonização da memória e do tempo, e como poética da relação, em que deslocamentos, fragmentos e retornos se entrelaçam na invenção de uma temporalidade própria. Sua abordagem estrutural nos permite mapear com rigor a organização do tempo narrativo na obra, identificando como ela se vale de recursos como anacronias, prolepses e repetições. É importante, novamente, pensar essas análises tendo em mente que se trata de um teórico europeu e, portanto, com pouco ou praticamente nenhum contraponto afro centrado. Dessa forma, trabalharemos a partir dele, mas não exclusivamente dele, até porque a obra também cria sua própria teoria, e essas amarrações farão parte de nossas reflexões.

Em *Um defeito de cor*, a autora recorre a diversas formas de paratextos que atuam como guias de leitura e contribuem para a percepção de uma temporalidade

multifacetada. As notas explicativas, as fontes documentais e até mesmo os registros bibliográficos rompem a expectativa de uma narrativa puramente ficcional e reafirmam o entrelaçamento entre o tempo histórico e o tempo narrativo. Assim, apesar de o corpo do romance apresentar uma escrita fluente e voltada para o testemunho de Kehinde, ele é atravessado por camadas adicionais de temporalidade e de historicidade fornecidas pelo aparato paratextual, o que exige do leitor uma postura crítica em relação à linearidade dos eventos narrados.

Nesse sentido, Genette (2017) irá nos auxiliar, primeiramente, com seus estudos sobre os constituintes paratextos¹⁹. Esse conceito de paratexto nos auxilia a compreender como o romance organiza seus múltiplos tempos narrativos, pois evidencia que a ordem temporal da história não é apenas um efeito interno da narração, mas também é mediada, antecipada e tensionada pelos elementos periféricos da obra. A relação entre o que está “fora” do texto e o que se apresenta “dentro” dele revela, portanto, um jogo de aproximações e distanciamentos em relação à cronologia histórica, fortalecendo nossa hipótese de que *Um defeito de cor* opera dentro de uma lógica temporal complexa, desafiando tanto as expectativas convencionais da narrativa histórica quanto as da ficcional.

Vejamos como Genette (2017) disserta sobre os elementos constitutivos do paratexto:

Título, subtítulos, intertítulos; prefácios, preâmbulos, apresentação, etc.; notas marginais, de rodapé, de fim; epígrafes; ilustrações; dedicatórias, tira, jaqueta [cobertura], e vários outros tipos de sinais acessórios, [...], que propiciam ao texto um encontro (variável) e às vezes um comentário, oficial ou oficioso, do qual o leitor mais purista e o menos inclinado à erudição externa nem sempre pode dispor tão facilmente quanto ele gostaria e pretende (Genette, 2017, p. 10).

Para nós, essa apresentação pontual de todos os elementos, que o autor compreende como paratexto, são importantes, uma vez que eles nos demonstram a relevância desses elementos para a obra, principalmente, na compreensão de como a temporalidade da história pode ser interpretada, uma vez que eles se conectam na diegese, trazendo uma proposta que vai desenhar a obra de maneira que sua compreensão fará parte desses traços, ou seja, ela compõe o texto literário.

¹⁹ O conceito inicial de paratexto virá de teóricos como Carlos Reis. No entanto, neste trabalho, questionaremos sua aplicação e uso.

Alex Medeiros (2019) dedica sua tese para compreender as epígrafes em *Um defeito de cor*. Segundo ele:

[...] Nesse sentido, a inserção de provérbios africanos nas epígrafes do romance em estudo, **constitui-se na evocação de toda uma carga de tradição oral**, sintetizada em frases curtas, sonoras, conhecidas por todos e utilizadas em situações adequadas, **a fim de solucionar problemas concretos e sugerir saídas em relação às adversidades do cotidiano, conforme os ditames da tradição**. Por vezes enigmáticos, geralmente iniciáticos, mas fáceis de memorizar, repetir, difundir (Medeiros, 2019, p. 22, grifo nosso).

O que Medeiros vai nos apresentar é que as epígrafes fazem parte do texto, apesar de, se pensarmos, por exemplo, apenas no texto da página do livro, esses elementos parecem deslocados, fora do texto em si. No caso da epígrafe, eles estão em cima, em um recuo, mas nos casos das notas de fim de página, por exemplo, estão abaixo, separadas por uma mudança de fonte. No entanto, elas são importantes para a construção de reflexões, como: de que lugar fala esse texto?

Um dos paratextos mais significativos de *Um defeito de cor* é a “nota da autora”, inserida logo antes do início da narrativa. De acordo com Genette (2017), “o paratexto autoral funciona como uma ‘instância de mediação’ entre o texto e o leitor, oferecendo chaves de leitura e orientando a recepção da obra” (Genette, 2017, p. 2). Nesse caso, Ana Maria Gonçalves explicita sua intenção de construir um romance baseado em extensiva pesquisa histórica, envolvendo documentos, diários de viagem e relatos de época.

A presença dessa “nota” opera como uma ferramenta que desfaz, desde o início, a possível expectativa de uma obra puramente ficcional, marcando o caráter híbrido da narrativa. Essa mediação já tensiona a relação entre história e ficção, ao indicar que o romance trabalha com materiais factuais que, embora reorganizados literariamente, mantêm suas raízes em eventos históricos concretos. A autora ainda menciona os desafios de trabalhar com fontes fragmentadas e contraditórias, o que justifica a estrutura temporal fluida e os saltos narrativos que serão desenvolvidos ao longo do texto.

Esse paratexto, portanto, reconfigura a leitura do tempo na obra: ao reconhecer a lacunaridade da história oficial, Gonçalves legitima a liberdade narrativa que permitirá o entrelaçamento de tempos distintos — da infância em África à velhice no Brasil escravocrata —, utilizando o fluxo da memória como eixo organizador da narrativa. Assim, como aponta Genette (2017), a “zona de influência” do paratexto

altera nossa percepção do que será lido, pois “sem ele o texto não seria recebido da mesma maneira” (Genette, 2017, p. 2). Portanto, analisando a “nota da autora” sob a luz dos estudos de Genette, entendemos que *Um defeito de cor* propõe ao leitor uma experiência temporal e narrativa que já nasce atravessada por indícios de complexidade e de crítica ao modelo linear de representação histórica.

No entanto, se por um lado Genette (2017) nos fornece um instrumental importante para a descrição formal da narrativa, por outro, seus parâmetros não dão conta da complexidade da temporalidade construída por Ana Maria Gonçalves, sobretudo quando esta se articula à memória, à oralidade e à ancestralidade africana. Para exemplificarmos essa constante traremos outro elemento significativo para a compreensão da tessitura temporal e simbólica em nossa obra que é a epígrafe que abre o primeiro capítulo: “A borboleta que esbarra em espinhos rasga as próprias asas. Provérbio Africano” (p. 19). Situada estrategicamente no limiar da narrativa, esta epígrafe condensa toda a experiência do trauma vivido por Kehinde e sua família no processo de sequestro e deslocamento forçado. A figura da borboleta atua como um dispositivo narrativo que, ao mesmo tempo que prepara o leitor para o cenário brutal da travessia, antecipa o fato trágico sem, contudo, esgotá-lo em uma descrição explícita.

O rasgo nas asas da borboleta aponta para a marca do trauma que será costurada ao longo da narrativa, numa lógica em que a dor não é apenas um evento, mas um processo contínuo de inscrever feridas na história e na memória. Ademais, essa escolha de abrir o romance com um provérbio africano revela uma operação narrativa fundamental: a revalorização da oralidade e da sabedoria ancestral como modos de articulação do tempo e da experiência histórica.

Como aponta Leda Maria Martins (2019), no pensamento afro-diaspórico, a palavra proverbista “não apenas narra, mas também cria e reinscreve o vivido” (p. 32). O provérbio, ao não revelar de maneira direta o desfecho ou o sentido pleno do que anuncia, trabalha com a sugestão, instaurando uma lógica narrativa que se distancia do tempo linear e da causalidade previsível, típicas da tradição literária europeia. O provérbio é, assim, um marcador de uma outra lógica de temporalidade: cíclica, espiralar e insinuante.

Ademais, como também sustenta Leda Maria Martins (2019), a performance da memória na cultura afro-brasileira se organiza em “ciclos de repetição e reinvenção”, operando em uma “espiral de movimentos” que atualizam o passado no presente sem

fixá-lo de maneira definitiva (p. 45). A presença do provérbio como epígrafe, portanto, não apenas antecipa a trajetória dolorosa de Kehinde, mas também insere a narrativa em uma dinâmica de memória que é ao mesmo tempo resistência e criação. Assim, o tempo já se anuncia, desde as primeiras linhas, como tensionado pela simultaneidade entre passado, presente e futuro, desmontando a expectativa de um percurso histórico contínuo e progressivo.

Dessa forma, o campo conceitual que nos remete a uma ideia de -paratexto- não pode ser utilizada para falar dessa obra, pois precisamos de uma nomenclatura outra, pois, analisar nossa obra sob uma perspectiva fragmentada seria desconsiderar a organicidade da sua composição, pois todos os elementos tradicionalmente denominados “paratextos” participam ativamente da construção do sentido da narrativa.

Assim, embora os conceitos de Genette (2017) sobre o paratexto sejam importantes para compreender determinadas estruturas da obra, eles se mostram insuficientes para abarcar as complexidades e especificidades apresentadas por Ana Maria Gonçalves. Em *Um defeito de cor*, as marcas externas ao texto principal não apenas o acompanham, mas o constituem de maneira indissociável, exigindo, portanto, uma abordagem crítica que reconheça essa articulação como parte integral da experiência literária. Sendo assim, a interlocução aqui presente nos mostram que esses elementos, em verdade, compõem a estrutura da narrativa como um corpo único, ou seja, essas narrativas estão tão conectadas que, de certa maneira, é possível depreender que a exclusão de tais dados resultaria em perdas estéticas. Por isso, essa terminologia não é capaz de explicar essas variáveis dentro do nosso *corpus*. Vejamos o porquê.

Analisemos o prefixo – para; ele traz a ideia de algo exterior a obra, e talvez em termos de forma – quando olhamos o texto sem lê-lo – parece que se trata de algo que está fora da estória propriamente dita, mas o que notamos em nossa obra aproxima-se mais de algo que chamaríamos, talvez, de um intertexto.

A ideia do prefixo -inter traz duas ideias interessantes para nossas análises, a saber: a perspectiva do “entre” e a perspectiva de um relacionamento mútuo como uma reciprocidade, numa compreensão de que os elementos se autorregulam, ou seja, um precisa do outro. O texto de dentro com o texto de fora se correlacionam e, ao se confrontarem, se estimulam e se reconfiguram; a imagem que temos desse processo é, também, a imagem da circularidade, reflexões alternas e alternativas.

É o que ocorre, por exemplo, com as notas de rodapé; de uma riqueza imensa, são elas que nos exemplificam, explicam e constroem o universo de nossa história uma vez que, ao lê-las, temos ideia de novas perspectivas e informações cujo objetivo é complementar o texto, torná-lo mais dinâmico ao falar dele mesmo e fazê-lo mais acessível de alguma maneira, à medida que constrói seu universo.

Vejamos como no prólogo a autora explica como ocorrem essas inserções:

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, 2019, p. 17, grifo nosso).

Quando Ana Maria Gonçalves explicita: “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, 2019, p. 17, grifo nosso). Esse gesto de manter o iorubá no corpo do texto, mesmo acompanhado de notas explicativas, não é apenas uma escolha estilística, mas um ato político e memorial.

Ao reinscrever uma língua africana dentro de um romance em língua portuguesa, a autora tensiona a homogeneidade do discurso colonial e faz da narrativa um espaço de resistência. Tal gesto dialoga diretamente com a reflexão de Ngũgĩ wa Thiong’o (2020), para quem a descolonização da mente passa também pela descolonização da linguagem, isto é, pela recusa de aceitar a imposição linguística que apagou memórias coletivas e pela recuperação das narrativas enterradas.

Além disso, ao permitir que o iorubá apareça sem se dissolver inteiramente na tradução, Gonçalves preserva a opacidade da língua, no sentido proposto por Édouard Glissant (2021): o direito de uma cultura não se reduzir à transparência total do olhar ocidental. Assim, já no nível da palavra, *Um defeito de cor* encena a luta contra o apagamento, reinscrevendo no português literário tanto a sobrevivência das línguas africanas quanto a memória viva da diáspora. Dessa forma, quando a autora nomeia esses elementos como “tradução ou explicação”, ela demonstra que, para a leitura da narrativa, é, também, necessário a leitura do “outro texto”²⁰, na noção de complementariedade “explicação” influenciando diretamente na composição estética da obra, pois nos apresenta novos elementos. Ademais, as notas de fim de página

²⁰ Outro texto encontra-se entre aspas, pois nossas análises demonstram que, apesar do deslocamento, trata-se do mesmo texto, que complementa o primeiro em sentido.

mudam a estética da página, e, também provocam interlocuções com o texto por meio de novas reflexões em torno de um léxico bem datado que corresponde ao local com a qual esses textos se cruzam, no tempo presente.

Para tanto, analisemos as duas primeiras notas de final de página do livro (2019): Ibêji: assim são chamados os gêmeos entre os povos iorubás. E *Abiku*: “criança nascida pra morrer”. Ambas se referem, respectivamente, aos seguintes trechos: “O meu nome é Kehinde porque sou uma *ibêji* e nasci por último. O Kokumoera um *abiku*, como a minha mãe (p. 19). Ambos os termos são imprescindíveis para a interpretação da personagem por trazer o elemento iorubá, que localiza a obra em uma cultura e em uma religiosidade que dará sentido ao sequestro de Kehinde, sua ligação com seus orixás e com seus filhos Maria Clara e João, gêmeos, por exemplo, e, posteriormente, ao destino de seu primeiro filho, que era *abiku*.

Nesse sentido, estamos falando de termos constituintes do corpo-voz de *Um defeito de cor*. À primeira vista, poderíamos compreendê-los a partir da noção de paratexto elaborada por Gérard Genette (2017), como aquilo que envolve o texto sem pertencer integralmente a ele. No entanto, na obra de Ana Maria Gonçalves, tais elementos não se reduzem à função de moldura ou suplemento. Eles operam como verdadeiros dispositivos de inscrição da memória e da experiência, instaurando regras, compromissos, expectativas e interpretações que atravessam a narrativa desde o início.

A escolha de manter expressões em iorubá, por exemplo, não apenas orienta a leitura, mas inscreve no corpo do texto a resistência ao apagamento linguístico e cultural imposto pela colonialidade. Mais do que isso, ao lembrarmos que toda a narrativa é endereçada a Omotunde, percebemos que esses dispositivos não são neutros: eles estão organizados em torno da maternidade e da possibilidade de transmissão, funcionando como marcas de um tempo que resiste à linearidade histórica para permanecer acessível ao filho ausente.

Assim, o paratexto, longe de ser periférico, participa da própria centralidade da obra, uma vez que estrutura a carta-memória de Kehinde e garante que a palavra materna alcance Omotunde, reinscrevendo o elo interrompido pela diáspora. O que em Genette (2017) poderia ser lido como “fora do texto” se torna, aqui, instância constitutiva do próprio processo narrativo. Isso porque o romance não se organiza apenas pela voz de Kehinde, mas pelo endereçamento a Omotunde, cuja presença

reconfigura a temporalidade e a estrutura da obra. Omotunde não é apenas o destinatário final da carta, mas o horizonte que organiza a narrativa, determinando sua cadência, seus silêncios e suas escolhas lexicais. Assim, a aparente condição paratextual se converte em núcleo organizador do texto: sem Omotunde e a expectativa de sua leitura futura, não teríamos a mesma história — ou, talvez, não teríamos essa obra.

Contudo, essas reflexões nos trazem de volta ao problema da terminologia. Sendo assim, voltemos à busca pelo encontro da nomenclatura: e a palavra *intertexto*? Como dissertado anteriormente, o prefixo *inter-* carrega a ideia de algo “entre”, “no meio de”, evocando relações de troca e atravessamento. No entanto, essa definição se mostra insuficiente diante da complexidade do texto de Ana Maria Gonçalves.

Em *Um defeito de cor*, muitos elementos não se situam apenas “entre” textos, mas também nas suas margens, em zonas liminares que tensionam os limites da própria narrativa. Além disso, a noção de intertexto, no sentido estrito, supõe remissões diretas e identificáveis, mas aqui lidamos com materiais que não são necessariamente citações nem alusões reconhecíveis — como as notas de rodapé, as epígrafes ou mesmo o uso do iorubá. Esses dispositivos funcionam menos como intertextualidades no sentido tradicional e mais como gestos de reinscrição cultural, histórica e política, muitas vezes ficcionalizados para resistir ao apagamento. Assim, a terminologia precisa ser expandida para dar conta da função estruturante desses elementos, que não apenas dialogam com outros textos, mas configuram a própria voz da narrativa, organizando a memória, a maternidade e a transmissão em torno de Omotunde.

Nesses termos, quando falamos em *intertexto*, evocamos sobretudo a ideia de reprodução, de remissão direta a um outro texto já existente. Essa perspectiva, embora útil em determinados contextos, não oferece espaço suficiente para abarcar o ficcional nem para dar conta de elementos que escapam à lógica das margens textuais tradicionais.

Em *Um defeito de cor*, lidamos justamente com materiais que ultrapassam a simples noção de citação ou referência, operando como marcas de invenção, memória e resistência cultural. Assim, retornamos ao ponto inicial: a ausência de um conceito que nomeie de forma precisa aquilo que encontramos na construção da obra. Por isso, propomos a adoção da nomenclatura elementos-fronteira, capaz de dar visibilidade a

essas zonas liminares em que a narrativa expande seus limites, criando passagens entre história, ficção, memória e maternidade.

A proposta apresentada tenta propor uma reversão dos signos, sempre atentos para não cairmos em armadilhas da nossa língua que, por vezes, alimenta uma simbologia eurocêntrica. Para tanto, trabalharemos com dois constituintes (elemento e fronteira) que criam a ideia espacial de limite no espaço, mas que incluem ao trabalhar com a perspectiva da união de componentes, configurando assim a circularidade presente neste texto ao se retroalimentar pelo que está na fronteira com a composição textual, própria da narrativa.

Dessa forma, nossas escolhas lexicais apresentam, de uma parte, a palavra elemento, que representa uma parte constituinte de um todo; e fronteira, que representa a ideia de limite e traz consigo uma noção geográfica. A visão é a de que a junção de ambos os conceitos delimitará a organização da obra a partir dela mesma. Assim que identificarmos os elementos que compõem o texto, e a partir dele, conseguiremos analisá-lo.

Ademais, tal termo nos traz a ideia de estrutura que ela apresenta: a ideia de um corpo e de algo que o delinea, em que temos um texto e outros elementos que se apresentam nas “fronteiras”. Com isso, não esbarraremos em estratégias conceituais já existentes que não funcionam para a obra em questão. Mas, e quais são esses elementos?

Começamos pelo sumário, que registra dois elementos-fronteiriços: o prólogo e a bibliografia. Ambos marcam o início e o fim da obra, como elementos que abraçam e apresentam estruturas internas que ora nos introduzem a concepção da obra em seu sentido filosófico, ora fecham a obra apresentando outras obras que auxiliaram Ana Maria Gonçalves na construção do texto. Por isso, não nos parece que podemos dizer que se trata de textos outros, mas de textos composicionais. É como se, na metáfora do navio no mar, o oceano pudesse não existir, afinal, qual a função do navio fora do mar?

Nesse sentido, se o texto remete para a instância do enunciado, os elementos-fronteira caracterizam o devir livro do texto, que é de natureza enunciativa. Este espaço envolvente e, ao mesmo tempo, fundador do texto, zona de fronteira entre a escrita e o livro como presentificação, alude à dimensão comunicacional da textualidade. É como se déssemos lugar para um texto com sua própria voz em meio à narrativa “principal”, mas ainda um texto que compõe essa narrativa.

Por fim, vemos que esses elementos funcionam como uma porta de entrada, estabelecendo a ponte entre um dentro e um fora, mais precisamente, instaurando os acessos ao seu interior, provocando, assim, estranhamentos e descobertas. Eles caracterizam-se por possuírem uma força discursiva que pode ser determinada em cada caso específico. Um elemento pode comunicar uma simples informação, uma intenção ou mesmo uma interpretação.

Analisemos a introdução da obra, em que nossa autora introduz a ideia de manuscrito. É preciso ressaltar que quando ela nos apresenta essa ideia (em tese um intertexto), ela relata que se trata do:

inusitado encontro de uma pilha de 30 ou 35 centímetros de altura de folhas manuscritas, em português arcaico, papéis que tinham sido recolhidos em um quartinho de fundos da casa paroquial da Igreja do Sacramento, na vila de Itaparica. A faxineira, com pena de queimá-los, levou-os para que o filho de seis anos usasse o verso das folhas para seus desenhos (Gonçalves, 2019, p. 15).

O trecho em que se descreve o “inusitado encontro de uma pilha de 30 ou 35 centímetros de folhas manuscritas, em português arcaico” evidencia um tipo de material que, embora externo à narrativa formal, compõe-a de maneira decisiva. Esses papéis, recolhidos da casa paroquial e reutilizados pelo filho da faxineira para desenhos, funcionam como elementos-fronteiriços: estão fora da obra enquanto objeto físico, mas dentro da narrativa, pois ativam a memória, o registro histórico e o gesto da escrita que articula passado e presente. A reutilização dos papéis exemplifica como o texto pode incorporar materiais que parecem externos, mas que reorganizam a experiência da narrativa, fornecendo textura, historicidade e densidade semântica à obra.

Quando incorporamos Omotunde a essa leitura, a dimensão dos elementos-fronteiriços se torna ainda mais significativa. A própria carta para o filho se constrói nesse espaço liminar, em que o texto circula entre dentro e fora, memória e escrita, passado e futuro. Assim como os papéis manuscritos assumem nova função ao se transformarem em suporte para desenhos, a narrativa de Kehinde só adquire sentido pleno porque se projeta para Omotunde: ele organiza a leitura, dá continuidade à memória e legitima o gesto de preservar e transmitir aquilo que poderia ser perdido. Nesse movimento, a memória deixa de ser experiência individual e torna-se dispositivo coletivo de sobrevivência, pois seu sentido depende da partilha e da continuidade. O destinatário, ainda que ausente, é o espaço onde a voz se reinscreve

e se perpetua, reafirmando a dimensão comunitária da lembrança e a força vital que atravessa as gerações. A carta, portanto, atua como fronteira viva entre o eu e o outro, entre a perda e a permanência — lugar onde a memória sobrevive porque é narrada, transmitida e reencenada.

Ademais, estamos diante de uma narrativa ficcional, em que não é possível dizer que esses documentos existem, nem como sabermos se se trata de ficção ou realidade. No entanto, aqui nos arriscamos a dizer que pensar essa construção como um elemento-fronteiriço nos faz, também, compreender que talvez não seja uma informação importante, pois, dentro dos limites da obra, ela se configura de uma maneira própria.

Dessa forma, ao utilizar-se do recurso para “introduzir” a obra, percebendo que se trata de um relato extraordinário, decide, então, editar o material, referindo suas intervenções de modo discreto, ao advertir:

Nunca é demais lembrar que tinham desaparecido ou estavam ilegíveis várias folhas do original, e que nem sempre me foi possível entender tudo o que estava escrito. Optei por deixar algumas palavras ou expressões em iorubá [...] coloquei a tradução ou a explicação no rodapé. O texto original também é bastante corrido, escrito por quem desejava acompanhar a velocidade do pensamento, sem pontuação e quebra de linhas ou parágrafos. Para facilitar a leitura, tomei a liberdade de pontuá-lo, dividi-lo em capítulos e, dentro de cada capítulo, em assuntos (Gonçalves, 2006, p. 17).

Trabalhar com o recurso do manuscrito é algo recorrente em narrativas que situam a ação no tempo passado. Normalmente encontrados ao acaso, e muitas vezes de autoria desconhecida, essa é uma forma utilizada por muitos escritores como maneira de dotar o texto de credibilidade. Assim, o leitor, consciente do pacto de leitura, acolhe o artifício já no plano ficcional.

A particularidade que logo chama a atenção do interessado na ficção histórica é a ideia de um romance que não foi escrito, pois já existia, “escrito por quem desejava acompanhar a velocidade do pensamento, sem pontuação e quebra de linhas ou parágrafos”, mas que foi transformado, ou, melhor, foi revisado a partir de uma nova perspectiva. Assim, nossos elementos-fronteiriços se fazem presentes e começam a reorganizar a obra de modo que ela se complemente e se apresente ao leitor, propondo saberes incorporados, leituras atravessadas e possibilidades outras.

Outro ponto importante é que é quase inevitável o exame imediato de outro elemento-fronteiriço, na outra extremidade física do volume: a bibliografia. Ela é introduzida por uma nota: “Esta é uma obra que mistura ficção e realidade. Para

informações mais exatas e completas sobre temas abordados, sugiro as seguintes leituras” (p. 949). Segue-se listagem bastante eclética, mas não extensa em demasia, pouco mais de cinco dezenas de títulos, com predomínio de estudos sobre negros e escravidão, incluindo acervos de arquivos e textos ficcionais.

Em geral, o objetivo nos parece ser de tentar estabelecer uma linha divisória entre os dados históricos e o plano ficcional para o leitor cuja preocupação é com a pesquisa histórica em si. Já para aquele leitor que é interessado na realização romanesca, irá buscar apreender a integração dos dois planos na composição do universo ficcional, criando, com isso, algumas fronteiras que serão estabelecidas no pacto com o leitor à medida que ele conhece a história.

Outro elemento-fronteiriço que vale destacar, pelo interesse para a perspectiva desta abordagem, é a dedicatória. Entre provérbios africanos (uma constante nas epígrafes, um indicativo da incorporação de certa tradição oral), em que os primeiros homenageados são os avós, possível indício de resgate do passado. Depois, aparecem os amigos e, por fim: “Para os historiadores, escritores, professores, sociólogos, antropólogos etc., fontes de inspiração e consulta, citados no final deste livro” (2006, não paginado). Reitera-se, com mais este registro, a existência de um tipo determinado de pesquisa. Sem prejuízo da possibilidade de leitura que ignore esses indícios, a proposta de examinar a narrativa como ficção histórica pode se configurar, portanto, por antecipação.

Nesses termos, voltemos à ideia do tempo e da história. Primeiramente, é importante compreender que, mesmo quando as ações são narradas e situadas no passado, elas não estarão necessariamente condicionadas ou mesmo afetadas pelas circunstâncias históricas, como ficou explicitado anteriormente nas análises dos elementos-fronteiriços, que nos apresentam possibilidades, movimentos que transitam entre a narrativa e a história.

No entanto, a história pode se articular profundamente com a narrativa literária, não como um simples registro de fatos, mas como uma experiência vivida e reencenada pela linguagem. Nesse sentido, a literatura não permanece em um estado estático; ao contrário, ela se torna um corpo em movimento, capaz de elaborar sentidos, reinscrever memórias e produzir vida. Quando a ficção se abre à complexidade da experiência histórica — como ocorre em *Um defeito de cor* —, ela não apenas representa eventos, mas os recria e os desloca, atravessando a vida e sendo atravessada por ela. Assim, como propõe Leda Maria Martins (2023), “o tempo

da arte é o tempo da rememoração, da repetição, do retorno” (2023, p. 24), um tempo espiralar que permite que a narrativa literária convoque o passado para reconfigurar o presente e projetar futuros possíveis.

Por isso, nessa perspectiva, a obra nos apresenta um relato em que as decisões podem ser tomadas na própria história, antes dela ou até depois dela. Isso ocorre porque, como já dito anteriormente, a obra literária não tem compromisso com “a verdade” ou mesmo com os manuscritos históricos, apenas com o seu próprio universo. E conseguimos ver essa percepção presente em toda obra, por meio das “interferências” da personagem que estabelecem uma interlocução com o leitor, que até certo momento não sabe que ela está falando diretamente com seu filho. Vejamos o trecho a seguir:

São coisas **difíceis de dizer** porque também são **difíceis de lembrar**. Acho **melhor contar como aconteceu** sem me defender ou assumir culpas, e cada um que julgue de acordo com o que sabe de si. [...] Nunca mais me esqueci daquele dia, cinco de julho de um mil oitocentos e trinta e dois, e, se não fosse pelo acontecido, seria por anteceder a conversa com Alberto. (Gonçalves, 2019, p. 445, grifo nosso)

As duas locuções adjetivas “difíceis de dizer” e “difíceis de lembrar” são marcadas pelo [adjetivo + preposição + verbo]. Essa estrutura é bastante utilizada para descrever estados ou emoções relacionados a uma ação ou evento. Nesse caso, a locução adjetiva descreve o sujeito e a sua compreensão da dificuldade de falar sobre determinado período. Ao fazer isso, a narradora de certa maneira gera empatia, e a preposição conecta esse estado com uma ação verbal que, em ambas as locuções, são dinâmicas próprias da construção da memória no ato de transmitir uma contação: “dizer” e “lembrar”.

“Acho melhor contar como aconteceu”. Quando Kehinde se convenceu da importância de contar, ela nos desloca na temporalidade do hoje e do ontem e retoma nossa questão inicial: haverá mesmo uma linearidade nesta obra? Afinal, é possível uma narrativa no presente isentar-se e apresentar um passado como uma tela imóvel e imutável? Será mesmo que nossa personagem “contou como aconteceu” ou como ela pensa que aconteceu? São respostas que só teremos no término da obra. No entanto, por estarem aqui postas, elas nos levam à compreensão da fluidez da ideia de tempo linear que temos, que se mostra incapaz de interpretar esses movimentos.

Com isso podemos dizer que o trecho evidencia em certa medida a consciência da narradora sobre a dificuldade de organizar e transmitir lembranças traumáticas,

ressaltando a tensão entre memória e palavra: “são coisas difíceis de dizer porque também são difíceis de lembrar”. Ao mesmo tempo, a narrativa se mantém cautelosa quanto à responsabilidade e à interpretação, permitindo que cada leitor — ou, mais especificamente, Omotunde — faça sua própria avaliação. A menção precisa à data e à sequência dos acontecimentos demonstra um esforço de ancorar o relato em uma temporalidade específica, mas ainda assim filtrada pela subjetividade da memória, reforçando a característica de tempo espiralar já identificada.

Omotunde, nesse contexto, não é apenas destinatário da narrativa: ele organiza o tempo do relato, sendo a razão pela qual Kehinde se dedica a recordar, registrar e transmitir com precisão os eventos. A lembrança do “cinco de julho de um mil oitocentos e trinta e dois” não se apresenta apenas como dado histórico, mas como ponto de referência dentro do fluxo de memória que será compartilhado com o filho. O impacto da narrativa é, assim, orientado pela existência de Omotunde: é para ele que o passado retorna, ganha forma e se torna compreensível, mostrando como a escrita para o filho transforma a memória pessoal em instrumento de preservação, transmissão e reconstrução da história.

Nesse sentido, analisar a ordem temporal em *Um defeito de cor*, é, também, compreender que o texto narrativo tem a sua própria temporalidade, o que, por vezes, impõe ao mundo dos acontecimentos uma ordem que não obedece a ordem nenhuma, a não ser aquela da própria leitura. E aqui, os elementos-fronteiras nos apresentam um papel que vai fazer com que a obra literária fale de si e, ao fazê-lo, através de todos os recursos, ela indique os caminhos para sua própria interpretação. Vamos analisar o trecho do capítulo 6, no subtítulo intitulado: Caminho Interrompido, que segue:

Fui direto para o quarto e pedi à Madalena que me levasse uma grande tina com água. Acho que fiquei horas lavando os braços e as mãos e **me perguntando se teria sido mesmo necessário fazer aquilo**, que na verdade os dois poderiam querer apenas me amedrontar. **Eu tinha matado alguém; fiz com aquele homem a mesma coisa que os guerreiros tinham feito com o Kokumo e com a minha mãe em Savalu.** Não sei como o Sebastião sumiu com o corpo e nem quem o ajudou, pois não tive coragem de perguntar e ninguém tocou no assunto. **Mas durante um bom tempo, ao me deitar e fechar os olhos, eu sentia** o braço esquentando novamente, banhado por um líquido quente e pegajoso, e tinha que me levantar e jogar muita água para a sensação passar, antes que a quentura tomasse o meu braço e depois o resto do corpo (Gonçalves, 2019, p. 447, grifo nosso).

As três estruturas grifadas formam movimentos ancorados no tempo da enunciação, mas que se propõem a demonstrar que este tempo, chamado de presente, é, na verdade, o tempo das possibilidades e dos recursos daquilo que já foi vivido e com a ideia de um futuro que, em algum momento será presente e, também, se correlacionará com elementos do passado, ou será do presente? Leda Martins (2023) vai nos dizer que:

Espiral é o que, no meu entendimento, melhor ilustra essa percepção, concepção e experiência. As composições que se seguem visam contribuir para a ideia de que **o tempo pode ser ontologicamente experimentado como movimentos de reversibilidade, dilatação e contenção, não linearidade, descontinuidade, contração e descontração, simultaneidade das instâncias presente, passado e futuro, como experiências ontológica e cosmológica que têm como princípio básico do corpo não o repouso**, como em Aristóteles, mas, sim, o movimento. Nas temporalidades curvas, tempo e memória são imagens que se refletem (Martins, 2023, p. 23, grifo nosso).

Por isso, espiralar é o movimento desta obra e da perspectiva com a qual estamos trabalhando; é o movimento que melhor identifica esse corpo-voz figurado na unidade de um livro que se propõe a nos apresentar um enredo de uma carta em primeira pessoa, que não foi escrita, mas ditada, e que não era para nós, mas falava *com nós*.

Ao criar um universo metaficcional ancorado na perspectiva de uma narradora cega, *Um defeito de cor* mobiliza estratégias narrativas que ultrapassam a estrutura convencional do romance histórico. Nesse contexto, identificamos o que podemos chamar de uma “epígrafe escondida” — um elemento fronteiroço que atua na margem do texto, funcionando como um dispositivo que convoca o leitor a uma atenção ampliada. Essa epígrafe invisível não apenas antecipa sentidos, mas também sugere, de maneira sutil e simbólica, a possibilidade de articulação e construção de alternativas colaborativas entre mulheres negras e brancas.

Assim, a cegueira da narradora não configura uma limitação, mas, ao contrário, opera como um deslocamento epistemológico, abrindo espaço para a escuta de outras histórias e para a criação de novas formas de pertencimento e solidariedade. Trata-se, portanto, de um gesto narrativo que, ao tensionar a visibilidade e a invisibilidade, propõe uma reconfiguração do olhar, possibilitando que as fronteiras entre experiências raciais sejam cruzadas em movimento, de maneira crítica e transformadora.

Dessa forma, ao afirmarmos que o tempo, em *Um defeito de cor*, se constitui por deslocamentos e torções, encontramos respaldo nas reflexões de Leda Maria Martins (2023), para quem:

o tempo pode ser ontologicamente experimentado como movimentos de reversibilidade, dilatação e contenção, não linearidade, descontinuidade, contração e descontração, simultaneidade das instâncias presente, passado e futuro, como experiências ontológicas e cosmológicas que têm como princípio básico do corpo não o repouso (Martins, 2023, p. 22).

Essa concepção de tempo como movimento permanente — e não como sequência linear ou estagnação — é justamente a perspectiva que inquieta o leitor de *Um defeito de cor*, especialmente diante dos deslocamentos temporais que marcam as narrativas de Kehinde. Esses movimentos de reversibilidade e simultaneidade temporal revelam um sujeito encarnado em sua experiência corporal, racial e histórica — um sujeito situado, de fenótipo negro, que constrói e apresenta um mundo radicalmente outro.

Um mundo que se opõe frontalmente à lógica ocidental de tempo linear e à visão misógina e branca que tenta universalizar sua própria experiência histórica como a única possível. A narrativa de Kehinde, ao tensionar o tempo ocidental, inscreve no romance a força de uma memória viva e insurgente, que conecta passado, presente e futuro como dimensões indissociáveis da experiência diaspórica e ancestral.

É como a epígrafe do capítulo 6: “a sola do pé conhece toda a sujeira da estrada” (Provérbio Africano, 2019, p. 351). O pé sujo traz consigo toda a sujeira, todos os conhecimentos, todas as histórias que, em verdade, mudam o próprio pé e reconstroem com sigilo a episteme daquele momento, fazendo com que a percepção de unidade esteja ligada às noções de movimento e temporalidade, gravados em caminhos que são inscritos pela oralidade, pela corporalidade na dinâmica do movimento.

Dessa forma, ao longo deste subtítulo, evidenciamos que a obra tensiona e desestabiliza a concepção de tempo linear e homogêneo herdada da tradição ocidental. A obra articula, como vimos, múltiplas temporalidades que, ao se entrelaçarem, rompem com a sucessão irreversível dos eventos históricos e instauram um tempo espiralar, no qual presente, passado e futuro coexistem em tensão criativa. Essa reconfiguração é visível nos diversos elementos analisados: a metáfora do navio perdido, as epígrafes e provérbios que antecipam, ecoam e reescrevem eventos, os

deslocamentos anacrônicos e a recusa da linearidade cronológica. Por meio desses recursos, *Um defeito de cor* constrói uma estética da travessia, que, ao evocar práticas da oralidade e saberes ancestrais, convoca aquilo que Édouard Glissant (2011) define como “poética da relação”, ou seja, uma inscrição do sujeito na opacidade e na multiplicidade das temporalidades, contra as pretensões universalizantes da história oficial.

Ao acionar essa lógica não-linear e rizomática, Ana Maria Gonçalves inscreve sua narrativa no interior de um tempo em movimento contínuo de expansão, contração e simultaneidade, como aponta Leda Martins (2023). O tempo não é, portanto, apenas um pano de fundo para a ação narrativa, mas um elemento constitutivo da experiência estética e política do romance: um tempo vivido, experimentado pelo corpo da narradora e reconfigurado na travessia do texto. Assim, a obra não apenas rememora o passado da diáspora africana e da história brasileira, mas também o reinventa, instaurando uma nova ordem temporal insurgente, ancestral e plural, que se afasta decisivamente da concepção eurocentrada de tempo linear e progressivo.

Por fim, neste subcapítulo, analisamos a temporalidade e a estrutura narrativa de *Um defeito de cor* a partir da perspectiva da maternidade e da memória, com foco em Omotunde como instância organizadora do tempo. A obra, embora apresente marcas de cronologia linear — datas precisas, sucessão de eventos e numeração de capítulos —, revela desde cedo uma temporalidade mais complexa, que Leda Maria Martins (1997) denomina tempo espiralar. Esse tempo não se esgota na sucessão irreversível dos acontecimentos, mas permite o retorno, a sobreposição e a reconfiguração do passado, presente e futuro.

Os elementos que podemos chamar de fronteirços, como a pilha de folhas manuscritas recolhidas na casa paroquial, exemplificam essa lógica. Embora externamente pareçam “fora do texto”, eles se tornam parte integrante da narrativa ao fornecer suporte material à memória, à escrita e à transmissão de experiências.

Nesse sentido, ao mesmo tempo, Omotunde emerge como destinatário e organizador dessa narrativa: é para ele que Kehinde escreve, e é em função de sua leitura futura que os sentidos se estruturam. Assim, passado e presente se articulam, e o gesto de preservar e transmitir o conhecimento interrompido pela diáspora se concretiza. Omotunde não apenas recebe a narrativa; ele estrutura a própria memória da narradora, organizando o fluxo temporal e garantindo que o passado se converta em instrumento de herança, transmissão e resistência.

2.2 MEMÓRIA DA DIÁSPORA E A POTÊNCIA DA VOZ

Neste subtítulo, propomos analisar como, em *Um defeito de cor*, a voz de Kehinde, atravessada pela experiência materna, configura-se como espaço de memória da diáspora. Ao articular passado, presente e futuro em uma temporalidade espiralar, essa voz não apenas resiste ao apagamento imposto pela escravidão, mas também reinscreve a história a partir de uma perspectiva negra e feminina. Trata-se de um gesto narrativo que transforma a maternidade em dispositivo de rememoração e de transmissão, fazendo da escrita um lugar de luta, preservação e recriação de identidades.

Propomos um deslocamento para o final da narrativa, a partir da análise da última epígrafe do último capítulo: o provérbio africano “*Exu matou um pássaro ontem com a pedra que jogou hoje*” (Gonçalves, 2019, p. 887). Escolhido pela autora para encerrar o romance, esse provérbio, amplamente difundido na tradição oral africana e ressignificado em diversas manifestações artísticas, condensa uma compreensão não linear do tempo. Ele abre espaço para que a narrativa de Kehinde, ao endereçar-se a Omotunde, reinscreva a experiência da diáspora em um movimento contínuo de retorno, repetição e ressignificação. A pedra lançada hoje, mas que atinge o pássaro de ontem, figura precisamente a coexistência de passado, presente e futuro na obra — um gesto que se opõe à irreversibilidade do tempo histórico linear e dá centralidade à voz que resiste ao apagamento.

Nesse sentido, os provérbios funcionam, na lógica do romance, como elementos-fronteira (como discutido no subtítulo anterior), instaurando chaves de leitura que ultrapassam a linearidade narrativa e deslocam o foco para a circularidade afrocentrada. Tal circularidade se manifesta tanto na organização da trama quanto nas interações fundamentais que a obra propõe: narração e história, narração e personagem, narrativa e memória. Todas essas instâncias convergem para um mesmo ponto de gravidade — Omotunde —, que atua como núcleo de resistência, organizando a memória materna como força capaz de reinscrever o tempo interrompido pela diáspora.

Ao destacar esse funcionamento, torna-se claro que uma leitura estritamente linear, pautada em epistemologias eurocêtricas, não é suficiente para compreender a complexidade temporal da obra. Isso não significa negar ou excluir tais

epistemologias, mas reconhecer seus limites diante de narrativas que mobilizam outras matrizes de tempo e memória. Como corpo branco inscrito nesse horizonte europeu, a autora desta tese parte do tensionamento entre essas tradições teóricas para buscar em outras filosofias — especialmente aquelas que emergem da experiência negra e diaspórica — ferramentas mais adequadas para captar a densidade temporal de *Um defeito de cor*.

Desse modo, a questão central não está na substituição de um paradigma por outro, mas na abertura para uma escuta que acolha a voz da narradora negra em sua potência, permitindo que a escrita dirigida a Omotunde seja reconhecida não apenas como testemunho, mas como gesto ativo de reinscrição temporal. É nesse gesto que a memória da diáspora se transforma em força de resistência, e que a maternidade, atravessada pela experiência da violência colonial, torna-se o eixo organizador de um tempo que não se apaga, mas se reinscreve continuamente na voz.

Dentro dos estudos da narratologia em língua portuguesa destacamos o pesquisador, Carlos Reis (2018), que dedica sua obra a refletir sobre os modos de construção e funcionamento do discurso literário. Sua atenção se volta especialmente para a organização narrativa e para as relações entre história, discurso e personagem, articulando análises que permitem compreender tanto os aspectos estruturais do texto quanto seus efeitos de sentido. Nesse sentido, ao propor categorias operacionais para pensar as dimensões da narração tais como focalização, níveis narrativos e temporalidade, Reis oferece instrumentos fundamentais para o estudo da literatura em contextos diversos. No entanto, ao aplicarmos suas contribuições a *Um defeito de cor*, interessa-nos não apenas a força de seu aparato conceitual, mas também os limites que este encontra diante de uma narrativa que tensiona os modelos narrativos tradicionais. Vejamos, então, como Reis (2018) vai problematizar a complexidade do tempo na narrativa:

O ponto de partida para a caracterização do tempo narrativo continua a ser **a dupla dimensão** que nele observamos: a sua existência como componente da história e a sua formulação ao nível do discurso. Sublinhe-se que essa distinção é consentida apenas por razões expositivas, uma vez que a análise do tempo narrativo deve ter em atenção a tensa articulação daquelas duas dimensões, bem como a sua projeção, em termos enunciativos, no ato da narração. O tempo da história (ou diegético) refere-se, em primeira instância, à cronologia propriamente dita, demarcável pela sucessão de eventos suscetíveis de serem datados e ordenados com rigor variável (Reis, 2018, p. 507, grifo nosso).

No trecho citado, Reis enfatiza a dupla dimensão do tempo narrativo: como componente da história (diegético) e como formulação no nível do discurso. Ainda que a distinção seja didática, o autor sublinha a necessidade de analisar a tensão entre essas duas instâncias e a sua projeção no ato narrativo. Essa formulação é particularmente produtiva para pensar *Um defeito de cor*, pois a narrativa de Kehinde evidencia justamente o entrelaçamento e a instabilidade entre o tempo da história e o tempo do discurso. Uma vez que, ao dirigir sua fala a Omotunde, a narradora não apenas relata uma sucessão cronológica de eventos, mas reinscreve esses eventos a partir da memória e do gesto materno de transmissão.

Assim, embora possamos identificar uma cronologia diegética que é marcada por datas, deslocamentos e acontecimentos históricos, ela nunca se apresenta de forma neutra ou linear. A enunciação de Kehinde transforma o tempo da história em tempo do discurso, instaurando um ritmo próprio, em que a repetição, a circularidade e a rememoração têm o mesmo peso da sucessão factual. Nesse sentido, a distinção proposta por Reis ilumina a complexidade da obra, mas também é tensionada por ela: em vez de duas dimensões relativamente estáveis, temos um campo de sobreposição e contaminação, em que a memória da diáspora e a busca por Omotunde reconfiguram continuamente a relação entre história e narração. A carta, nesse contexto, é mais do que relato é um gesto de resistência ao apagamento, que mantém vivos tanto o tempo vivido quanto o tempo da voz que o reinscreve.

Nesse sentido, o que Reis (2018) denomina de dupla dimensão do tempo narrativo pode ser mobilizado para compreender como *Um defeito de cor* organiza a relação entre história e discurso. A obra, ao mesmo tempo em que apresenta uma cronologia diegética marcada por datas e deslocamentos, reinscreve esses marcos no nível do discurso por meio da rememoração de Kehinde. A carta endereçada a Omotunde transforma-se, assim, em gesto que ultrapassa a linearidade cronológica para instaurar uma temporalidade circular, na qual passado e presente coexistem em um mesmo movimento narrativo.

Essa dinâmica se fortalece quando observada à luz da noção de escrevivência, de Conceição Evaristo (2007), vejamos o trecho a seguir:

A imagem fundante do termo é a figura da Mãe Preta, aquela que vivia a sua condição de escravizada dentro da casa-grande... E a Mãe Preta se encaminhava para os aposentos das crianças para contar histórias, cantar, ninar os futuros senhores e senhoras... Foi nesse gesto perene de resgate dessa imagem, que subjaz no fundo de minha memória e história, que

encontrei a força motriz para conceber, pensar, falar e desejar e ampliar a semântica do termo. 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. (Evaristo, 2020, p. 29-30)

Na citação acima, Conceição Evaristo (2020) vai nos explicar que o conceito de escrevivência tem como imagem fundante a figura da *Mãe Preta*, que é um símbolo paradoxal de uma maternidade compulsória, forjada no interior da casa-grande, mas também de uma resistência silenciosa sustentada pela oralidade. Ao narrar, cantar e ninar, a *Mãe Preta* transmitia memória e afetividade às crianças, ainda que fossem os futuros senhores e senhoras, criando um espaço de circulação de saberes que se contrapunha ao apagamento imposto pela escravidão. Nesse sentido, compreendemos que a escrevivência nasce como gesto de ruptura: escrita de mulheres negras que busca “borrar” e “desfazer” a imagem cristalizada da *Mãe Preta* como instrumento de servidão, reinscrevendo-a como lugar de potência, memória e criação.

E, nesses termos, em *Um defeito de cor*, essa perspectiva ganha nova dimensão, pois a voz de Kehinde, *Mãe Preta*, endereçada ao filho Omotunde, reinscreve a maternidade como experiência de agência narrativa. Ao articular memória, corpo e voz, sua narração transforma-se em um gesto de resistência ao apagamento, projetando a circularidade do tempo e a continuidade da vida no espaço da diáspora. Assim, tanto Evaristo quanto Gonçalves fazem da maternidade e da voz um eixo estruturante de suas obras: a primeira, ao formular a escrevivência como categoria crítica e estética; a segunda, ao construir uma narrativa que reinscreve a memória da diáspora a partir da experiência materna, transformando a oralidade em força de sobrevivência e em potência de futuro.

Nesse sentido, a carta não se limita a narrar acontecimentos; ela constitui uma prática de inscrição da memória coletiva na esfera da escrita. É pela voz de Kehinde que se materializa o elo entre experiência individual e ancestralidade, transformando a narrativa em espaço de resistência e de preservação de uma herança cultural que a violência colonial tentou silenciar.

Dessa forma, a centralidade da voz nessa narrativa está intimamente ligada à maternidade, como nos lembra bell hooks (2019), falar em primeira pessoa pode ser um ato político de ruptura contra a desumanização histórica; em *Um defeito de cor*, esse ato ganha ainda mais força por ser uma voz materna que fala a partir da ausência e do desejo de reencontro. O endereçamento a Omotunde confere ao texto uma

dimensão afetiva e política, na qual a maternidade torna-se dispositivo de transmissão de memória, de resistência e de reinscrição da experiência negra na história.

Assim, ao articular tempo narrativo, voz e maternidade, a obra de Ana Maria Gonçalves promove uma reconfiguração das formas de dizer e de lembrar. A carta de Kehinde a Omotunde revela-se, portanto, como uma escrevivência que, pela força da voz materna, resiste ao esquecimento e reinscreve a experiência da diáspora em um espaço de continuidade, de transmissão e de futuro.

Essa perspectiva nos conduz a retomar a última epígrafe da obra “Exu matou um pássaro ontem com a pedra que jogou hoje” (Gonçalves, 2019, p. 887), que sintetiza de forma exemplar a circularidade temporal instaurada pela narrativa. O provérbio, ao deslocar a lógica da linearidade, ilumina o modo como o tempo em *Um defeito de cor* é continuamente reinscrito pela voz de Kehinde e pelo gesto de endereçamento a Omotunde. A maternidade, aqui, não se restringe a um vínculo afetivo, mas assume a função de mediadora temporal, permitindo que passado e presente se enredem em um mesmo movimento de sobrevivência e transmissão.

Assim, a força da voz materna não apenas narra o vivido, mas também projeta possibilidades de futuro, reconstituindo aquilo que a diáspora fragmentou. O provérbio de Exu, ao instaurar a convivência paradoxal entre ontem e hoje, traduz simbolicamente essa estratégia narrativa: Kehinde reinscreve a história pela voz e pelo gesto da escrita, de modo que sua experiência se mantenha viva no corpo da narrativa e na memória de Omotunde.

Para compreender essa dinâmica circular, é necessário destrinchar a ideia de tempo presente no provérbio, que à primeira vista, sob uma leitura linear, parece carecer de sentido. A análise de seus sintagmas revela elementos que, embora componham uma mesma enunciação, tensionam entre si e desestabilizam expectativas de continuidade temporal. Espera-se, inicialmente, que tais componentes se articulem de forma coesa; no entanto, sua disposição indica um movimento que desafia a lógica da progressão temporal. Como interpretar, então, esse deslocamento do presente para o passado, sobretudo quando a imagem de uma pedra sendo lançada — geralmente associada a um impulso dirigido ao futuro — nos convoca a reconsiderar a direção e o alcance desse gesto? A seguir, examinamos essas proposições:

- (a) Exu matou um pássaro ontem
- (b) com a pedra

(c) que jogou hoje

Os dois núcleos verbais, “matou” e “jogou”, ambos no pretérito perfeito, indicam situações acabadas. Eles são combinados com dois advérbios de tempo: “o ontem” e “o hoje”, que sugerem dois deslocamentos temporais que contrapõem em certa medida as escolhas verbais. Por isso, esses símbolos, ao se combinarem, nos apresentam uma nova perspectiva, pois não são instâncias que fragmentam o tempo.

Nesse sentido, se, segundo Genette (2017), a narração pode operar por anacronias, deslocamentos em relação à ordem cronológica dos acontecimentos, o gesto de projetar a pedra, tradicionalmente associado a uma prolepse (ou seja, a uma antecipação do futuro), aqui se inverte, instaurando uma analepse, um retorno ao passado. Essa ruptura na linearidade nos impele a reconsiderar o movimento narrativo, sugerindo que o tempo, longe de ser um fio contínuo, se dobra e se reconfigura no ato da enunciação.

Assim, a temporalidade, neste provérbio, irá circular entre as perspectivas/no mundo das possibilidades e irá realizar um giro, um movimento não retilíneo que convoca o aumento de variações, onde a realidade aparece como um conjunto de imagens simbólicas: Exu, o pássaro de antes que recebe a pedra do hoje.

É possível concluir que esse gesto narrativo, a imagem da pedra projetada para trás, não é uma distorção do tempo, mas uma refiguração da experiência temporal. A narrativa, ao reorganizar os eventos e suas relações temporais, torna possível o entrelaçamento do presente com o passado, abrindo espaço para uma memória ativa que desafia a direção esperada da história. É como se Exu, àquele que abre os caminhos, nos trouxesse a ideia da encruzilhada²¹, pois as enunciações se atravessam, se cruzam, nos perguntando qual caminho vamos seguir.

Dessa forma, a figura de Exu, aquele que abre os caminhos e rege as encruzilhadas, atua aqui como operador simbólico dessa desestabilização. Na encruzilhada, as enunciações não seguem uma única direção, mas se cruzam, se sobrepõem e se interrogam mutuamente, exigindo do sujeito não apenas uma escolha de caminho, mas uma escuta ativa dos sentidos possíveis.

Nesse contexto, a noção de circularidade emerge como um princípio fundamental para contrapor o modelo hegemônico de temporalidade linear, já anteriormente questionado. A circularidade não implica repetição mecânica, mas sim

²¹ Lugar onde se cruzam ruas, estradas, caminhos; cruzamento, encruzada.

reinscrição dinâmica da memória e da experiência. É nessa chave que se insere a reflexão do mestre quilombola Nêgo Bispo, em *Colonização, Quilombos – modos e significações* (2019), ao propor uma virada cosmológica: ele contrapõe os modos de existência fundados nas orientações religiosas e sociais dos terreiros à racionalidade do mundo branco institucionalizado.

A visão de mundo monoteísta, segundo ele, olha para a frente, numa única direção vertical, já que é mono; assim, entende a vida de forma linear. Por sua vez, os ensinamentos politeístas propõem uma compreensão de mundo diferente. Os pagãos, então, “tendem a se organizar de forma circular e/ou horizontal, porque conseguem olhar para suas deusas e deuses em todas as direções” (Bispo, 2019, p. 30), e é esse olhar que gira que entende e apresenta os ciclos da vida.

Trata-se de dois regimes distintos de temporalidade e significação, um orientado pela ancestralidade, pela escuta e pela circularidade, e outro fundado na normatividade, no progresso e na linearidade. A imagem da encruzilhada, portanto, não apenas desloca o olhar, mas também reconfigura o tempo como experiência vivida e narrada em múltiplas direções.

Nesse percurso, a filosofia africana oferece uma chave simbólica para pensar essas reconfigurações temporais: a noção de Sankofa²². Proveniente da tradição Akan, representada visualmente por um pássaro que olha para trás com um ovo nas costas, Sankofa carrega o ensinamento de que é necessário retornar ao passado para ressignificar o presente e construir o futuro. Diferente da concepção linear e progressiva do tempo, aqui o gesto de retorno não é regressivo, mas profundamente produtivo, ele reconhece que o passado, especialmente aquele silenciado ou apagado, precisa ser reinscrito na narrativa.

A memória, nesse sentido, é um ato de agência, uma prática política e epistêmica. Quando Conceição Evaristo propõe a escrevivência como forma de narrar a partir da vida vivida e herdada, ela mobiliza o gesto de Sankofa: escreve voltando-se às vozes ancestrais, escutando-as e reinscrevendo-as no presente. Se a linearidade do pensamento ocidental sobre o tempo foge ao provérbio africano,

²² *Sankofa* é um termo da língua *akan*, de origem africana ocidental, especialmente entre os povos do atual Gana. O símbolo é frequentemente representado por um pássaro que voa para frente com a cabeça voltada para trás, carregando um ovo — metáfora para o retorno ao passado como forma de resgatar o que foi deixado ou esquecido, a fim de construir o futuro. A sabedoria contida nesse conceito implica que não é errado voltar atrás para recuperar algo essencial. Ver: Asante, Molefi Kete. *Sankofa: African Thought and Education*. Philadelphia: Black Classic Press, 2012.

Sankofa ilumina ao demonstrar, simbolicamente, que estar diante do que virá não anula a necessidade/possibilidade do olhar para trás. Nesse sentido, quando pensamos nas palavras “fundações” e “progresso”, estamos diante de uma sensação de futuro que não é única, mas que necessita “aprender do passado”. É como se dissesse que, ao dar-se conta do pássaro de ontem, é que Exu pôde jogar a pedra, mostrando não só a integralidade entre o amanhã, o hoje e o ontem, mas possibilidade da mudança, de um tempo que se revigora e renasce, pois é possível hoje mudar o passado.

Com isso, torna-se possível identificar, na estrutura temporal de *Um defeito de cor*, pistas que apontam para uma lógica narrativa mais próxima da encruzilhada do que da linearidade cronológica proposta por Genette (2017). Embora escrita em primeira pessoa, a narrativa de Kehinde não se organiza segundo um eixo temporal estável e progressivo, mas se inscreve em uma lógica que aproxima presente, passado e futuro em um contínuo movimento de retomada e reinscrição, por isso, podemos dizer que em nossa obra, a palavra de Kehinde é flecha de memória: lançada hoje, atravessa o ontem e finca raízes no amanhã, pela força da maternidade e da voz. Vejamos o seguinte trecho:

Tentaram me convencer a ficar, argumentando que eu não agüentaria a viagem, que não teria como te encontrar e nem sabia se você ainda estava vivo ou morando no mesmo lugar, em São Paulo. **Mas nada disso teve importância, pois eu tinha certeza de que precisava vir, precisava te contar tudo que estou contando agora. Se vai chegar as suas mãos, também não sei**, mas me lembro muito da história que foi vivida pelo pai do Kuanza, guardada pelo filho e escrita por mim, para depois sumir no meio da travessia desse mar. Se alguém vai contá-la a alguém qualquer dia desses eu não sei, mas fiz o que tinha que ser feito (Gonçalves, 2019, p. 950, grifo nosso).

Essa compreensão da narrativa como movimento de retorno e transformação encontra sua expressão mais contundente no desfecho acima especialmente quando Kehinde afirma: “Mas nada disso teve importância, pois eu tinha certeza de que precisava vir, precisava te contar tudo que estou contando agora”. Aqui, a protagonista não apenas desafia os limites físicos e temporais impostos pela travessia, mas reinscreve sua existência em um gesto de comunicação que transcende a presença e a certeza de escuta.

A incerteza sobre a chegada da carta “se vai chegar às suas mãos, também não sei” não anula a necessidade de narrar. Ao contrário, reafirma a potência do testemunho como prática de resistência e de transmissão de memória. Como no gesto

de Sankofa, Kehinde retorna ao passado para resgatar, narrar e, assim, constituir sentido para o presente e para o porvir. Essa escrita que brota da dúvida, mas insiste no contar, realiza a lógica da escrevivência tal como formulada por Conceição Evaristo: uma escrita que nasce da vida vivida, herdada e compartilhada, e que visa não à fixação de um “eu” isolado, mas à constituição de um “nós” possível, coletivo, enraizado na escuta ancestral.

A referência à história “vivida pelo pai do Kuanza, guardada pelo filho e escrita por mim” também revela uma circularidade da memória que se desloca entre gerações, desafiando a linearidade temporal e abrindo espaço para uma narrativa que se faz encruzilhada — múltipla, oral, escrita e transitiva. A obra, assim, ao articular memória, oralidade e ancestralidade, reconfigura o tempo e a agência da narrativa: trata-se menos de contar o que foi, e mais de transformar o que é. Ao escolher escrever mesmo sem garantias de recepção, Kehinde se inscreve em uma ética da enunciação que, não apenas narra o tempo, mas o configura e o reinscreve como experiência vivida — e partilhável.

Nesses termos, a encruzilhada emerge como princípio estruturante da filosofia africana, não apenas para orientar a espacialidade dos caminhos, mas também para operar como um regime de temporalidade que desafia a sucessão linear dos eventos. Ao adotar esse referencial, esta tese se inscreve deliberadamente em uma busca epistemológica que se afasta do eixo eurocentrado, assumindo o pensamento africano e afro-brasileiro como horizonte interpretativo e metodológico.

Assim, a encruzilhada nos oferece uma chave para compreender os deslocamentos narrativos da obra não como analepses ou prolepses no sentido genettiano, mas como gestos de circularidade que mobilizam a memória como prática viva e coletiva. Nesse sentido, a escrita em primeira pessoa, longe de encerrar-se no relato individual de Kehinde, opera como abertura para um “nós” ancestral e histórico — a escrevivência de sua trajetória não apenas recupera vozes silenciadas, mas também interfere no presente, convocando outras leituras do tempo, da identidade e da história.

Ao articular o passado não como algo encerrado, mas como força que irrompe no agora, a narrativa de Kehinde realiza um gesto de Sankofa: retorna para resgatar e, nesse retorno, transforma — transformando-se. Assim, o tempo em *Um defeito de cor* não é apenas contado, mas reconfigurado, e é nessa reconfiguração que reside sua potência coletiva.

Rufino (2019), em seu livro *Pedagogia das encruzilhadas*, sistematiza o uso deste conceito como primordial para a compreensão de um mundo “contra colonial”, usando a expressão trabalhada por Mestre Bispo. Vejamos:

O conceito de encruzilhada **combate qualquer forma de absolutismo**, seja os ditos ocidentais, como também os ditos não ocidentais. A potência da encruzilhada é o que chamo de *cruzo*, que é o movimento enquanto sendo o próprio Exu. **O *cruzo* é o *devir***, o movimento inacabado, saliente, não ordenado e inapreensível. O *cruzo* versa-se como atravessamento, rasura, cisura, contaminação, catalisação, bricolagem – efeitos exusíacos em suas faces de Elegbara e Enugbarijó. O *cruzo* é a rigor uma perspectiva que mira e pratica a transgressão e a não subversão, ele opera sem a pretensão de exterminar o outro com que se joga, mas de engoli-lo, atravessá-lo, adicioná-lo como acúmulo de força vital. Assim, **a encruzilhada nos possibilita a transgressão dos regimes de verdade mantidos pelo colonialismo** (Rufino, 2019, p. 18-19, grifo nosso).

Dessa forma, a ideia da encruzilhada nos apresenta uma aproximação com este texto que se apresenta, como vimos no capítulo anterior, como uma narrativa que nasce de uma vivência e experiência negra. Nesse sentido, pensar tempo-espço, memória, ancestralidade e identidade pode ser revisitado longe de uma perspectiva colonial e eurocêntrica que, como já vimos, não possui todas as ferramentas para analisá-los, principalmente porque já parte do ponto da exclusão.

“O *cruzo* é o *devir*”. Quando nos deparamos com os caminhos percorridos por Kehinde, uma percepção se torna latente em cada movimento: a capacidade dela de se reinventar, além da potência de suas interações. O modo como ela interage com os personagens traz a força de uma mulher escravizada que se propõe a ressignificar sua própria jornada, trazendo consigo sua ancestralidade, caminhando para frente, sem se esquecer do caminho que ficou para trás.

Tenho a impressão de que você não sabe muitas coisas sobre voduns, o que não é bom, porque poderia ter se valido da proteção deles. Os da nossa família são muito fortes. Portanto, **espero que ainda não seja tarde, e peço um pouco mais de paciência para contar o que sei e posso**. Assim que cheguei a São Luís, foi feito o assentamento do vodum da Nega Florinda, em uma cerimônia que não pude acompanhar por ainda não estar preparada. Mas vi muitas outras cerimônias e vou contar parte de algumas delas, que com certeza não parecerão tão bonitas quanto de fato são, pois **muito se perde ao descrever algo que só os olhos podem aprisionar, quase nunca as palavras** (Gonçalves, 2019, p. 599, grifo nosso).

Nessa citação, o *cruzo* é a vontade do encontro, a possibilidade de percorrer um caminho e se deparar com o filho, mas não pelo simples andar, chegar, mas para reconstituir uma vivência do passado, para um filho do futuro. E ao pedir “um pouco

mais de paciência para contar o que sei e o que posso”, ela traz para o universo da temporalidade os caminhos da encruzilhada, que, assim como as águas doces e a água do mar, dos caminhos que Kehinde percorreu, possuem um caminho próprio no universo do possível.

Nesse contexto, traço duas questões imprescindíveis para esta reflexão: 1) a superação da ideia de fronteira, pois a encruzilhada não lida apenas com limites e entornos, mas sobretudo com encontros, cruzamentos e misturas; e 2) a compreensão da encruzilhada como uma abordagem cultural que reconhece a dimensão conflituosa, opressora e silenciadora do processo de colonização, especialmente na constituição das identidades culturais no Brasil. Quando atravessada pela maternidade, essa reflexão ganha outra espessura, uma vez que a experiência materna, tal como narrada por Kehinde, reinscreve a encruzilhada não apenas como lugar de choque e ruptura, mas como espaço de memória e transmissão. A carta a Omotunde se apresenta, assim, como gesto de reinscrição da experiência diaspórica, onde a maternidade assume a função de reatar fios interrompidos e garantir a continuidade da vida e da história.

Ademais, no pensamento religioso afro-brasileiro (principalmente no candomblé e na umbanda), a encruzilhada é entendida como espaço de ações ambivalentes, onde se fazem oferendas a Exu, senhor dos caminhos, guardião das passagens e responsável por suas aberturas. Exu tem o poder de fraturar a lógica linear, permitindo o trânsito entre mundos e temporalidades. Nessa perspectiva, a encruzilhada é tanto o lugar do sentido quanto do sem-sentido, do princípio e do recomeço. Quando pensamos a narrativa de Kehinde, a maternidade assume papel análogo: é no gesto de falar a Omotunde que a personagem reorganiza o tempo, transformando a experiência do trauma em memória partilhada. A voz materna, nesse sentido, opera como oferenda simbólica, gesto de abertura e reinscrição, que impede o apagamento e inscreve continuidade no fluxo da história diaspórica.

Vejamos como Kehinde nos narra essas possibilidades:

Eu sentia um certo alívio por estar deixando a cidade; era como tirar das costas o peso de **estar clandestina em um lugar onde não podia mais ficar, apesar de ter sido levada para lá contra a vontade**. Sei que ninguém se importava com o caso, eu não fazia falta alguma, mas **vi a partida como uma vingança, como se eu dissesse àquele povo que não precisava mais dele**. Era como dizer que tinham me obrigado a viver lá e eu tinha me saído muito bem, **muito melhor que grande parte dos brancos que não conseguiam se tornar nada além do que já eram quando nasceram**,

apenas brancos. Brancos que se orgulhavam disso porque viviam em uma cidade servida por pretos, crioulos e mulatos. Mas também sentia uma certa frustração por não poder comemorar direito a partida, porque vocês ainda iam ficar. **E uma certeza eu tinha, a de que daquele momento em diante, nossa vida mudaria completamente** (Gonçalves, 2019, p. 606, grifo nosso).

O trecho evidencia a atuação da voz de Kehinde como espaço de resistência e reinscrição da memória, articulando experiência individual, memória da diáspora e agência narrativa. Ao perceber a partida da cidade como um gesto de afirmação “era como dizer que tinham me obrigado a viver lá e eu tinha me saído muito bem”, Kehinde transforma uma situação de coerção em ato de autopreservação e de resistência simbólica. A narrativa se torna, assim, um instrumento de escrivência, na medida em que a personagem reescreve seu próprio percurso, preservando sua experiência frente a uma história marcada pela opressão e pelo apagamento.

Além disso, o trecho evidencia como a maternidade e a transmissão da memória se entrelaçam: ao relatar a experiência, mesmo em primeira pessoa, Kehinde já pensa em Omotunde como destinatário e continuador desse fio histórico. O peso do passado e a tensão entre frustração e alívio articulam-se temporalmente, configurando uma narrativa circular em que passado, presente e futuro se conectam. Nesse movimento, a voz materna não é apenas narrativa; é também instrumento de reinscrição histórica, capaz de preservar a memória da diáspora e de projetá-la para a descendência, reafirmando a centralidade da maternidade como vetor de memória, resistência e continuidade.

Dessa forma, essa dinâmica de memória e agência narrativa encontra eco na última epígrafe do romance: “Exu matou um pássaro ontem com a pedra que jogou hoje” (Gonçalves, 2019, p. 887). O provérbio sintetiza a lógica temporal da obra, na qual passado, presente e futuro se entrelaçam, rompendo com a linearidade imposta pelo tempo histórico eurocêntrico. Assim como Exu lança a pedra hoje para atingir o ontem, a voz de Kehinde — atravessada pela maternidade — reinscreve experiências passadas e projetadas, transformando o ato de narrar em gesto de preservação e transmissão da memória da diáspora.

Nesses termos, podemos demonstrar, neste subtítulo, que a maternidade opera como eixo estruturante da narrativa: o endereçamento a Omotunde não apenas garante a continuidade da história individual e coletiva, mas também transforma a voz em instrumento de resistência e reinscrição histórica. O provérbio, nesse contexto, funciona como metáfora do gesto materno e narrativo de Kehinde, mostrando que a

força da voz, aliada à experiência materna, é capaz de atravessar o tempo, reativando memórias e sustentando a continuidade da vida e da história da diáspora.

2.3 NOMEAÇÃO, ORALIDADE E ANCESTRALIDADE

Neste subtítulo, examinaremos como o gesto de nomear e reunir os filhos se articula à função poética do texto, revelando uma linguagem que permite à personagem construir sua própria historiografia. Compreende-se que a obra se configura também como um espaço narrativo em que o ato de narrar não se submete às normas epistemológicas e temporais impostas pelo colonizador, mas inaugura outras possibilidades de enunciação, memória e transmissão, centradas na voz da narradora e na experiência materna.

Assim, ao nomear, narrar e convocar a ancestralidade, o romance reinscreve o tempo a partir de experiências subjetivas, afetivas e coletivas, produzindo caminhos que escapam à linearidade e ao monopólio do arquivo oficial. A escrita de Kehinde evidencia que a voz não é apenas individual, mas plural: é por meio do encontro de múltiplas vozes e da transmissão de memória que a obra estabelece continuidade histórica, resiste ao apagamento e propõe novas formas de pensar literatura, história e memória diaspórica. Vejamos o que Evaristo tem a nos dizer sobre a palavra poética:

A palavra poética é um modo de narração do mundo. Não só de narração, mas, antes de tudo, a revelação do utópico desejo de construir outro mundo. Pela palavra poética, inscreve-se, então, o que o mundo poderia ser. E, ao almejar um mundo outro, a poesia revela o seu descontentamento com uma ordem previamente estabelecida. Há momentos em que a característica subversiva da fala poética se torna tão perceptível que seus criadores são considerados *personae non gratae*, e suas vozes são forçadas ao silêncio, ou ignoradas, como se não existissem. Entretanto, todo indivíduo e toda coletividade têm direito ao seu auto-pronunciamento, têm direito de contar/cantar a sua própria história (Evaristo, 2011, p. 8).

Conceição Evaristo, ao afirmar que “a palavra poética é um modo de narração do mundo. Não só de narração, mas, antes de tudo, a revelação do utópico desejo de construir outro mundo”, oferece uma chave de leitura potente para compreender a estética do romance também como gesto político. Isso porque, em *Um defeito de cor*, a linguagem poética e fabulatória inscreve não apenas o que foi vivido, mas aquilo que poderia ter sido por ela projetado, por meio do texto, uma história que se descola da

lógica oficial e se ancora na experiência subjetiva, no desejo de reparação e no direito ao auto pronunciamento.

Uma vez que, ao narrar sua vida em primeira pessoa, Kehinde reivindica esse direito de “contar/cantar a sua própria história”, desafiando o silenciamento imposto à voz negra feminina na história oficial. Como aponta Saidiya Hartman, “as vidas dos escravizados, especialmente das mulheres escravizadas, estão ocultas nesses relatos — não apenas silenciadas, mas muitas vezes sequer pensadas” (Hartman, 2008, p. 11). O apagamento das experiências das mulheres negras nos arquivos históricos exige, portanto, uma reinvenção narrativa que vá além da mera restituição factual e se abra à fabulação crítica.

Nesses termos, a narrativa poética do romance revela, assim, um profundo descontentamento com a ordem previamente estabelecida, como propõe Evaristo, e enuncia um mundo outro — um tempo outro — no qual a ancestralidade, a maternidade e a memória constituem eixos de resistência e de reinvenção. A subversão da temporalidade cronológica, substituída por uma temporalidade da lembrança, da escuta e do retorno simbólico, opera como estratégia narrativa e como afirmação ética.

Dessa forma, ao escrever, Kehinde não apenas recupera fragmentos de uma vida marcada por violências, mas reinscreve o vivido em uma linguagem que se opõe à lógica da exclusão e da invisibilização: sua voz, antes forçada ao silêncio, retorna com força, como performance de subjetividade e insurgência. Assim, a função poética no romance não está apenas a serviço da estética, mas se configura como espaço de disputa simbólica e política. *Um defeito de cor* constrói uma historiografia própria que, como defende Evaristo, “inscreve o que o mundo poderia ser”, reimaginando o passado e abrindo frestas para um futuro que valorize a pluralidade das memórias e a legitimidade das falas.

Nesse sentido, ao falar de poesia, Conceição Evaristo (2011) dialoga, também, sobre o papel da arte no mundo. E, para tanto, não se trata de apenas fazer a defesa da obra de arte como a única capaz de expor as contradições colocadas na sociedade, mas de identificar na arte uma possibilidade da construção de outras vozes. E, aqui, quando nos referimos ao “outro”, é uma colocação de dar lugar a algo além do universo eurocentrado. Isso porque compreendemos que uma das funções da obra é a de recuperar o sentido histórico para além das cadeias das causalidades. Hermenegildo Bastos faz uma explicação sobre essa necessidade de se olhar além,

a partir do texto literário: “O trabalho crítico é (ou deve ser) uma forma de intervenção. A obra literária é fundamentalmente uma pergunta para a qual a obra é uma resposta que não se fecha como resultado analítico, mas que mantém viva a pergunta” (Bastos, 2011, p. 127).

E quais perguntas deveremos manter vivas? Aquelas que reconfiguram os espaços temporais e que optam por uma estética que se opõe ao discurso do poder estabelecido e, de certa forma, que consiga assegurar o direito à fala, e que por meio da literatura, fazem-se ouvir novas vozes, novos modos e conteúdos discursivos, representativos daqueles muitas vezes silenciados pelo poder. Uma vez que, como já colocado por Conceição (2011), toda coletividade tem direito a voz.

Retomemos a questão do tempo. Neste romance, a temporalidade está profundamente vinculada ao exercício reflexivo proporcionado pelo texto literário, em consonância com o entendimento de Conceição Evaristo de que todo indivíduo e toda coletividade têm direito à voz. Em *Um defeito de cor*, esse direito manifesta-se não apenas no conteúdo da narrativa, mas também na forma como ela se estrutura, ou seja, por meio de movimentos de antecipação, pausa e retomada.

Esses deslocamentos temporais instauram uma dinâmica narrativa que nos convoca a revisitar e reconfigurar acontecimentos do século XIX. Tal movimento provoca rupturas na ordem cronológica tradicional, uma vez que apresenta outras possibilidades, e abre espaço para que novas interpretações sejam construídas, potencialmente subvertendo os regimes de sentido sedimentados no imaginário histórico do leitor. Em Gonçalves, a narrativa de Kehinde não visa apenas rememorar uma existência passada, mas sobretudo performar uma temporalidade própria, que responde à urgência de constituir um outro arquivo — um arquivo que não se curva à lógica colonial do registro, mas que a subverte com os recursos da memória, da oralidade e da fabulação.

Nesse ponto, a reflexão de Leda Martins (2002) é fundamental: ao pensar a oralitura como prática estética e política em que memória e performance instauram uma temporalidade rizomática, Martins revela como passado, presente e futuro não se sucedem linearmente, mas se entrecruzam em gestos, vozes e corpos. A escrita de Kehinde, atravessada por Omotunde e pela evocação de ausências, constitui precisamente essa performance temporal, em que narrar não é apenas registrar o vivido, mas reinscrevê-lo em outro regime de historicidade. Vejamos o seguinte trecho:

Mas, ao contrário do Banjokô, não se moveu para apanhar o colar de cauris, o que significava que não teria riquezas. Não dei muita importância a isso, pois achei que, mesmo se eu viesse a faltar, o Alberto nunca desampararia aquele filho, que tratava como a coisa mais importante na vida. Então, **como já deve ter percebido de quem estamos falando**, a **você** foi dado o nome de Omotunde Adeleke Danbiran, sendo que Omotunde significa "**a criança voltou**", Adeleke quer dizer que a criança será "**mais poderosa que os inimigos**", e Danbiran, assim como o apelido do Banjokô, é uma homenagem à minha avó e aos seus voduns, principalmente Dan. (Gonçalves, 2019, p. 404, grifo nosso)

A cena da nomeação de Omotunde explicita a dimensão performática e temporal que atravessa a narrativa de Kehinde. O gesto de escolher o nome não se limita a uma identificação, mas inscreve o filho em um campo simbólico que articula ancestralidade, futuro e resistência. Ao explicar os significados "*a criança voltou*", "*mais poderosa que os inimigos*" e a homenagem aos voduns —, Kehinde transforma a nomeação em ato de oralitura, no sentido proposto por Leda Martins (2002), em que a palavra não apenas designa, mas performa temporalidades múltiplas: o passado (a memória da avó e dos voduns), o presente (o nascimento) e o futuro (a promessa de retorno e de potência frente aos inimigos).

Nesse sentido, a própria estrutura do nome funciona como arquivo contra-colonizador, pois desafia a lógica colonial do batismo cristão e reinscreve, na língua e na memória, uma genealogia africana. Além disso, a escolha do nome revela o modo como Kehinde agencia o tempo pela maternidade. O nome é, de certa maneira, um dos marcadores que possibilitam a permanência da identidade ao longo do tempo; aqui, no entanto, ele opera não apenas como identidade, mas como promessa. O nome "Omotunde" condensa a ausência e o desejo de retorno, instaurando uma temporalidade diaspórica, como formula Saidiya Hartman (2008), em que a perda do filho e a esperança de reencontro estruturam o fio narrativo.

Nesse movimento, a maternidade de Kehinde não é apenas experiência privada, mas gesto político e de resistência, conforme lembra bell hooks (2004), pois no ato de nomear, ela assegura à criança — mesmo antes da violência do sequestro — um lugar de pertencimento e de continuidade comunitária. Assim, o romance se organiza em torno de uma temporalidade diaspórica e insurgente, capaz de confrontar o apagamento colonial e de inscrever a maternidade como lugar de resistência e de produção de memória.

Analisemos o momento em que Kehinde afirma "*como já deve ter percebido de quem estamos falando, a você foi dado...*" (Gonçalves, 2019, p. 404) esse trecho é

revelador da centralidade de Omotunde na economia narrativa de *Um defeito de cor*. A interpelação direta rompe o fluxo linear da narrativa para instaurar um destinatário privilegiado, inscrevendo Omotunde como eixo em torno do qual a memória e a escrita se organizam. Como observa Leda Martins (2002), a oralitura se estrutura em um tempo espiralar, no qual o ato de contar não apenas rememora, mas performa presenças e ausências, passado e futuro em movimento contínuo. Assim, a fala de Kehinde não se limita a relatar um evento de nomeação, mas o reinscreve como performance temporal, em que Omotunde aparece simultaneamente como origem, promessa e horizonte da narrativa.

É importante ressaltar que defender a centralidade de Omotunde em *Um defeito de cor* não significa retirar de Kehinde o lugar de sujeito da narrativa, mas, ao contrário, evidenciar que é justamente a experiência materna dela que organiza a trama. A voz de Kehinde permanece no centro como narradora e memória encarnada, mas o nome de Omotunde é o ponto de fuga que dá coesão ao relato. Assim, Omotunde não é central por si mesmo, mas porque condensa a relação entre maternidade, tempo e ancestralidade: ele é a inscrição de Kehinde no futuro, a continuidade da vida negra sequestrada pela diáspora. Nessa perspectiva, a centralidade do filho não se opõe à voz da mãe, mas a reafirma, pois é pela nomeação, pela busca e pela dor de Kehinde que Omotunde se torna figura estruturante. Evita-se, desse modo, qualquer leitura que pudesse reduzir a narrativa a uma lógica patriarcal, uma vez que, como lembra bell hooks (2004), a maternidade negra é espaço de resistência e elaboração de saberes comunitários. Ao colocar Omotunde no centro, o romance não apaga Kehinde, mas explicita que sua escrevivência se organiza em torno de uma maternidade que é individual e coletiva.

Dessa forma, os deslocamentos temporais da narrativa sejam eles antecipações, pausas reflexivas ou regressos afetivos ultrapassam o nível do estilo e configuram-se como táticas de insurgência frente à linearidade e à uniformização do tempo histórico. É no próprio tecido narrativo que o tempo encontra seu sentido, uma vez que a narrativa não se limita a representar fatos, mas os reorganiza, instaurando outra lógica de compreensão. Em *Um defeito de cor*, essa reconfiguração temporal está intrinsecamente ligada a uma reconfiguração da subjetividade: ao contar sua trajetória, Kehinde não apenas reafirma sua existência, mas reinscreve sua experiência em um tempo outrora interditado — um tempo de escuta, de reconstrução e de agência. Vejamos o trecho a seguir:

Era difícil imaginar o que poderia ter acontecido se a revolta tivesse dado certo, mas, quanto mais tempo eu passava ao lado da sinhazinha e do Alberto, mais agradecia por estarem vivos. **Muitos pretos tinham morrido** e um deles provavelmente seria muito bem lembrado, o Vitorio Sule, o homem da Sabina. Podia até acontecer de ela ser condecorada pelos brancos, ela e sua comadre, por terem sido leais. Mas eu não gostaria de estar no lugar dela, que, **além de correr perigo de morte como delatora, já tinha sido punida com a viuvez**. O Vitorio foi um dos primeiros a morrer, e às vezes eu pensava se isso não tinha sido vingança dos próprios companheiros. Mas era improvável porque, na hora, ninguém sabia de nada. A Sabina não tinha idéia da grandeza dos propósitos da rebelião e provavelmente nunca conseguiria imaginar o que evitou, mas, apesar de tudo, eu a entendia. **O que ela queria era manter por perto o seu homem, o pai dos seus filhos, já que participar de rebeliões implica estar disposto a matar e a morrer**. Não era fácil formar uma família, e ela estava disposta a tudo para manter a sua (Gonçalves, 2019, p. 539, grifo nosso).

O trecho em questão se refere à Revolta dos Malês²³. Nossa personagem traz elementos de subjetividade para o que teria acontecido, que não encontraríamos em quase nenhum relato histórico, mas que, em certa medida, humaniza os atores daquele episódio: “o que ela queria era manter por perto o seu homem, o pai dos seus filhos [...]”. A delação feita por Sabina, em grande parte das narrativas que se propõem a falar deste momento, relaciona-se com a ideia da traição. Kehinde viu a mulher ao lado do revolucionário, o que, em grande medida, ocasiona novas reflexões ao leitor, acostumado a não identificar humanidade nas pessoas escravizadas.

Nesse sentido, essa compreensão das possibilidades outras de leitura é importante, pois a proposta do relato da nossa obra é dirigida a alguém, “você”, que aparece pela primeira vez pouco antes da metade do romance, na cerimônia de batismo pagão do segundo filho: “Então, como já deve ter percebido de quem estamos falando, a **você** foi dado o nome de Omotunde Adeleke Danbiran [...]” (Gonçalves, 2019, p. 403-404, grifo nosso). Essa catarse é capaz de nos conectar à busca do filho de Kehinde a partir da reconstrução de sua história.

Ademais, logo adiante, ela informa que eles estão afastados por um longo período e, para tanto, utiliza-se de muitas antecipações que, na narrativa, se apresentam com o objetivo de aumentar o interesse do leitor, por exemplo: “O que terá acontecido a você durante todos esses anos? Por mais que o destino tenha sido

²³ “Em 24 de janeiro de 1835 irrompia em Salvador uma insurreição armada, que passaria à história como Revolta dos Malês ou a Grande Insurreição”. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/revolta-dos-males/>. Acesso: 03 de fev. 2025.

bom comigo, tenha me dado mais filhos que sempre me orgulharam, nunca te esqueci” (Gonçalves, 2019, p. 406).

A construção do suspense na obra revela um jogo da temporalidade narrativa, instaurando no leitor uma tensão que o impele à busca por sentido e resolução. Esse procedimento ganha força sobretudo no episódio em que descobrimos que Geninha que escreve suas memórias:

O João gostava um pouco mais que a Maria Clara, que me lembrava a sinhazinha. Aliás, essa não era a única semelhança entre as aulas dadas pelo Salif e pelo Fatumbi, pois em Uidá também havia outra pessoa tão ou mais interessada do que eu tinha sido, que é exatamente **esta que está aqui comigo, pondo no papel todas essas palavras, a Geninha, a filha da Jacinta**. Eu me lembro dela, toda envergonhada, assistindo às aulas da porta, sem ter coragem de entrar. (Gonçalves, 2019, p. 873-874, grifo nosso)

Quando Kehinde afirma: *“pois em Uidá também havia outra pessoa tão ou mais interessada do que eu tinha sido, que é exatamente esta que está aqui comigo, pondo no papel todas essas palavras, a Geninha, a filha da Jacinta. Eu me lembro dela, toda envergonhada, assistindo às aulas da porta, sem ter coragem de entrar”* a narrativa evidencia a lógica da oralitura. A presença de Geninha, responsável por registrar as palavras de Kehinde, materializa o entrelaçamento entre voz e escrita, instaurando uma temporalidade que, como formula Leda Martins (2002), se organiza em espirais, em que o passado rememorado e o presente da enunciação coexistem na performance da memória. Mais do que simples escriba, Geninha simboliza a continuidade da ancestralidade feminina: sua escuta e sua escrita garantem que a experiência de Kehinde não se encerre em si, mas seja transmitida como legado. Esse gesto de partilha tensiona a ideia de autoria individual, convertendo a narrativa em arquivo vivo e coletivo, no qual a memória de Kehinde se projeta no futuro por meio da mediação de outras vozes.

Ao narrar *“me lembro dela, toda envergonhada”* e, simultaneamente, *“esta que está aqui comigo, pondo no papel todas essas palavras”* (Gonçalves, 2019, p. 873-874), Kehinde entrelaça passado e presente em um gesto narrativo que evidencia a lógica do tempo espiralar da oralitura, como formula Leda Martins (2002). Tal movimento confirma que a narrativa não se organiza por uma linearidade cronológica, mas por um regime temporal em que memória e performance instauram presenças e reatualizam ausências. Nesse contexto, a cegueira de Kehinde e sua dependência da escuta e da escrita de Geninha simbolizam não apenas a continuidade da

ancestralidade feminina, mas também a natureza coletiva da autoria. A história, portanto, não se encerra em Kehinde: ela se projeta no futuro pela mediação da jovem, cuja escuta, aprendizado e escrita asseguram a transmissão do legado, convertendo a memória em arquivo vivo e em resistência diaspórica.

Com isso, a defasagem entre o momento em que o evento é sugerido e aquele em que é finalmente revelado não apenas sustenta a focalização da narrativa, mas também funciona como estratégia narrativa de controle do tempo e da memória. Esse adiamento significativo desloca o “tempo da narrativa” em relação ao “tempo narrado”, instaurando uma suspensão do saber que ecoa as performances orais de matriz africana. Nesse jogo temporal, a ancestralidade se presentifica: a voz de Kehinde, mediada por Geninha, não apenas rememora, mas reinscreve a experiência diaspórica em uma temporalidade espiralar, na qual passado, presente e futuro se entrelaçam como camadas de um mesmo arquivo vivo. Segundo Martins:

O corpo em performance restaura, expressa e, simultaneamente, produz esse conhecimento, grafado na memória do gesto. Performar, nesse sentido, significa inscrever, repetir transcribando, revisando, e representa “uma forma de conhecimento potencialmente alternativa e contestatória”. A memória dos saberes dissemina-se por inúmeros atos de performance, um mais-além do registro gravado pela letra alfabética; por via da performance corporal – movimentos, gestos, danças, mímica, dramatizações, cerimônias de celebração, rituais etc. – a memória seletiva do conhecimento prévio é instituída e mantida nos âmbitos social e cultural. Assim, nos âmbitos das oralidades, o corpo é um portal que, simultaneamente, inscreve e interpreta, significa e é significado, sendo projetado como continente e conteúdo, local, ambiente e veículo da memória, “um lugar de transferência, [...] um espelho que contém o olhar do observador e o objeto do olhar, mutuamente refletindo-se um sobre o outro”. (Martins, 2023, p. 130-131)

O trecho de Martins (2023) destaca o corpo em performance como vetor privilegiado de produção e transmissão de conhecimento, situando-o no cerne das práticas de memória e ancestralidade. O corpo, nesse sentido, funciona simultaneamente como continente e conteúdo: é local, ambiente e veículo da memória, em que gesto, dança, cerimônia ou dramatização se tornam modos de narrar e nomear o mundo. Ao colocar a performance no centro da transmissão do saber, a obra de Gonçalves estabelece uma ponte entre oralidade e escrita,

ancestralidade e contemporaneidade, mostrando que a memória negra não se limita à recordação, mas se projeta e se reinscreve em atos de resistência e afirmação cultural. A citação de Martins enfatiza que o corpo, ao performar, não apenas reflete, mas também interpreta e re-significa a experiência histórica, tornando-se elemento vital para a preservação e reinscrição das vozes e histórias silenciadas.

Performar torna-se, assim, um gesto que inscreve, repete e transcrevia experiências, permitindo que saberes ancestrais se mantenham vivos e circulantes, mesmo diante de rupturas históricas como a escravidão e a diáspora. A citação de Martins enfatiza que o corpo, ao performar, não apenas reflete, mas também interpreta e re-significa a experiência histórica, tornando-se elemento vital para a preservação e reinscrição das vozes e histórias silenciadas.

Tendo em vista que, em *Um defeito de cor*, grande parte da narrativa se estrutura a partir de um tempo posterior aos acontecimentos rememorados, conferindo à narradora a posição de quem já conhece os desdobramentos da história que narra. Esse distanciamento se evidencia no trecho: “Quase contei também tudo que aconteceu na fazenda naquela época, mas depois achei que não valia a pena, pois não havia nada que pudesse mudar o passado” (p. 386). Os tempos verbais — “aconteceu”, “achei”, “não havia” — sinalizam claramente a diferença entre a experiência vivida e o momento da enunciação, revelando que Kehinde realiza uma reconstrução reflexiva de sua trajetória. Essa perspectiva retrospectiva permite que a narrativa articule memória, reflexão e registro histórico, transformando o relato em gesto de preservação e reinscrição da experiência, no qual a temporalidade espiralar e a performatividade da memória maternal se encontram para afirmar a continuidade da ancestralidade e da história das personagens negras.

Ao afirmar que “*não havia nada que pudesse mudar o passado*” (Gonçalves, 2019), Kehinde reconhece os limites da memória como instrumento de transformação do vivido, mas reafirma a urgência de narrar e de tornar visível o que fora silenciado. Essa operação narrativa, ao rememorar os eventos desde um ponto posterior, não apenas reinscreve o trauma em linguagem, mas também o reelabora em uma temporalidade que, como observa Leda Martins (2002), é espiralar, marcada pela sobreposição de presenças e ausências. Nesse movimento, a maternidade emerge como eixo temporal e performático: ao narrar suas perdas e reencontros, Kehinde reinscreve no presente a experiência do materno, projetando-a no futuro como herança e resistência. A memória, assim, não se limita a fixar fatos, mas reatualiza o

vivido como arquivo vivo, em que trauma, consciência e maternidade se entrelaçam em um tempo insurgente.

No entanto, quando a narrativa alcança o instante da descoberta da perda do filho, o texto produz um momento de choque e ruptura que se inscreve tanto na experiência da narradora quanto na própria tessitura da memória. Vejamos o trecho a seguir:

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, 2019, p. 403).

Essa incerteza que vai persistir na narrativa, porque sabemos que é uma busca que segue até o momento final de sua contação, cria um efeito de presente narrativo, onde não há mais a segurança do que vem depois para Kehinde. Nesse sentido, mesmo com uma estrutura linguística ainda estruturada em verbos do passado, a intensificação da experiência faz com que a angústia e urgência do discurso aproximem o tempo da história com o tempo narrado.

O ápice dessa experiência acontece algumas dezenas de páginas após quando se fará a primeira referência explícita às condições em que se produz o relato, em trânsito: “Já estamos *parados* há dois dias, pois não há vento, e por enquanto está sendo bom para mim, pois tenho certeza de que não chegarei viva. Portanto, esses dias de paradeira são como presente que vou aproveitando para terminar o relato” (Gonçalves, 2019, p. 663, grifo nosso).

Diante da estrutura narrativa do livro, inevitavelmente se pergunta: que viagem é essa? Se o retorno à África já se consumou, estaríamos agora diante de um novo deslocamento rumo ao Brasil? O suspense se mantém, sustentado por uma tensão narrativa que posterga a revelação até as últimas páginas do romance. O acaso — expresso, por exemplo, nas cartas que permanecem esquecidas por mais de duas décadas antes de serem lidas — cumpre papel central na dilatação do tempo da verdade e na composição do desfecho. Apenas a duas páginas do final, a narradora revela a motivação última do texto: “meu pedido de desculpas” (Gonçalves, 2019, p. 945). Trata-se de um gesto de reconciliação tardia, que só se realiza pela via da

palavra escrita — um gesto que é ao mesmo tempo íntimo e histórico, singular e coletivo.

Para que esse pedido de desculpas ganhe pleno sentido, é necessário fazer o movimento do retorno — não apenas físico, mas simbólico, afetivo e narrativo. Retomemos, então, a história de Kehinde. Ela vive no Brasil entre 1816 e 1847 e retorna ao país em 1899, em busca do filho que lhe foi arrancado. Os acontecimentos históricos que atravessam sua trajetória — como a Revolta dos Malês e os sucessivos tratados que pretendiam abolir gradualmente o tráfico e a escravidão — estão presentes no texto não pela via dos grandes marcos cronológicos da história oficial, mas pelos seus efeitos concretos sobre a vida da narradora.

Esses eventos não são nomeados pelos títulos com que foram consagrados nos arquivos do poder, mas surgem reconfigurados pela experiência subjetiva, muitas vezes por meio de equívocos ou lacunas, o que intensifica a potência crítica da narrativa. Nesse sentido, o romance reconfigura a história a partir do ponto de vista da vivência negra feminina, convertendo a memória individual em um arquivo insurgente, que escapa às convenções do discurso historiográfico tradicional.

[...] no fim de novembro, o Fatumbi chegou ao sítio com a notícia de que o governo brasileiro tinha decretado o fim do tráfico, e qualquer escravo desembarcado no Brasil seria considerado livre. [...] De início me pareceu uma boa novidade, mas o Fatumbi alertou que não era tão boa assim, pois, ao serem libertados, os escravos estariam chegando de viagem nas condições que eu bem conhecia, e teriam que enfrentar o caminho de volta (Gonçalves, 2019, p. 436).

Há ainda registros do plano histórico de ordem mais geral, cercados de cuidados na tentativa de não resvalar para o didatismo, deslocado em si mesmo no discurso romanesco e ainda mais nessas circunstâncias narrativas. Por exemplo, a referência à independência do país aparece entre informações sobre um projeto de casamento, acordo tácito nunca explicitado como tal com a sinhá, tentativa de evitar o assédio do sinhô, finalizando o bloco com uma data: “Era agosto de um mil oitocentos e vinte e dois, e eu já estava me acostumando com a ideia de me casar aos doze anos.” (Gonçalves, 2019, p. 160). Este projeto afinal revelou-se não apenas ineficaz, mas trágico.

O registro de datas, sobretudo no primeiro terço do romance, é raro, provavelmente porque uma criança não estaria atenta ao ano de determinados acontecimentos. No entanto, para os propósitos desta abordagem, importa observar

o modo de construir a verossimilhança. Primeiro, vamos apresentar uma breve reflexão deste conceito.

Extremamente pertinente quando pensamos em literatura, sobretudo em obras que, em alguma medida, passam pela historicidade, é trabalhar com a noção de *verdade*. Mas a obra literária tem esse comprometimento? Já respondemos essa pergunta anteriormente e sabemos que não, mas ela vai se organizar em alguma medida com a realidade e esse debate é extenso. No entanto, cabe a nós lembrarmos que, no sentido aristotélico, a verossimilhança não significa que algo precisa ser verdadeiro, mas que deve ser crível e coerente dentro do universo da obra.

Nesse sentido, podemos considerar que, para Aristóteles, na criação poética, a verossimilhança deve ser uma espécie de ponto de vista para situações que poderiam acontecer, ou seja, possíveis na realidade de acordo com seus contextos. Essa ideia de “possível” existir, mesmo em situações improváveis, sendo importante, neste caso, o poder de convencimento da obra. Ele afirma que “é verossímil que algo aconteça contra a verossimilhança” (1981, p. 51), referindo-se ao potencial do efeito poético, que pode tornar uma obra crível, independente da absurdez de sua forma ou do contexto em que está inserida, e reforça dizendo que “um impossível convincente é preferível a um possível que não convença” (1981, p. 50).

Dessa forma, nossa intenção aqui não é necessariamente desenvolver os problemas entre a literatura e a realidade, mas de mostrar que os recursos de tempo da narrativa, as histórias das revoltas e até as reflexões do prólogo sobre uma história “real” ou “inventada” são recursos da autora para criar um mundo da ficção literária que, em alguma medida, toca a historicidade, mas não tem um compromisso com essa finalidade. Retomemos a referência ao casamento de sinhazinha, ou melhor, à inserção de episódios históricos no plano ficcional;

Logo depois do acerto do casamento, a sinhazinha Maria Clara [interna em colégio de Salvador] foi passar alguns dias na ilha [de Itaparica, onde se localiza a fazenda] por causa da confusão que reinava na capital, com os tumultos provocados pelas manifestações em torno da independência do Brasil. Sempre havia confrontos entre os que eram a favor de um país livre e os que defendiam Portugal, e principalmente entre brasileiros e portugueses (Gonçalves, 2019, p. 160).

Seguem-se observações sobre o que a sinhazinha conta sobre o colégio. As notícias sobre leituras merecem muita atenção de Kehinde, mais um dado construindo a verossimilhança. Esse interesse é uma das razões para uma negrinha escrava

alcançar o nível cultural que ela virá a ter. Só no relato de alguns anos depois, reaparece a independência e as particularidades desse momento histórico na Bahia, na voz de um estranho que satisfaz a curiosidade do filho dela sobre as razões das festas comemorativas que presenciam em Salvador, ou melhor, São Salvador, como o Rio de Janeiro será São Sebastião do Rio de Janeiro, ou apenas São Sebastião, obedecendo aos usos de época.

As observações sobre o período do Primeiro Reinado alongam-se por algumas páginas. Quando o leitor sente a segurança do tom narrativo ameaçado pelo didatismo, respira aliviado diante do registro que evidencia que o risco foi percebido e, imediatamente, incorpora-se o discurso histórico ao plano ficcional, retomando a questão que se tornou central na tensão romanesca:

Desculpe eu me alongar tanto nestas rebeliões, mas não podia deixar de falar sobre um assunto que ocupou as nossas conversas no sítio durante quase um ano e meio, e que também foram fundamentais para uma decisão do seu pai que afetou nossas vidas para sempre (Gonçalves, 2019, p. 429).

Os comentários sobre o ato de narrar pontuam a narrativa, evocando memória e esquecimento. A cada referência vai se somando mais um dado, de modo a ficar claro que não se trata de exercício de memória por si mesmo, como tarefa de quem chega ao ocaso da existência e pretende uma narrativa exemplar.

A velha Kehinde, agora dona Luísa, narra seu atribulado percurso com o objetivo de cumprir uma missão. Ao longo do relato, percebemos que ela exerce um controle constante sobre o tempo e o processo de narração: refere-se a personagens e eventos futuros, anuncia que retomará certos episódios posteriormente, faz paralelos com o presente, avisa quando fará uma digressão e apresenta justificativas para essas interrupções. Sua busca por pistas do paradeiro do filho a leva a deslocar-se por diferentes cidades — Rio de Janeiro, Santos, São Paulo e Campinas —, sendo esse percurso atravessado por comentários de ordem geográfica, social e histórica, que revelam seu senso de observação aguçado e configuram sua própria encruzilhada existencial e simbólica.

Cada novo conhecido conta sua história pregressa, participando da função narrativa, embora Kehinde nunca dê diretamente a voz a ninguém, nem mesmo em situação de diálogo. As oposições e as alianças não são constituídas por binarismos

simples. Não são negros versus brancos, escravos versus livres, ricos versus pobres, jovens versus velhos, sábios versus néscios.

É o caso da figura da sinhá, por exemplo, que se configura como antagonista de Kehinde, até certo ponto da narrativa; contudo, essa rivalidade se esvazia à medida que a protagonista conquista sua liberdade e seus mundos passam a se distanciar. Em contrapartida, a aliança com a sinhazinha, enteada da sinhá, não apenas se mantém, como se fortalece, mesmo diante da separação física entre elas. Nesse sentido, o artifício da narração dirigida ao filho — cuja formação cultural e valores ela desconhece — cumpre uma dupla função: de um lado, constitui um esforço de reconexão afetiva e explicativa; de outro, configura uma estratégia narrativa que interpela também o leitor, convidando-o a compartilhar da escuta e a adentrar o universo ético, histórico e simbólico da narradora.

Kehinde vive no Brasil entre 1816 e 1847. Empreende o retorno ao Brasil em 1899. Os acontecimentos históricos que a afetam estão presentes, não só a já referida revolta dos malês, como também os sucessivos acordos que visavam extinguir a escravidão no país. Aliás, vale observar que estes não aparecem com os títulos registrados no discurso oficial, mas referidos nos seus efeitos, sobretudo pelos equívocos, como se observa no trecho:

[...] no fim de novembro, o Fatumbi chegou ao sítio com a notícia de que o governo brasileiro tinha decretado o fim do tráfico, e qualquer escravo desembarcado no Brasil seria considerado livre. [...] De início me pareceu uma boa novidade, mas o Fatumbi alertou que não era tão boa assim, pois, ao serem libertados, os escravos estariam chegando de viagem nas condições que eu bem conhecia, e teriam que enfrentar o caminho de volta (Gonçalves, 2019, p. 436).

Para os propósitos desta abordagem, importa observar o modo de construir a personagem. Kehinde será sempre interessada em política e se envolverá em questões desse tipo no Brasil e na África. Todos os pontos aqui discutidos são, em realidade, segmentos da estética de *Um defeito de cor*, e as relações que apresentamos entre eles é o que vai permitir ao leitor apreender referências temporais elementares, como as datas, por exemplo, perceber a ordem dos enunciados, a posição da personagem, as antecipações e as digressões, bem como as ausências.

Todos esses segmentos combinados são o que permite ao leitor confrontar a ordem das disposições dos acontecimentos no discurso narrativo com a ordem desses mesmos acontecimentos na história. O que compreendemos em nossa obra é que

Kehinde utiliza-se das travessias e dos cruzos em contraponto às anacronias para representar que a linearidade do tempo não é algo perene, porque a vida, também, não é. Existem batalhas do presente que já começaram há muito tempo e que estavam e estarão presentes no nosso caminhar. O combate de agora não é de agora que se luta.

CAPÍTULO 3 – A ESCRIVIVÊNCIA EM TRAVESSIA: DA EXPERIÊNCIA MATERNA À MEMÓRIA COLETIVA

Na travessia desta tese, recorreremos aos estudos dos gêneros literários, analisamos a voz da construção do texto, compreendemos e desenhamos o corpo estético de *Um defeito de cor*. Analisamos, também, as instâncias narrativas e o tempo, por meio da contraposição entre a linearidade de um tempo que não nos permitia retornar e a narrativa circular de movimentos de idas e vindas escritos por Ana Maria Gonçalves.

E em todos os caminhos, abraçamos os cruzos presentes nos trajetos de Kehinde, compreendendo essa obra e a construção desta personagem como um universo de possibilidades para a compreensão de uma estética da escrevivência permeada por camadas narrativas que se distanciam e se aproximam de uma primeira pessoa construída por prolepses e por analepses que se propõem em contar a história de Kehinde.

Neste último capítulo propomos um movimento de fechamento da análise, tomando a travessia como metáfora da *escrevivência* que organiza o romance *Um defeito de cor*. Reconhecendo que a obra de Ana Maria Gonçalves continua a dizer e a suscitar muito mais do que pode ser abarcado em uma única investigação, por isso nos propomos a integrar em nossos estudos um capítulo endereçado a um diálogo que seja sensível às experiências da maternidade de Kehinde. Para que, assim, possamos apresentar outras formas de reapropriação da literatura e da crítica literária como espaços de reflexão comprometida, não com uma harmonia fictícia e excludente, mas com a construção de um campo efetivamente plural, equânime e dinâmico, aberto aos dissensos e às múltiplas possibilidades de ser.

Enfim, chegamos à nossa última travessia, que finalizaremos com maternidade, que em nossa obra funciona como uma operadora narrativa e simbólica, que, em verdade, é o início dessa trajetória: a história que só existe porque um filho precisava ler. A maternidade, nesses termos, funciona como um dos eixos

estruturantes da narrativa. Uma vez que através da maternidade vivida, perdida e fabulada a protagonista constrói uma temporalidade própria, em que narrar é também maternar: cuidar da ausência, dar forma ao que não pôde se realizar e sustentar, pela palavra, o que a vida não pôde manter.

Por isso, propomos trazer à cena as vozes dos filhos de Kehinde, pontos em que as análises aqui desenvolvidas convergem para uma crítica literária atenta à singularidade da construção narrativa da obra. Para tanto, é preciso considerar toda a fortuna crítica que se debruça sobre este viés em que destacamos a coletânea organizada por Santos et al. (2020), que reúne uma fortuna crítica de *Um defeito de cor* e apresenta reflexões de diversos autores acerca da relevância estética, histórica e política do romance. Vejamos a seguinte citação:

A importância de responsabilizar-se por um projeto literário que permite reflexionar sobre a proposta de “enegrecer o feminino” **reivindica o papel de protagonista da mulher negra nas diversas camadas da sociedade brasileira tanto em nível histórico, literário, político, como em qualquer papel que desempenhe nesta sociedade.** É importante salientar que o eixo central enfatiza um sujeito coletivo feminino (mulheres escravas e negras) e exige uma alteração significativa do papel representativo para as discussões sobre a história da escravidão a partir de um olhar feminino, e da condição de estar em movimento que transpõe silenciamentos e fronteiras ou paredes entre casas e senzalas, ou entre a casa e a rua (Miranda et al., 2020, p. 57, grifo nosso).

Dessa forma, nesta seção, propomos uma reflexão que coloca o feminino no centro de nossa análise, não como um elemento ausente ao longo da tese, mas, aqui, abordado sob a perspectiva específica da maternidade. Esse eixo temático emerge como uma experiência fundamental para a estrutura narrativa, permeando a construção do enunciador em primeira pessoa, cuja trajetória se define a partir de um objetivo primordial: a busca por um de seus filhos. Assim, conforme Conceição Evaristo nos apresenta, examinaremos de que modo a maternidade não apenas confirma a identidade da voz narrativa, mas também orienta os percursos e sentidos da história.

Dessa forma, Kehinde reivindica não apenas a presença de seu filho, mas também uma recusa ao esquecimento imposto pelas relações entre mães e filhos escravizados, que sistematicamente negaram a essas mulheres a possibilidade de estabelecer uma estrutura familiar e fortalecer os laços afetivos com seus filhos. Este tema será desenvolvido ao longo deste capítulo, com base em reflexões que

permeiam diversas obras de Conceição Evaristo, e nos levará a considerações sobre o papel da literatura nesse contexto, como:

Entretanto, se a literatura constrói as personagens femininas negras **sempre desgarradas** de seu núcleo de parentesco, é preciso observar que **a família representou para a mulher negra uma das maiores formas de resistência e de sobrevivência**. Como heroínas do cotidiano desenvolvem suas batalhas longe de qualquer clamor de glórias. Mães reais e/ou simbólicas, como as das Casas de Axé, foram e são elas, muitas vezes sozinhas, as grandes responsáveis não só pela subsistência do grupo, assim como pela **manutenção da memória cultural no interior do mesmo** (Evaristo, 2005, p. 54, grifo nosso).

Nessa perspectiva, podemos perceber que, durante muito tempo, a literatura construiu um lugar de estereotipação das mulheres negras e de seu papel na sociedade, muitas vezes reduzindo-as a figuras secundárias ou limitando suas narrativas à dor e à submissão. Com isso, *Um defeito de cor* rompe com essa tradição ao dar voz a Kehinde, permitindo que ela organize sua memória e articule o tempo, tornando-se sujeito de sua história. Nesses termos, a maternidade, que por vezes foi retratada ora como símbolo de sacrifício, ora como justificativa para a exploração do trabalho materno das mulheres negras, se transforma no romance em um eixo de resistência.

Nesse sentido, a trajetória de Kehinde em busca de seu filho não apenas impulsiona a narrativa, mas também ressignifica a maternidade enquanto um ato de resistência política e cultural. Nesse processo, a obra desafia representações coloniais tradicionais, reposicionando as mulheres negras como protagonistas de suas próprias histórias, e não meramente como figuras secundárias dentro de uma lógica narrativa imposta pela escravidão. Assim, a maternidade emerge como um espaço de preservação da memória e de combate ao apagamento histórico.

O pesquisador, crítico literário e professor de literatura brasileira na Universidade de Brasília (UnB) Márcio Roncador possui uma produção acadêmica que concentra-se nas relações entre literatura, memória e identidade, com especial atenção às narrativas afro-brasileiras e às representações do corpo e da subjetividade na escrita contemporânea, sua análise sobre o mito da mãe-preta destaca a construção dessa figura enquanto um ser supostamente desprovido de agência e sexualidade, o que implicava na negação tanto de sua identidade racial quanto de seu gênero.

A representação da mãe-preta como alguém mais fiel à casa-grande do que à senzala servia a um projeto ideológico que a desprovia de sua capacidade de estabelecer laços maternos próprios. Roncador (2008) afirma que “[...] tanto de sua raça quanto de seu gênero sexual [...] a mãe-preta não despertava qualquer perigo de degradação moral da família através da cópula com o senhor ou ‘sinhôzinho’ brancos” (Roncador, 2008, p. 131). Nesse contexto, a ausência de sua prole na literatura canônica reforça um discurso que busca suprimir a matriz africana da formação sociocultural brasileira.

Lélia Gonzalez antropóloga, professora e uma das principais pensadoras do feminismo negro no Brasil cuja obra articula raça, gênero e cultura, propondo uma leitura crítica das estruturas coloniais e patriarcais na sociedade brasileira, argumenta que essa tentativa de apagamento da maternidade negra não foi bem-sucedida. Para Gonzalez (1984), a mãe-preta não pode ser reduzida a uma figura de abnegação absoluta, nem tampouco vista como uma traidora de sua própria raça, como apontam visões extremas e reducionistas. Ela é, antes de tudo, uma mãe, e essa função implica uma atuação determinante na transmissão cultural.

Ademais, ao ensinar a língua materna e transmitir valores aos filhos — papel que Gonzalez (1984) denomina ao associá-lo ao conceito de “pretuguês”²⁴ —, a mãe-preta desempenha um papel essencial na formação identitária do Brasil. Desse modo, a literatura que desafia os paradigmas coloniais revela que a presença da mulher negra na construção da cultura brasileira não é periférica, mas sim central e incontornável. Nesse sentido, a maternidade emerge, também, com a compreensão de que não se trata de um evento único, pois ecoa na experiência de outras mulheres.

Por isso, optamos por relacionar os estudos sobre a experiência materna com o nascimento dos filhos de Kehinde, compreendendo-os como rastros da sua travessia. A vida de seus filhos torna-se uma espécie de mapa que nos permite acompanhar os passos da protagonista, traçando um caminho que se entrelaça com sua experiência de mãe e a construção de sua identidade ao longo do romance.

Ademais, nossa análise se estende à importância da obra na configuração de um projeto literário que se constrói pela recuperação de uma voz silenciada e pela escrita de uma memória coletiva. As reflexões sobre o materno de Kehinde — sobretudo nas relações com Banjokô, Omotunde, Maria Clara e João — revelam-se

²⁴ O termo “pretuguês” foi cunhado pela intelectual e ativista Lélia Gonzalez para se referir à influência dos idiomas africanos na língua portuguesa falada no Brasil.

como uma dimensão metalinguística da narrativa, pois o ato de maternar traduz a própria operação poética da autora: cuidar, nomear, transmitir e reinscrever histórias. As ausências e perdas que marcam essa maternidade — o filho falecido ainda na infância, o filho desaparecido, os filhos que pode criar — funcionam como metáforas do gesto de escrever, em que a palavra substitui o corpo e transforma o que é fragmento em continuidade.

Assim, o maternar em *Um defeito de cor* ultrapassa a experiência biográfica da personagem e se converte em linguagem criadora, um modo de a autora pensar e tecer, pela escrita, os laços entre memória, história e ancestralidade. Nesse sentido, podemos considerar esse processo como uma espécie de metalinguagem, na qual a trajetória dos filhos de Kehinde nos permite captar a poética subjacente à narrativa. Cada filho, com suas particularidades, carrega consigo as marcas da construção literária da autora, permitindo-nos acessar camadas mais profundas do texto.

Essa perspectiva nos distancia da composição tradicional da primeira pessoa do singular, pois a narrativa, ainda que pessoal, transcende a voz individual e se entrelaça a múltiplas experiências da diáspora negra. Assim, mesmo que a história de Kehinde se apresente como uma carta escrita por Geninha, seu percurso materno nos aproxima de uma leitura em que cada filho se torna uma representação da própria Kehinde, refletindo diferentes momentos de sua travessia, identidade, sua resistência e sua ancestralidade. Isso porque, como já vimos, muitas das narrativas de sua ancestralidade nos colocam diante da importância dos filhos no caminho dos pais:

Quando me lembrei dela [Maria Clara], também fiquei preocupada em saber quanto tempo já estávamos fora de casa e se o meu plano tinha dado certo. Isso fez com que eu não conseguisse prestar muita atenção às palavras do Ifasen, que falava da benção que um filho representa para a mãe e para toda a família, porque **ele herda e perpetua a história e a memória** (Gonçalves, 2019, p. 207, grifo nosso).

Assim, a maternidade não se configura apenas como um acompanhamento da trajetória de Kehinde, mas como um eixo estruturante de sua narrativa, um princípio que reorganiza tempo, memória e voz. Em suas diferentes formas — a perda, a possibilidade do reencontro, a criação possível —, ela apresenta versões distintas da personagem, revelando como o gesto materno orienta não apenas as escolhas de Kehinde, mas também o modo como ela conta e compreende sua própria história. Desse modo, a maternidade se revela como chave de leitura que articula experiência individual e elaboração coletiva de sentido.

Nesse sentido, a voz de Kehinde, ao narrar sua vida, reinscreve-se como sujeito da história, convertendo a experiência da maternidade em um gesto de memória e resistência. Se, nos capítulos anteriores, Banjokô, Omotunde, Maria Clara e João, seus filhos, foram analisados como eixos de inflexão que transformam a protagonista, aqui esses filhos reaparecem como chaves para compreender três dimensões centrais da narrativa.

A partir dessa perspectiva, o capítulo se organiza em três eixos: primeiro, a travessia como metáfora da escrevivência, em que se examina como a jornada de Kehinde reinscreve o trânsito diaspórico em termos de memória e resistência; em seguida, Kehinde como narradora-agente de sua própria escrevivência, onde a maternidade, inscrita nas histórias de Banjokô, Omotunde, Maria Clara e João, emerge como dispositivo de criação e de reconfiguração da identidade; por fim, o romance como corpo político, no qual a experiência materna se expande para a dimensão coletiva, convertendo-se em espaço de disputa simbólica e de afirmação das vozes negras no tecido da história.

No subcapítulo “Travessias da escrevivência: memória, corpo e deslocamento”, o nascimento de Banjokô será lido como inscrição da experiência diaspórica e como marca da travessia forçada, que desloca, mas também reinscreve a identidade de Kehinde no espaço da memória. Em “Kehinde como narradora-agente: entre maternidade e resistência”, a figura de Omotunde será retomada como elemento estruturante da voz narrativa: a ausência de seu corpo é compensada pela presença insistente da palavra, que transforma a experiência da maternidade em agência e escritura. E, em “O romance como corpo político: experiência individual e memória coletiva”, a análise de Maria Clara e João evidencia como a maternidade, já atravessada pelo tempo da liberdade e pela busca de reconstrução, projeta a narrativa para além do eu, vinculando o percurso de Kehinde a uma memória coletiva e a um maternar possível.

Dessa forma, este capítulo final integra a dimensão íntima da maternidade com o horizonte político da narrativa, mostrando que a experiência de Kehinde, ao mesmo tempo singular e ancestral, transforma-se em corpo de memória e resistência. Este capítulo propõe uma leitura da narrativa de *Um defeito de cor* a partir da travessia como uma metáfora da escrevivência. Nesses termos, a experiência materna de Kehinde, inscrita em sua voz e nas memórias que partilha, não se limita ao plano individual, mas projeta-se como um gesto de resistência e reinscrição histórica. Ao

narrar a si mesma para seu filho, Kehinde se torna agente de sua própria escrevivência, transformando a trajetória em movimento de recriação e legado. O romance, nesse sentido, se configura como corpo político: nele, a experiência particular da protagonista dialoga com a memória coletiva da diáspora africana, articulando subjetividade, ancestralidade e história em um mesmo gesto narrativo-literário.

3.1 TRAVESSIA DA ESCRIVIVÊNCIA: MATERNIDADE FORÇADA, MEMÓRIA, CORPO E DESLOCAMENTO

No âmbito da travessia da escrevivência, a maternidade de Kehinde emerge primeiramente na figura de seu filho Banjokô, concebido após a protagonista ter sido vítima de violência sexual. Esse nascimento carrega a marca da imposição de uma maternidade desumanizada às mulheres negras escravizadas, revelando como o corpo feminino negro foi historicamente violentado e submetido a um regime de negação de sua agência. Ao mesmo tempo, a existência de Banjokô inscreve na narrativa uma memória que não se restringe ao individual, mas atravessa gerações, projetando-se como lembrança coletiva.

Nesse sentido, Banjokô ultrapassa a condição de personagem singular e se torna metáfora de resistência frente ao apagamento histórico. Ele simboliza as vidas arrancadas de suas origens e as experiências das mulheres negras que, em meio ao deslocamento forçado da diáspora africana, reinventaram-se na travessia. Assim, o personagem condensa memória, corpo e deslocamento, configurando-se como inscrição da luta pela preservação da humanidade e pela possibilidade de narrar-se apesar da violência.

A representação de Banjokô projeta-se para além de sua dimensão individual, pois sua trajetória reflete a resistência e a luta de inúmeras mulheres negras e das gerações violentamente arrancadas de suas origens africanas pela diáspora forçada. Essa leitura evidencia a articulação entre destino pessoal e experiência coletiva, revelando como a memória de um corpo atravessado pela violência ressoa na história de um povo. Nesse movimento, reafirma-se a construção da coletividade, em consonância com a noção de escrevivência proposta por Conceição Evaristo (2005), segundo a qual a narrativa não é apenas expressão de uma subjetividade isolada, mas testemunho partilhado que inscreve as vozes de uma coletividade silenciada.

Assim, a maternidade de Kehinde, figurada em Banjokô, torna-se inscrição da travessia em que memória, corpo e deslocamento se entrelaçam como prática de resistência.

Como mencionado anteriormente, Banjokô marca a primeira experiência de Kehinde com a maternidade, mas essa vivência não se dá de forma voluntária; ao contrário, é resultado de uma imposição violenta. Nesse sentido, sua presença oferece uma leitura crítica das formas de violência que atravessam e moldam a trajetória da protagonista. Vejamos como ocorreu sua concepção:

[...] Eles estavam mortos, tal como os olhos do Lourenço observando a raiva com que o sinhô **José Carlos me derrubou na esteira, com um tapa no rosto, e depois pulou em cima de mim** com o membro já duro e escapando pela abertura da calça, que ele nem se deu ao trabalho de tirar. Eu encarava os olhos mortos do Lourenço enquanto **o sinhô levantava a minha saia e me abria as pernas com todo o peso do seu corpo, para depois se enfiar dentro da minha racha como se estivesse sangrando um carneiro**. Não me lembro se doeu, pois eu estava mais preocupada com o riozinho de sangue que escorria do corte na minha boca, provocado pelo tapa, e me lembrava da minha mãe debaixo do guerreiro, em Savalu, desejando que ela, o Kokumo e seus amigos aparecessem naquele momento e nos levassem, a mim e ao Lourenço, para brincar com eles, mesmo sem sermos abikus. Mas eles não apareceram, e nem mesmo consegui ter uma visão dos olhos da Taiwo sorrindo para mim. Havia apenas os olhos do Lourenço, que não choravam o que eu também não conseguia chorar. O único movimento que ele conseguia fazer era o do peito subindo e descendo no esforço da respiração, dificultada pelo pesado colar de ferro que tinha preso ao redor do pescoço, de onde saíam várias estacas pontudas de mais ou menos vinte polegadas de comprimento e que, mesmo com ele deitado, mantinham a cabeça e metade do tronco afastados do chão, em uma postura bastante desconfortável, na qual ele era obrigado a ficar olhando para nós. **Eu queria morrer, mas continuava mais viva que nunca, sentindo a dor do corte na boca, o peso do corpo do sinhô José Carlos sobre o meu e os movimentos do membro dele dentro da minha racha, que mais pareciam chibatadas** (Gonçalves, 2019, p.171, grifo nosso).

A cena do estupro de Kehinde pelo sinhô José Carlos, narrada sob o testemunho forçado de Lourenço, evidencia como a violência sexual contra mulheres negras no regime escravocrata operava como dispositivo de poder e desumanização. O corpo feminino negro era reduzido à condição de objeto, animalizado na metáfora do “sangrar um carneiro”, e submetido a uma maternidade imposta que nega qualquer possibilidade de agência. A presença de Lourenço, imobilizado pelo colar de ferro e obrigado a assistir, reforça a lógica daquilo que Saidiya Hartman (1997) define como

*cenar de subjugação*²⁵, nas quais a violência não atinge apenas a vítima direta, mas se expande em espetáculo pedagógico²⁶ de terror coletivo. O silêncio dos olhos de Lourenço, incapazes de chorar, ressoa na própria impossibilidade de Kehinde de expressar sua dor, instaurando o que Hartman nomeia como memória traumática herdada, inscrita tanto no corpo quanto no olhar.

Entretanto, mesmo diante dessa brutalidade, a narrativa opera a experiência individual de Kehinde como inscrição do sofrimento da coletividade, transformando-se em memória que denuncia e resiste ao apagamento. Ademais, o gesto de evocar a mãe, Kokumo e Savalu durante o estupro projeta a protagonista para além do espaço do cativeiro, instaurando um deslocamento subjetivo que funciona como travessia. Nesse movimento, o corpo violentado não se limita a registrar a dor, mas se converte em espaço de memória e denúncia, reafirmando a articulação entre memória, corpo e deslocamento. Assim, a violência não encerra a narrativa na morte simbólica, mas paradoxalmente a mantém “mais viva que nunca”, como diz Kehinde, transformando a experiência da maternidade imposta em denúncia histórica e em possibilidade de agência narrativa.

Portanto, a descrição minuciosa das ações narradas por Kehinde — ser derrubada, levar um tapa, ter a saia levantada, sentir o peso do agressor e, finalmente, ser violentada — compõe um quadro em que cada núcleo verbal registra a materialidade da violência. O corpo da protagonista é reduzido à condição de objeto de posse, submetido a uma brutalidade que não se limita ao ato em si, mas reafirma a lógica de poder inscrita na escravidão. A penetração forçada, explicitada pelo vocabulário cru da narrativa, intensifica a denúncia da violência como prática legitimada pela ideia de propriedade sobre corpos negros. Como sublinha o próprio texto, “a primeira vez das pretinhas pertencia aos seus donos, e era isso que o sinhô José Carlos estava tentando garantir” (Gonçalves, 2019, p. 166). Dessa forma, a cena articula-se à dimensão exemplar da violência colonial: um ato que não apenas fere,

²⁵ Saidiya Hartman (1997), em *Scenes of Subjection: Terror, Slavery, and Self-Making in Nineteenth-Century America*, desenvolve o conceito de *violência do espetáculo* para descrever como a escravidão não se limitava ao ato da violência física, mas a transformava em performance pública e pedagógica, destinada a disciplinar corpos e a produzir medo coletivo. No episódio do estupro de Kehinde, a presença forçada de Lourenço como testemunha silenciosa amplia a violência, tornando-a cena exemplar de subjugação. Essa dimensão espetacular, mais do que ferir o corpo da protagonista, inscreve a dor na memória coletiva, perpetuando o trauma como herança compartilhada.

²⁶ A ideia de “espetáculo pedagógico” significa reconhecer que a violência era encenada, e aqui é preciso compreender que não se trata de algo falso, mas de ritualizado, que funcionava como uma espécie de “lição”, gravando o terror não apenas na vítima, mas em toda a coletividade.

mas confirma, diante de todos, a ideologia de domínio absoluto sobre a vida e a sexualidade das mulheres escravizadas.

Nesse sentido, o lugar das mulheres negras era concebido como o lugar do objeto, e a desumanização que acompanhava o estupro era, assim, utilizada como uma ferramenta de dominação. A violência sexual não apenas afirmava o poder absoluto do agressor, mas tratava a vítima como um corpo disponível para uso, um corpo sobre o qual ela não tinha controle. Essa lógica de objetificação reforça a estrutura de dominação e a negação da autonomia das mulheres negras dentro do sistema escravocrata.

A objetificação é fundamental nesse processo. Como objeto, a mulher negra é apropriada em sua forma concreta, **possuída como coisa e tomada em sua totalidade**. Vivenciando um racismo sexualizado, as **mulheres negras foram usadas para fins de satisfação sexual dos homens brancos; enquanto reprodutoras, eram tratadas como menos que humanas** “porque somente os animais podem ser levados a se reproduzir contra a própria vontade” (COLLINS, 2019, p. 235). Em outras palavras, que precisam ser ditas, **as mulheres negras foram consecutivamente estupradas** (Collins, 2019, p. 235 *apud* Cisne; Araújo, 2021, p. 355-356, grifo nosso).

Esse processo em que “as mulheres negras foram consecutivamente estupradas” reflete um padrão recorrente na historiografia das mulheres negras durante a escravidão: “Vivenciando um racismo sexualizado, as mulheres negras foram usadas para fins de satisfação sexual dos homens brancos; enquanto reprodutoras, eram tratadas como menos que humanas”. E, nesses termos, o resultado dessas violências era que a maternidade dessas mulheres, muitas vezes resultado desse estupro, era atravessada pela brutalidade e pela negação da autonomia sobre seus próprios corpos.

Kehinde tinha apenas 12 anos quando começou a sofrer as investidas do sinhô José Carlos, ao mesmo tempo em que se aproximava de Lourenço. Sua decisão de casar-se com ele não decorre de um desejo genuíno, mas de uma estratégia de sobrevivência diante da violência: “Era agosto de um mil oitocentos e vinte e dois, e eu já estava me acostumando com a ideia de me casar aos doze anos” (Gonçalves, 2019, p. 160).

Essa situação evidencia as condições adversas e a ausência de perspectivas que marcavam a vida das meninas negras escravizadas. E aqui emerge uma reflexão necessária: podemos falar em “mulher” quando se trata de uma menina de 12 anos?

Ao confrontarmos essa experiência com os relatos de mulheres brancas da mesma época, percebemos que, enquanto estas narravam escolhas e expectativas em torno do casamento, Kehinde vivia a imposição da violência e da ausência de futuro. Assim, o recorte racial revela-se fundamental para compreender a maternidade forçada como prática sistemática de desumanização das mulheres negras no período escravocrata. Vejamos o que Safiotti (2013) relata:

As mulheres da época escravocrata apresentavam os requisitos fundamentais para **submeter-se, sem contestação, ao poder do patriarca, aliando à ignorância uma imensa imaturidade**. [...] Era normal que **aos 15 anos a mulher já estivesse casada e com um filho, havendo muitas que se tornavam mães aos 13 anos**. Educadas em ambiente rigorosamente patriarcal, essas **meninas-mãe** escapavam do domínio do pai para, com o casamento, caírem na esfera do domínio do marido (Saffiotti, 2013, p. 240-241, grifo nosso).

Analisando o lugar da mulher negra, Pinheiro (2018) traz um apontamento a partir do olhar da mulher negra:

Se sobre as mulheres brancas pesava o alto poder do patriarca, na figura do seu pai ou marido, que lhes impunham uma dura moral sexual e que seguissem a rigor as tarefas tidas como femininas, para as mulheres negras **pesava a escravidão que lhes explorava não só o trabalho, mas seus corpos para fins de reprodução de força de trabalho, como também para satisfação sexual dos desejos dos homens brancos, negando-lhes qualquer possibilidade de composição familiar e de direitos sobre as suas vidas e corpos**, num verdadeiro processo de coisificação (Pinheiro, 2018, p. 50, grifo nosso).

Compreendemos que, apesar de conectadas pelo gênero que as submetia à noção de inferioridade e pouco ou nenhum controle sobre suas vidas, o atravessamento da raça levava os corpos dessas mulheres a lugares de violência e submissão. Enquanto as mulheres brancas eram controladas para preservar a moral e a hierarquia social, em contrapartida, as mulheres negras eram desumanizadas e exploradas de forma brutal, tanto no trabalho quanto na esfera sexual.

Nesse contexto, diante das investidas do sinhô José Carlos, Kehinde vê no casamento uma forma de se proteger da violência sexual que marcava a vida da maioria das mulheres negras escravizadas e poderia marcar a sua. Esse contexto nos permite concluir que, em verdade, trata-se de uma dupla submissão, pois retirava das mulheres o controle sobre as ações dos senhores de escravo e até mesmo das possíveis relações consensuais com outros homens. É como ela vê sua união com

Lourenço; para ela, não se tratava de uma escolha baseada no afeto, analisemos o trecho a seguir:

Era bom fazer planos com o Lourenço, mas depois de ler as poesias falando de amor e de perceber que **eu não sentia nada daquilo**, comecei a achar que não tinha sentimentos bastante fortes para ser feliz com ele. Eu nunca seria capaz de sentir, caso o perdesse, o que aquela freira das cartas sentiu pelo seu amado. Imaginei que **talvez o meu sentimento pelo Lourenço não fosse mais do que um remédio para a dor de não ter ninguém e de não ter liberdade, e que quando uma dessas coisas acontecesse, ele não teria mais importância alguma**. Eu me lembro de como queria ter tido alguém para conversar sobre isso, mas na fazenda ninguém me entenderia, nem mesmo a Esméria, que me chamaria de ingrata quando eu dissesse que gostaria de fugir com o Lourenço, mas não de viver com ele para sempre. **Eu gostaria de fugir com ele, e depois fugir dele** (Gonçalves, 2019, p. 165, grifo nosso).

O relato de Kehinde sobre sua relação com Lourenço explicita como os afetos, sob a condição da escravidão, podem ser associados como uma estratégia de sobrevivência. Ao reconhecer que não partilhava dos sentimentos intensos descritos na poesia ou nas cartas da freira, e ao admitir que talvez o vínculo com Lourenço fosse apenas “um remédio para a dor de não ter ninguém e de não ter liberdade”, a protagonista revela o modo como o amor romântico, idealizado na cultura branca e burguesa do século XIX, não encontrava espaço em sua experiência. Em diálogo com bell hooks (2000), que compreende o amor como ato político de reconhecimento mútuo, vemos como a escravidão inviabiliza esse reconhecimento, minando a possibilidade de viver afetos em liberdade. O desejo de “fugir com ele e depois fugir dele” condensa essa contradição: o vínculo aparece como saída imediata, mas não como horizonte de vida, porque a busca de Kehinde é, sobretudo, pelo deslocamento em direção à liberdade.

Nessa perspectiva, trata-se de uma travessia da escrevivência: ao mesmo tempo em que o corpo de Kehinde é atravessado pela violência e pelas imposições da escravidão, sua memória resiste ao apagamento e reconfigura os afetos a partir da dor coletiva. O relato pessoal ganha, assim, dimensão ancestral, pois denuncia como as relações afetivas das mulheres negras foram moldadas por opressões históricas, ao mesmo tempo em que afirma o deslocamento — afetivo, corporal e narrativo — como condição de sobrevivência e possibilidade de agência.

“Talvez o meu sentimento pelo Lourenço não fosse mais do que um remédio para a dor de não ter ninguém e de não ter liberdade, e que quando uma dessas

coisas acontecesse, ele não teria mais importância alguma”. A colocação de Kehinde nos demonstra mais uma tentativa de escapar de um destino ainda mais cruel, evidenciando como as relações afetivas das mulheres negras no período da escravidão eram frequentemente atravessadas pela necessidade de resistência e autopreservação. Essa travessia, entretanto, desdobra-se na maternidade compulsória, quando da violência nasce Banjokô. Nesse ponto, a escrevivência da personagem desloca-se para o materno, configurando a maternidade como mais um campo de disputa entre a agência da narradora e a violência da estrutura escravista. O nascimento de Banjokô, longe de ser apenas consequência do estupro, revela-se como nó da memória, em que corpo, deslocamento e ancestralidade se entrecruzam. E em que lugar esse corpo poderia existir? Vejamos o que Ana Maria Gonçalves tem a nos dizer, em entrevista dada a revista de literatura contemporânea:

Em diversos trabalhos de autoria negra vemos o corpo como uma dimensão muito presente. O que esse corpo significa em sua produção? A que ele serve?

Foi através do corpo, e só por causa dele, que o ser escravizado foi introduzido nas Américas, e é claro que isso tem uma consequência que se manifesta ainda nos dias atuais. **No negro da diáspora tudo passa pelo corpo.** A partir dele tento pensar as forças antagônicas que ele representa: força x fraqueza, visibilidade x invisibilidade, medo x coragem, atração x repulsa etc. e **encontrar um lugar onde ele possa ser ouvido e entendido fora dos limites que lhe são impostos pela sociedade** (Gonçalves, 2017, s/n, grifo nosso).

O fragmento da entrevista de Ana Maria Gonçalves evidencia como o corpo negro é o primeiro território de inscrição da violência colonial e o espaço de sua resistência. Foi pelo corpo que os sujeitos escravizados foram arrancados de suas origens e inseridos nas Américas, transformados em mercadoria e submetidos a relações de poder fundadas na desumanização. Essa condição marca a diáspora e repercute no presente, pois o corpo continua sendo lugar de imposição, vigilância e dor, mas igualmente de memória e potência. Ao afirmar que “no negro da diáspora tudo passa pelo corpo”, Gonçalves coloca em evidência que não há subjetividade desvinculada dessa materialidade atravessada por violência e, ao mesmo tempo, por ancestralidade.

Na trajetória de Kehinde, essa dimensão se torna particularmente visível: seu corpo é violentado, explorado e reduzido a objeto, mas também é através dele que se reinscrevem memória e resistência. A maternidade de Kehinde, inaugurada pela figura

de Banjokô, revela de forma contundente essa contradição. O filho nascido da violência não representa apenas a marca da opressão inscrita em seu corpo, mas também uma possibilidade de travessia da escrevivência — ao transformar dor em narrativa, Kehinde reinscreve o sentido de sua experiência corporal no fluxo da memória coletiva. Assim, corpo e maternidade, longe de se reduzirem a espaços de passividade, tornam-se dispositivos narrativos e políticos capazes de romper o apagamento e reinscrever a experiência negra em uma lógica de ancestralidade e sobrevivência. A questão que fica evidente na necessidade da centralidade de se pensar esses corpos é que, no universo da maternidade, é o universo da reprodução. Um corpo que nasce de um corpo enclausurado e que, a priori, estará submetido aos mesmos elementos de coerção.

A relação de Kehinde com Banjokô pode ser compreendida como símbolo da repetição histórica de um ciclo de opressão, exploração e apagamento, em que as estruturas de poder racializadas e patriarcais perpetuaram padrões de violência, subjugação e desumanização que atravessam gerações. Nesse sentido, Banjokô não é apenas a materialização da maternidade forçada, mas também a inscrição de uma experiência coletiva marcada pela transmissão intergeracional da dor e do trauma. A presença do filho evidencia que o corpo de Kehinde é transformado em território de poder e dominação, ao mesmo tempo em que revela como essas marcas não se encerram na experiência individual, mas se projetam para o futuro, inscrevendo-se na genealogia diaspórica.

Ao aproximarmos essa leitura da proposta de Leda Martins (1997), podemos compreender Banjokô como parte de uma dramaturgia da memória que opera em temporalidades não lineares. Assim, a relação entre Kehinde e Banjokô articula-se como cena de uma memória performática em que o corpo feminino negro é simultaneamente suporte de violência e guardião de sobrevivências. O nascimento de Banjokô reinscreve, portanto, um ciclo traumático, mas participa de uma temporalidade espiralar em que as dores e os apagamentos retornam e podem ser transformados pela escrevivência. Dessa forma, a narrativa de Gonçalves aproxima-se da lógica proposta por Martins, em que corpo, memória e tempo se entrecruzam para denunciar mecanismos de opressão e, ao mesmo tempo, afirmar a potência de resistência que atravessa gerações.

Ademais, enquanto pesquisadoras, a escolha por centrar nossas análises nesta literatura, nesta personagem é, também, entender que a obra literária é o

espaço em que esse corpo se torna possível. Na mesma entrevista, Ana Maria Gonçalves compartilha suas impressões sobre o tema:

Qual a importância e o papel da literatura num país com tamanhas desigualdades sociais?

Eu encaro a literatura como o lugar das possibilidades. Numa folha de papel, ou qualquer outro meio, tudo é possível, inclusive adentrar em outros universos com os quais nunca tivemos ou teremos contato direto. **Exercer a alteridade e repensar privilégios, oportunidades e inclusão, tanto de dentro quanto de fora do “sistema”.** Acho que essa capacidade de fazer pensar, sonhar, viver outras realidades é, não uma obrigação, mas uma das possibilidades mais interessantes da literatura (Gonçalves, 2017, s/n, grifo nosso).

Dessa forma, Banjokô se apresenta como um dos aspectos mais marcantes na vida das mulheres negras no período da escravidão, que é a maternidade resultado da violência e da infância não vivida. Daquilo que, diversas vezes, ou foi negado pela historiografia, ou simplesmente silenciado: a humanidade de sua mãe. Voltemos à análise de um dos aspectos evidenciados no que tange a maternidade, que é a amamentação, aspecto sensível para as mulheres, pois se trata, muitas vezes, de um processo dolorido, mas que significa um momento importante no estabelecimento das relações entre mãe e filho. Vejamos como ocorre este processo com Banjokô:

Nos três primeiros dias **eu não consegui amamentar** Banjoko, pois meu peito estava seco, e tive medo de que ele se apegasse demais à mãe de leite que a sinhá arrumou, a Joana, escrava de uma vizinha. Ela era uma preta gorda e de cara lisa e risonha, a pele sempre brilhando, o cabelo esticado para cima e preso com uma tira de pano bem no alto da cabeça, parecido com um pompom, como os que a sinhá usava para empoar o rosto. A Joana tinha dado à luz havia mais de três anos e o filho tinha morrido com dias de vida, mas o leite dela nunca chegou a secar, pois estava sempre dando o peito. Ela quase não pôde ficar com o Banjokô, porque na época já amamentava três crianças, filhos de sinhás, mas a um pedido da sinhá Ana Felipa à sinhá dela, e com a promessa que de que nenhuma das mães brancas ficaria sabendo que ela estava amamentando um preto, o acordo foi feito, não sei se envolvendo algum dinheiro. À noite, sozinha com o meu filho, a Esméria me orientava a colocá-lo no peito, mesmo que não saísse nada. E foi assim que fiz, sendo que certo dia **o leite brotou.** Ainda me lembro daquele **momento mágico,** pois nada no mundo se compara a **dar algo de nós para um filho** (Gonçalves, 2019, p. 190, grifo nosso).

Este trecho possui duas marcações — sublinhado e negrito —, dois hemisférios que apresentam um olhar profundo sobre a maternidade negra no contexto da escravidão: uma da parte de nossa personagem e a outra na perspectiva das amas

de leite²⁷, mas ambas evidenciam tanto a privação (“eu não consegui amamentar”) quanto a resistência dessas mulheres (“pois ela estava sempre dando o peito”).

A dificuldade inicial, em negrito, de Kehinde em amamentar Banjokô não apenas remete à fragilidade física resultante das violências sofridas, da maternidade precoce, mas também simboliza a ruptura forçada que a escravidão impunha às relações maternas. Mas Kehinde não desistiu. “O leite brotou”, e nossa protagonista consegue vivenciar o que chamou de “momento mágico” em que pôde “dar algo de nós para um filho”, característica muitas vezes negada na maternidade das mulheres negras, diversas vezes a elas era permitido – dar o leite – apenas aos filhos das mães brancas. Sobre esse processo, vejamos a citação a seguir:

A existência das mães pretas revela mais uma faceta da expropriação da senzala pela casa-grande, cujas consequências inevitáveis foram a negação da maternidade escrava e a mortalidade de seus filhos. Para que a escrava se transformasse em mãe-preta da criança branca, **foi-lhe bloqueada a possibilidade de ser mãe de seu filho preto**. A proliferação de nhonhôs implicava o abandono e a morte dos moleques. Desta forma, **ao incorporar a negra ao ciclo reprodutivo da família branca, a escravidão reafirmava a impossibilidade para os escravos de constituírem seu próprio espaço reprodutivo** (Giacomini, 1988, p. 80, grifo nosso).

Nesses termos, a figura da mãe de leite, Joana, no trecho que estamos analisando e a citação acima expõem esse outro aspecto dessa maternidade: a exploração dos corpos negros para a nutrição e o cuidado dos filhos das senhoras brancas, ao mesmo tempo em que eram privadas de criar e alimentar seus próprios filhos, e assim, também, de exercerem sua própria maternidade.

A história de Joana, cujo leite nunca secou porque sempre foi destinada a amamentar, evidencia a desumanização imposta às mulheres negras: “ao incorporar a negra ao ciclo reprodutivo da família branca, a escravidão reafirmava a impossibilidade para os escravos de constituírem seu próprio espaço reprodutivo”, nesse sentido, trata-se de um artifício cujas funções maternas eram instrumentalizadas em favor da estrutura escravocrata.

²⁷ As amas de leite eram as mulheres, geralmente negras e escravizadas, que amamentavam e cuidavam dos filhos de mulheres brancas, em geral da elite. Muitas vezes, essas mulheres eram forçadas a alimentar os bebês das senhoras enquanto eram impedidas de cuidar de seus próprios filhos, que acabavam desnutridos ou até morriam devido à falta de leite materno. Esse papel reforçava a exploração dos corpos das mulheres negras não apenas como força de trabalho, mas também em um nível íntimo e biológico, privando-as da experiência plena da maternidade e deslocando seu afeto e nutrição para os filhos das mulheres brancas.

No entanto, a passagem também revela gestos de resistência e reapropriação da maternidade. A orientação de Esméria para que Kehinde continuasse colocando Banjokô no peito, mesmo sem leite, e o momento em que finalmente consegue amamentá-lo, são representações da luta por reconstruir o vínculo entre mãe e filho, negando a completa alienação dessa relação imposta pelo sistema escravocrata. Assim, a cena final, em que Kehinde descreve a amamentação como um momento mágico, ressignifica a maternidade negra para além da violência e da exploração, afirmando-a como um espaço de afeto, conexão e resistência.

Partimos da compreensão de que seus filhos representam eixos de sua vida como uma finca de raiz, que a sustenta, ou como um afluente que marca seu percurso, sua travessia. Assim, como os afluentes que convergem ou se separam do curso principal das águas, os filhos de Kehinde representam extensões de sua própria história, carregando fragmentos de sua identidade, suas experiências e seu legado.

Nesse sentido, Banjokô é o filho que a reconecta com sua ancestralidade após o sequestro de África, funcionando como elo vivo entre passado e presente. Ao evidenciar a pluralidade do poder de sua maternidade – que não se restringe ao biológico, mas se inscreve na memória, no corpo e na resistência – ele reflete e redireciona a trajetória de Kehinde para um movimento de retorno. Esse retorno não é apenas físico ou afetivo, mas narrativo: pela presença do filho, Kehinde reabre os caminhos para se (re)integrar à família perdida e reativar os ensinamentos transmitidos por sua avó.

Trata-se de um gesto que dialoga com a escrevivência, na medida em que a experiência vivida se transforma em narrativa capaz de reconstituir identidades, reinscrever a memória coletiva e afirmar uma voz feminina e ancestral que recusa o apagamento. Assim, Banjokô torna-se catalisador de uma maternidade que escreve e reinscreve a si mesma, produzindo existência através da palavra e da lembrança. Vejamos o que ocorre na cerimônia em que Banjokô recebe seu nome:

Quando o Babalaô Gumfidityimi começou a falar, **eu me senti um pouco triste e sozinha**, pois queria para o Banjokô um pai que o tivesse feito com amor, ou pelo menos com desejo verdadeiro, e que também houvesse outros parentes que se sentissem felizes por ele estar entre nós, e **então tentei sentir a presença de todos os que já tinham me amado**. O Babalaô Gumfidityimi disse que estávamos reunidos naquele dia porque eu, Kehinde, tinha regalado todos eles com uma vida nova, preciosa, que merecia todos os presentes recebidos e todas as oferendas, para **as quais pediu as bênçãos dos ancestrais convidados para a cerimônia** (Gonçalves, 2019, p. 205, grifo nosso).

O trecho evidencia a solidão de Kehinde diante da maternidade marcada pela violência, pela ausência do desejo e pela ruptura de laços familiares. Ao desejar para Banjokô um pai que o tivesse concebido com amor e parentes que celebrassem sua existência, Kehinde revela a ferida da memória e a experiência do desenraizamento provocada pela escravização. No entanto, ao afirmar que tenta “sentir a presença de todos os que já tinham me amado”, abre-se um movimento de reconfiguração: a maternidade torna-se dispositivo de convocação dos ancestrais e de reinscrição de pertencimento.

Nesse ponto vemos que a leitura de Leda Martins se torna uma chave de leitura para a estrutura temporal do trecho. O que podemos depreender é que para a autora, a memória ancestral se performa no presente, operando um tempo espiralar em que passado, presente e futuro se entrelaçam. A fala do Babalaô Gumfidityimi corporifica essa lógica ao afirmar que todos estavam reunidos porque Kehinde “regalou” os ancestrais com uma vida nova. Ou seja, a maternidade de Kehinde não apenas remete ao passado, mas cria uma continuidade temporal: gerar Banjokô é, ao mesmo tempo, ato de memória, de criação e de performance ritual.

Assim, a cena configura uma verdadeira enunciação performática da ancestralidade. A cerimônia, com oferendas e bênçãos, materializa aquilo que Leda Martins define como gesto de oralitura: um dizer que é corpo, rito e escrita viva. Kehinde reinscreve-se na linhagem ao transformar sua dor em presença coletiva, ativando a memória dos que vieram antes por meio de um ato que é simultaneamente íntimo e coletivo. Nesse sentido, a maternidade de Kehinde se alinha à noção de tempo espiralar, pois não se volta ao passado de forma nostálgica, mas o convoca para refazer o presente e projetar o futuro. Banjokô, então, não é apenas filho: é mediação entre mundos, é uma espécie de corpo-memória, é possibilidade de continuidade e reexistência.

Nesse sentido, no extrato acima compreendemos que a experiência de sua maternidade foi significada pela diáspora, com isso ela trouxe o distanciamento e a solidão para Kehinde. No entanto, a cerimônia, de certa maneira, a conecta com seus antepassados, seja por sua busca em sentir que estava fazendo algo que eles aprovariam, “enquanto eu refletia se estava mesmo fazendo a coisa certa, se ele teria uma cerimônia como aquela se a minha avó estivesse viva.” (2019, p. 204), seja pelos

ritos que a conectavam com a ideia de agradecimento, apesar de toda a violência que acarretou a gestação de Banjokô. Continuemos a analisar a cerimônia de Banjokô:

Na mesma vasilha com que tinha atirado água para cima, o Babalaô Gumfidityimi molhou o dedo e o passou na testa do Banjokô, dizendo que fazia aquilo para que ele soubesse o quanto era necessário para a felicidade da família que o acolheu, **tão necessário quanto a água, já que nenhum ser pode viver sem ela. E também para que ele nunca passasse sede e que, assim como a água, soubesse contornar todos os obstáculos encontrados pelo caminho, não deixando que nada detivesse o curso que sua vida estava destinada a tomar.** Naquele momento, o Babalaô Gumfidityimi mostrou o meu filho a todos os presentes dizendo o seu abiso em voz alta, e todos aplaudiram, sorriram e disseram ao Banjokô que ele era muito bem-vindo. O babalaô então chegou mais perto da mesa e começou a fazer a oferenda dos conteúdos das sete vasilhas, e ao final de cada uma delas todos tinham que dizer ase. [...] Quando foi oferecido o vinho de palma, da sexta vasilha, dedicado aos ancestrais para que eles estivessem sempre olhando pela criança, **eu já estava muito emocionada. Foi como se naquele momento pudesse mesmo sentir a presença de todos eles, como se de repente o salão ficasse pequeno e aconchegante, tomado por todos os meus parentes que já tinham retornado ao Orum antes de mim, como se eles estivessem presentes** e aceitando o filho, o sobrinho, o neto e o bisneto que eu tinha dado a eles. E foi completamente tomada por aquela sensação reconfortante que, depois do meu filho e do Babalaô Gumfidityimi, peguei da última vasilha o meu obi, a noz-de-cola, e o masquei por um bom tempo, até que, ao jogá-lo fora, imaginei ter extraído dele a longevidade, a boa sorte e o poder de afastar os maus espíritos. Depois de utilizar o conteúdo das sete vasilhas, o Babalaô Gumfidityimi perguntou se alguém gostaria de acrescentar uma oferenda, e a **Nega Florinda** apresentou uma faca com lâmina de ferro, símbolo de Ogum, o dono da cabeça do Banjokô. **Ela disse que gostaria que Ogum aceitasse aquela oferenda e desse ao meu filho a capacidade de sair vencedor das batalhas, de abrir os caminhos e de não se perder, insistindo sempre na realização dos sonhos.** Ela também perguntou ao Babalaô Gumfidityimi se poderia dar ao meu filho o segundo nome>> o nome de oração ou oriki, aquele que expressa os dons que a criança tinha ou que seria bom que tivesse, e depois ainda me ajudou a escolher o terceiro nome, o orile, o nome que indica a ancestralidade. E foi sob aplausos que o Babalaô Gumfidityimi pediu que todos repetissem com ele o nome completo do meu filho: **Banjokô Ajamu Danbiran, sendo que o segundo nome significava “aquele que brotou depois de uma luta”, e o terceiro era uma homenagem a Dan, vodum cultuado pela minha avó, e que, no caso, era também uma homenagem a ela** (Gonçalves, 2019, p. 205, grifo nosso).

Para finalizarmos sua travessia, encerraremos com as últimas análises da cerimônia do nome de Banjokô, em que a presença do babalaô e a realização das oferendas demonstram a centralidade da espiritualidade afro-diaspórica no processo de acolhimento e legitimação da criança dentro do espaço da coletividade, em que Kehinde é conectada aos seus ancestrais e à cosmologia que rege sua linhagem. A cerimônia conduzida pelo Babalaô Gumfidityimi representa um momento de reinscrição simbólica de Kehinde e Banjokô em uma linhagem coletiva.

Ao utilizar a água como elemento ritual, o babalaô materializa a potência da vida, do fluxo e da resistência, atribuindo ao menino o destino de contornar obstáculos sem perder seu curso. Esse gesto performa a memória ancestral no corpo da criança, permitindo que a narrativa da diáspora não se limite à perda, mas à rearticulação de pertencimento. Ao contrário da escravização que destruiu vínculos, o ritual restaura a dimensão comunitária da existência, devolvendo à maternidade de Kehinde um sentido político e coletivo.

Assim, o rito não é apenas um evento religioso, mas uma cena de reinscrição da história negada, onde a memória se corporifica e a ancestralidade se atualiza no presente. Ademais, a simbologia da água, apresentada pelo babalaô, resgata a ideia da fluidez e adaptação, elementos fundamentais na experiência da diáspora negra. Ao associar Banjokô ao curso da água, o trecho sugere que sua trajetória será marcada pela capacidade de superação e resiliência, fundamentais para a condição de sujeitos negros historicamente deslocados e submetidos a processos de apagamento. Esse vínculo entre o destino da criança e os elementos naturais acaba por resgatar um entendimento ancestral de mundo em que a existência humana é indissociável das forças espirituais e da natureza.

Dessa forma, nomear Banjokô é mais do que atribuir-lhe uma identidade individual; é localizá-lo em uma rede de significados que articulam resistência, desejo e ancestralidade. A escolha dos três nomes, abiso, oriki e orile, evidencia uma concepção africana de identidade como camadas narrativas. O abiso insere a criança na comunidade, o oriki expressa os dons e projeta possibilidades, enquanto o orile estabelece a ligação com os ancestrais, homenageando a avó de Kehinde.

Cada nome é um enunciado performativo que constrói futuro a partir da memória. Ao afirmar que Banjokô é “aquele que brotou depois de uma luta”, a narrativa inscreve a própria maternidade de Kehinde como gesto de resistência e criação de mundo. Nesse processo, a palavra torna-se herança e a narração do rito transforma-se em escritura de continuidade, revelando a agência narrativa da protagonista ao reconstituir laços e produzir existência para si e para o filho. Por isso, a atribuição dos nomes reforça a importância da nomeação como um ato de reivindicação e inscrição na história, uma vez que nomear muitas vezes é uma das primeiras características do colonizador, com o objetivo de desaparecer com a cultura/religião das pessoas escravizadas.

No caso do nome oriki, que expressa os dons desejados para a criança, e o orile, que o liga à ancestralidade, demonstra que a maternidade, nesse contexto, não é apenas biológica, mas também um compromisso coletivo com a preservação da memória e dos valores ancestrais. Ademais, o fato de a comunidade repetir o nome completo de Banjokô simboliza esse reconhecimento social e cultural, distanciando-se de uma noção individualista da maternidade e enfatizando a responsabilidade compartilhada na construção do futuro daquela criança. Assim, a oferenda da Nega Florinda e a escolha do nome relacionado à luta e ao legado ancestral reforçam a dimensão coletiva da resistência. Ao contrário da visão ocidental de maternidade centrada na privacidade e no núcleo familiar restrito, a experiência materna de Kehinde se desdobra em um espaço ritualístico, onde a criança é desde cedo integrada a uma rede de proteção e pertencimento. Dessa forma, o trecho articula a maternidade negra como um campo de disputa, em que nomear, nutrir e reconhecer a criança dentro de sua ancestralidade é, ao mesmo tempo, um ato de resistência contra a desumanização imposta pelo sistema escravocrata e uma celebração da continuidade de um povo.

Nesses termos, a intensidade emocional da cerimônia culmina quando Kehinde sente a presença dos ancestrais que “retornaram ao Orum”, experiência que transforma o salão em espaço-tempo ancestral. Esse momento, em que vivos e mortos coabitam, revela a lógica da oralitura de Leda Martins: o rito é performance de memória e escrita viva. Ao mastigar o obi, incorporando longevidade, proteção e sorte, Kehinde inscreve a ritualidade em seu próprio corpo, reafirmando a centralidade da experiência corpórea na elaboração da memória. Trata-se de um gesto de escrevivência, nos termos de Conceição Evaristo, pois a protagonista transforma dor, solidão e história de violência em narrativa de pertencimento e continuidade. A maternidade deixa de ser trauma para se tornar potência criadora e política, capaz de reatar os fios quebrados da linhagem. Nesse sentido, o rito de nomeação de Banjokô é também o rito de reescrita de Kehinde, que assume a palavra para reconstruir sua história e afirmar um futuro possível ancorado na força ancestral.

3.2 KEHINDE COMO NARRADORA-AGENTE: ENTRE MATERNIDADE E RESISTÊNCIA

Compreender Kehinde como narradora-agente implica reconhecer que sua voz ultrapassa o relato de uma trajetória individual para inscrever-se como ato de resistência e reexistência em meio às violências da diáspora. Uma vez que, sua narrativa não é apenas retrospectiva, mas performativa: ao contar, ela age sobre o passado, reordena a memória e produz sentido para si e para sua linhagem. Nesse processo, a maternidade emerge como um dos principais dispositivos de agência, pois é por meio dela que Kehinde estabelece vínculos, reelabora perdas e reconfigura temporalidades.

A maternidade, longe de ser experiência meramente biológica ou privada, torna-se lugar de enunciação política, gesto de afirmação identitária e força de continuidade ancestral. Ao articular presença e ausência, dor e desejo, Kehinde narra para preservar vidas que o regime escravista tentou silenciar e, ao fazê-lo, afirma-se como sujeito da história. É nesse entrelaçamento entre narrar e maternar que se constrói sua resistência, sendo a figura de Omotunde o ponto máximo dessa tensão, pois sua memória convoca Kehinde a escrever-se e a sobreviver no próprio ato de narrar.

Nesse contexto, Omotunde, segundo filho de Kehinde, nasce de sua relação amorosa com o português Alberto. Diferentemente da primeira maternidade, vivida na infância, sob escravidão, violência e analfabetismo, essa segunda experiência ocorre quando a protagonista já é adulta, liberta e letrada. No entanto, tais condições não suavizam o impacto simbólico e existencial da maternidade; ao contrário, intensificam a consciência de Kehinde sobre o sentido histórico e afetivo de gerar uma vida no contexto da diáspora. A maturidade e a autonomia não eliminam as marcas da perda e do desenraizamento, mas ampliam sua capacidade de narrar-se e de tensionar as forças que tentam definir seu destino. Dessa forma, Kehinde emerge como narradora-agente, capaz de elaborar sua experiência materna não apenas como fato biológico, mas como gesto de resistência e reconstrução de si. Nesse processo, a presença/ausência do filho torna-se eixo organizador de sua memória e de sua trajetória, revelando como a maternidade, para mulheres negras, é profundamente atravessada pela história da escravização, do deslocamento e da luta por existência.

A figura de Omotunde permite reconhecer que, para uma mulher negra atravessada pela experiência da diáspora, a maternidade ultrapassa os limites do biológico: ela pode constituir um marcador de memória, identidade e pertencimento. Assim, a análise da temporalidade nesta narrativa, que veremos neste subtítulo, evidencia como a travessia de Kehinde é profundamente inscrita nas marcas deixadas por Omotunde, estabelecendo um percurso em que passado e presente se entrelaçam na tessitura de sua existência, uma vez que, as marcas deixadas por Omotunde se constroem em sua ausência, em uma narrativa lacunar, em que tudo que Kehinde tem é a perspectiva de encontro.

A figura de Omotunde torna visível que, no contexto da diáspora africana, a maternidade ultrapassa os limites do corpo e inscreve-se como marcador de memória, identidade e pertencimento. Omotunde não é apenas filho: ele é signo, ferida e promessa; é ausência que produz narrativa; é lacuna que exige escrita. Sua existência convoca Kehinde a revisitar o passado e a projetar o futuro, operando sua temporalidade espiralar, em que passado e presente se entrelaçam continuamente. A experiência materna, nesse sentido, torna-se chave para compreender a travessia de Kehinde: uma travessia que não é apenas geográfica, mas ontológica e narrativa. As marcas deixadas por Omotunde constroem-se, paradoxalmente, em sua ausência, pois a protagonista vive na expectativa do reencontro, produzindo uma narrativa fragmentada, lacunar e movida pelo desejo de restaurar vínculos perdidos. Assim, a maternidade, na experiência de Kehinde, não é apenas um dado biográfico, mas um lugar de enunciação e resistência, que sustenta sua agência narrativa e fundamenta a análise que será desenvolvida neste subtítulo.

Dessa forma, a análise da temporalidade evidencia que a travessia de Kehinde está inscrita nas marcas que Omotunde deixa, mesmo em sua ausência. Trata-se de uma presença espectral, cuja memória é produzida por meio da expectativa de um reencontro, sempre adiado, sempre projetado. Em outras palavras, Omotunde habita a narrativa por meio do que não está, e é precisamente essa ausência que impulsiona a escrita e estrutura a memória da protagonista.

Nesse sentido, Omotunde vive na focalização de um passado que se constrói no presente da narrativa. A correspondência, portanto, não apenas estrutura o enredo, como também fundamenta a análise crítica aqui empreendida: o gesto de narrar emerge como um mecanismo de preservação da memória e de resistência frente ao apagamento da subjetividade negra e feminina na história oficial. É nesse gesto que

se desvela a circularidade do tempo, articulando passado, presente e futuro numa contínua reinvenção de si. Para investigar esses elementos que consideramos centrais à compreensão da obra, concentraremos inicialmente nossa análise nos movimentos simbólicos e rituais da cerimônia de nomeação africana, que conferem ao nome “Omotunde” uma espessura histórica e afetiva singular.

A nomeação, como já vimos em Banjokô, enquanto ato simbólico e culturalmente carregado, insere-se na tradição africana como um rito de pertencimento e identidade, tornando-se, neste contexto, um ponto de interseção entre memória, ancestralidade e subjetividade. Considere-se, nesse contexto, o trecho em que Kehinde reflete sobre o processo de construção de sua narrativa:

Tive a ideia 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. Sorte que percebemos isso ainda antes de embarcar, quando então **mandei comprar mais papel**, muito mais, a Geninha acaba de me avisar que nem foi tão exagerado quanto imaginamos a princípio. Passando os dias dentro desta cabine, ditando o que ela vai escrevendo, somente agora, no final da viagem, é que começo a pensar no que significa voltar ao Brasil, **embora eu nada vá ver dos lugares dos quais ainda me lembro**. A Geninha verá por mim, e também **fica encarregada de fazer com que tudo isto chegue às suas mãos, e sei que ela o fará**, mesmo tendo pistas que, de tão velhas, podem não ser de grande ajuda (Gonçalves, 2019, p. 912, grifo nosso).

A escrita da carta, ainda que mediada pela escuta e pela mão de outra mulher, constitui, aqui, um dispositivo de permanência. Kehinde continua a existir por meio da palavra, criando, a partir de sua finitude anunciada, uma possibilidade de continuidade. Na frase “sabia que não viveria até te encontrar”, reafirma a consciência da finitude, mas a insistência em ditar esse relato e expandi-lo mostra um desejo de continuidade, de garantir que sua história sobreviva à sua ausência. A materialidade da carta, com seu acúmulo de páginas, sinaliza não apenas a urgência de narrar, mas também a expansão da memória no tempo da fala: aquilo que inicialmente seria breve transforma-se em arquivo — de si, de um povo, de uma história.

Ademais, a referência ao papel comprado e à organização do relato revela a consciência da construção de uma memória. A memória, nesse sentido, não é tomada como repositório fixo, mas como processo contínuo de elaboração que se reconfigura no ato de narrar. Assim, o gesto de ditar — e não de escrever com a própria mão — não indica fragilidade, mas revela uma forma coletiva de transmissão da experiência,

na qual a oralidade cumpre papel estruturante na resistência ao apagamento. A ideia inicial de um relato breve, que se expande a ponto de formar uma “pilha enorme”, sugere um processo de redescoberta do passado enquanto ele é narrado, mostrando que a memória não é fixa, mas algo que se expande e se ressignifica conforme é rememorada e verbalizada. Dessa forma, o ato de ditar a carta reforça a condição transitória de Kehinde: ela já se encontra em movimento, em um percurso físico que ecoa sua travessia emocional e existencial.

O retorno de Kehinde ao Brasil, país que já não poderá ver com os próprios olhos — “embora eu nada vá ver dos lugares dos quais ainda me lembro” —, simboliza um retorno paradoxal, não apenas ao espaço físico de suas memórias, mas também ao passado que precisa ser reconstruído por meio da palavra. Nesses termos, Omotunde existe porque Kehinde, ao ditar suas experiências, o circunscreve na história.

A carta, nesse contexto, configura-se como um elo articulador entre diferentes temporalidades: o passado da infância e juventude, o presente da narração e o futuro projetado na leitura por Omotunde. Tal fragmento evidencia a relevância da carta ditada como dispositivo narrativo que atravessa os tempos e articula identidades, funcionando como mediadora entre memória individual e coletiva. Importa destacar, entretanto, que esta abordagem não visa retomar a discussão sobre os gêneros literários, desenvolvida no capítulo anterior. Pelo contrário, os elementos aqui analisados marcam um deslocamento reflexivo que se afasta das classificações tradicionais, como a do romance epistolar ou do romance histórico.

Essas categorias, conforme anteriormente discutido, não dão conta da complexidade de uma narrativa que se constrói a partir de lacunas, silêncios e fragmentos, recusando a noção de história como linear, única e totalizante. Ao invés disso, propomos uma leitura que reconhece tais elementos — a ausência de Omotunde, a carta que é ditada e não escrita de próprio punho — não como insuficiências textuais, mas como recursos produtivos. Esses elementos, muitas vezes considerados lacunares, são aqui mobilizados como potência narrativa. A ausência de Omotunde, a mediação da escrita por outra mulher, e a centralidade da maternidade como foco narrativo, permitem a reconstrução de uma temporalidade que privilegia o entrelaçamento de vozes e experiências, em oposição à linearidade historiográfica.

Esse olhar possibilita o delineamento de novas trilhas interpretativas, sobretudo no que tange à compreensão das relações sociais no Brasil contemporâneo. Ao explorar como essas camadas temporais e afetivas se sobrepõem e se interpelam na voz de Kehinde, abre-se espaço para a formulação de investigações que potencialmente podem conectar e reconfigurar, por exemplo, laços entre mulheres negras e brancas, marcadas por diferentes trajetórias, mas entrelaçadas por memórias compartilhadas, ausências herdadas e resistências comuns.

Por consequência, a oralidade e a escrita se misturam para dar forma à memória, ao mesmo tempo em que a carta se configura como um gesto de resistência contra o apagamento. Kehinde, ciente de sua iminente partida, usa a palavra como meio de assegurar que sua história não desapareça, e a presença de Geninha reforça o papel da coletividade na transmissão da memória. Assim, a narrativa não apenas estabelece um fluxo entre passado e presente, articulando temporalidades diversas em um movimento de continuidade, mas também problematiza quem tem o direito de contar a história, quais vozes são preservadas ou silenciadas e de que modo a memória é transmitida entre gerações. Desse modo, o texto literário se torna um espaço de disputa e reconstrução da memória coletiva, revelando o papel da literatura não apenas como repositório de experiências, mas como instrumento ativo de resistência, preservação e reinscrição de histórias marginalizadas ao longo do tempo.

Vejamos o que Fabiana Carneiro (2019) disserta sobre:

Considerando os processos de omissões e ocultamentos do que se refere à agência do negro do Brasil e levando ao limite a proposição que apresento, poderíamos sugerir que o romance *Um defeito de cor* tensiona a ideia de autonomia do objeto literário e questiona a referencialidade da própria literatura – assim como a da História. Sobre a ilusão de “realidade”, em muitos níveis e de modo inegável, explicita-se o construto literário. *Um defeito de cor*, portanto, não pode ser compreendido fora da sua intenção, explicitada pela forma, de intervir na História e nas experiências que perfazem esse discurso. Essa parece ser uma necessidade comum às obras que enformam a construção coletiva contemporânea. Contudo, em sua relação com a História, a obra aponta para a problematização da própria instituição literária e sustenta, pois, uma indecidibilidade constitutiva. [...] A indecidibilidade mencionada configura-se, assim, como movimento contínuo e descentralizado – tal qual a ginga da capoeira – que tem na dicção da narradora a materialização daquilo que cria o campo das leituras (im)possíveis, esquivando-se, contudo, de um congelamento definidor (Carneiro, 2019, p. 87).

A citação de Carneiro (2019) evidência como *Um defeito de cor* rompe com a noção tradicional de literatura como objeto autônomo e desvinculado da realidade histórica. Ao tensionar os limites entre ficção e história, o romance revela que toda

narrativa é construída a partir de escolhas éticas, políticas e estéticas, e que a “realidade” apresentada é sempre atravessada por relações de poder. Assim, ao explicitar o construto literário e recusar a transparência ilusória do real, a obra reivindica sua intenção de intervir na história oficial e de reinscrever a experiência negra como parte constitutiva da memória coletiva. Essa postura aproxima o romance das práticas de escrevivência e das epistemologias negras, que entendem a literatura como espaço de denúncia, afirmação e disputa de sentidos, problematizando a neutralidade tanto da História quanto da própria instituição literária.

Nesse movimento, emerge a noção de indecidibilidade, entendida como uma estratégia narrativa que recusa fixações e verdades unívocas. Tal indecidibilidade, comparada por Carneiro à ginga da capoeira, manifesta-se na voz de Kehinde, cuja dicção oscila entre testemunho, invenção, memória e mito, deslocando constantemente a investigação e criando um campo de leituras (im)possíveis. Esse gesto narrativo descentralizado impede que a experiência negra seja novamente aprisionada em categorias rígidas ou definidores coloniais.

Ao contrário, a ginga narrativa abre espaço para múltiplas temporalidades, subjetividades e formas de saber, operando como resistência estética e política. Assim, o romance não apenas revisita a história, mas redefine os próprios modos de narrá-la, evidenciando que o ato de contar – como na capoeira, como na oralidade ancestral – é também um ato de liberdade, criação e agência. Nesses termos, podemos considerar que o romance de Ana Maria Gonçalves “tensiona a ideia de autonomia do objeto literário”, pois compreendemos que ele ultrapassa os limites da ficção tradicional ao se propor como um gesto político e memorialístico. Uma vez que Kehinde, como narradora, não apenas reconstrói sua trajetória, mas também reivindica o direito à narração de sua história, de seus afetos, de sua dor e de seus desaparecimentos. Nesse movimento, a busca (e a escrita) em direção a Omotunde torna-se central, pois ele não é um personagem presente, mas sua ausência marca a pulsação da narrativa. Ele é o motivo condutor da memória, a âncora afetiva que justifica o ato de narrar.

Dessa forma, a “indecidibilidade constitutiva” mencionada no trecho se concretiza na estrutura da narrativa por meio da oscilação entre fato e ficção, memória e fabulação, oralidade e escrita. Omotunde, como figura ausente e como destino incerto, personifica essa oscilação, ele é ao mesmo tempo um filho, um símbolo de continuidade, um espectro da história e uma projeção do futuro. Nesse sentido, sua

presença espectral contribui para a ruptura com o paradigma referencial da história oficial, funcionando como um marcador de silenciamento histórico — especialmente no que diz respeito à agência do sujeito negro e à experiência da maternidade negra sob a diáspora.

Saidiya Hartman (2021), em sua abordagem sobre os arquivos da escravidão e os silêncios estruturais da história, oferece um instrumental poderoso para pensar Omotunde enquanto figura espectral, um corpo não documentado, não narrado pela história oficial, mas cuja ausência produz ruído, desloca a linearidade e perturba a lógica dos registros instituídos. Hartman propõe o conceito de *critical fabulation* como uma metodologia que reconhece as lacunas nos arquivos e propõe fabulações éticas e políticas para preencher esses vazios — não com a pretensão de recuperar uma verdade perdida, mas de testemunhar o que foi impossibilitado de ser dito. Kehinde, ao narrar para um filho ausente, invoca essa ética da fabulação crítica: a carta ditada não busca a precisão documental, mas a reparação simbólica. Omotunde é, nesse sentido, um arquivo vivo daquilo que a escravidão e o colonialismo dispersaram, e sua ausência mobiliza a criação de uma narrativa que desafia a própria estrutura da história.

Além disso, a “ginga da capoeira”, evocada como metáfora da narrativa, opera também como gesto estilístico e ético: a escrita não se fixa, não congela, não oferece respostas definitivas — exatamente como o papel de Omotunde na obra. Ele é evocado por Kehinde em diferentes momentos e sob diversas tonalidades emocionais, ora como lembrança, ora como esperança, ora como ausência doída. Vejamos o trecho a seguir:

Eu não sabia que ainda me lembrava de todos esses nomes, mas acho que foi de tanto percorrer aquela rua olhando as vidraças em busca de coisas bonitas e surpreendentes. Algumas delas eu até podia comprar, e muitas vezes me senti tentada, mas não era realmente algo de que eu precisasse ou gostasse demais, como os livros. **Será que você gosta de ler? O que será que você gosta de comer? Será que encontrou uma boa esposa? Teve filhos? Quantos? São muitas as minhas perguntas e sei que ficarão sem resposta.** E como sei que isto é ruim, tento me lembrar de cada detalhe importante da minha vida, para responder a todas as dúvidas que você pode nem saber que tem. **Sabe que tenho realizado um grande sonho?** Não exatamente como o sonhei, mas já é alguma coisa, porque naqueles dias em São Sebastião eu pensava muito em quantas coisas teria para te contar quando nos encontrássemos, em todos os lugares a que eu queria te levar, nas pessoas a quem queria te apresentar. **De certo modo é o que faço, embora quase nada do que estou falando faça parte da nossa memória em comum, como eu gostaria que fosse** (Gonçalves, 2019, p. 662 grifo nosso).

No trecho apresentado, observamos a escrita memorialística de Kehinde atravessada por afetos, lacunas e desejo de interlocução. A narradora aciona recordações sensoriais, como os nomes, as ruas, as vidraças, os objetos desejados como forma de manter viva a memória e resistir ao apagamento. A rememoração não é apenas individual, mas relacional: ela se dirige a um “você” ausente, construindo um laço imaginário que sustenta a narrativa. As perguntas: “Você gosta de ler?”, “O que gosta de comer?”, “Teve filhos?” revelam a ausência de respostas e, ao mesmo tempo, a permanência do vínculo. Há uma tensão entre presença e ausência: ela não sabe do outro, mas continua falando com ele, reafirmando a potência da linguagem como forma de manter o outro vivo na memória. Assim, a escrita aparece como estratégia de resistência à perda e ao silêncio.

Nesses termos, temos um diálogo interno da personagem marcado por instâncias de tentativa de reconstrução de um Omotunde que cresceu na distância, mas também, uma tentativa de Kehinde de reconciliar-se consigo mesma. Na série de perguntas destacadas, Kehinde tenta imaginar a vida do filho que não acompanhou, refletindo a lacuna que a distância temporal e física impôs. Com essas reflexões, conseguimos identificar um deslocamento entre o que ela deseja saber e o que jamais poderá alcançar, uma memória incompleta, marcada pela ausência de testemunho e pela impossibilidade de confirmação. Mas ela insiste em perguntar, e o gesto de perguntar, mesmo sem expectativa de resposta, inscreve o desejo de conexão e de reinscrição do laço materno, ainda que no plano da imaginação.

Dessa forma, a passagem revela a consciência de Kehinde sobre o ato de narrar como gesto de transmissão. Ela escreve para responder dúvidas que o outro “pode nem saber que tem”, antecipando perguntas futuras e deixando registros que ultrapassam o tempo cronológico. O sonho realizado “não exatamente como sonhado” indica que a escrita substitui o reencontro impossível, funcionando como espaço simbólico de partilha. Quando ela afirma que quase nada do que conta faz parte da memória em comum, evidencia-se a ruptura provocada pela escravidão e pela dispersão das famílias, mas também a tentativa de reconstrução de uma memória coletiva por meio da narrativa. Assim, o trecho sintetiza a dimensão ética e afetiva da escrita em *Um defeito de cor*: narrar é um modo de amar, de legar e de reinscrever-se na história.

Ademais, do ponto de vista discursivo, esse trecho explicita a assimetria entre a narradora e o destinatário da carta: ela tudo oferece, tudo recorda, enquanto dele nada sabe. A maternidade aqui é atravessada pela separação e pela incerteza, e essa assimetria revela uma maternidade negra diaspórica marcada pela violência do rompimento histórico e afetivo, como discute Saidiya Hartman em *Perder a mãe*. A impossibilidade de respostas simboliza a interrupção de uma continuidade geracional plena, ecoando a experiência de perda que perpassa a história do povo negro na diáspora.

Esses contrapontos reforçam a crítica à ilusão de realidade e à expectativa de coerência histórica e narrativa. No trecho “Sabe que tenho realizado um grande sonho?”, trata-se de uma tentativa de reinscrever sua própria subjetividade diante do filho, de não apenas ser lembrada como uma mulher que perdeu ou esperou, mas também como alguém que sonhou e realizou. Aqui, ela afirma sua capacidade de agência e realização, mesmo que os contornos do sonho não tenham sido exatamente os planejados. A interrogação retórica funciona como um convite à escuta e à intimidade. bell hooks, ao tratar do “amor como prática da liberdade”, enfatiza a importância da partilha de sonhos como um gesto de abertura e de cuidado. Neste sentido, Kehinde não apenas recorda o passado, mas reinscreve sua existência num presente ativo e esperançoso — uma forma de amar que insiste em sobreviver.

Neste ponto “De certo modo é o que faço, embora quase nada do que estou falando faça parte da nossa memória em comum, como eu gostaria que fosse.”, temos uma das afirmações mais potentes do trecho. Ela explicita a dor da dissociação entre o desejo de partilha e a realidade da separação. Kehinde reconhece que seu relato não constrói uma memória compartilhada, mas individual. Há aqui uma consciência aguda do limite da narrativa como meio de reparação, pois, embora ela escreva para Omotunde, a memória é unilateral. Entretanto, a potência desse gesto narrativo não está apenas no que é partilhado, mas no que é projetado. Ao narrar, Kehinde constrói um espaço de escuta futura — mesmo que hipotética — e esse gesto, em si, é profundamente político e afetivo. Ainda que a memória comum não exista, o desejo de sua construção é em si um testemunho da maternidade como elo de significação.

Nesses termos, paralelamente, os deslocamentos temporais — expressos pelas reminiscências de Kehinde, suas cartas e os fluxos de consciência que pontuam a narrativa — desestabilizam uma linearidade cronológica rígida, promovendo uma tessitura narrativa em que passado e presente se entrelaçam de forma fluida. Assim,

este subtítulo demonstra que, a partir de Omotunde, nos dois eixos — o filho como signo de permanência e os movimentos temporais como marcas da ausência — constroem um espaço de mediação entre a perda e a tentativa de reinscrição da memória materna. Para tanto, traremos nossas análises da cerimônia do nome; o trecho a seguir se estrutura em torno da cerimônia de nomeação de Omotunde:

O ritual foi igual ao que eu já tinha presenciado, e todos festejaram muito porque meu novo filho chorou quando a água jogada para o alto respingou no rosto dele. Isso significava que ele queria muito viver, e estava gritando isso para o mundo e para as pessoas ao seu redor do jeito que sabia. Mas, ao contrário do Banjokô, não se moveu para apanhar **o colar de cauris**, o que significava que não teria riquezas. Não dei muita importância a isso, pois achei que, mesmo se eu viesse a faltar, o Alberto nunca desampararia aquele filho, que tratava como a coisa mais importante na vida. Então, como já deve ter percebido de quem estamos falando, a você foi dado **o nome de Omotunde Adeleke Danbiran, sendo que Omotunde significa “a criança voltou”, Adeleke quer dizer que a criança será “mais poderosa que os inimigos”, e Danbiran, assim como o apelido do Banjokô, é uma homenagem à minha avó e aos seus voduns, principalmente Dan.** O Babalaô Gumfiditimi disse que os nomes tinham sido muito bem escolhidos e me contou que as crianças nascidas depois da morte de um irmão são o tipo mais perigoso de abiku, o mais temido, porque são crianças substitutas, aquelas que vêm para tomar o lugar dos que tinham morrido. Isso faz com que tenham uma forte ligação com o morto, precisando ser muito mais vigiadas para que não voltem rapidamente ao Orum, **enquanto o Banjokô era um abiku omi, um abiku da água, aquele que nasce antes do tempo, você é um abiku feéfé, um abiku do vento, dos que têm um nascimento inesperado e não planejado.** Antes de começar a cerimônia, o Babalaô Gumfiditimi tinha dito que *você é de Xangô*, o orixá da justiça, e eu comentei que seu pai queria fazer de você um doutor em leis, o que era muito apropriado. Por isso, durante a cerimônia, além da apresentação de todas as coisas que tinham feito parte da cerimônia do seu irmão, ele também apresentou uma pena e um livro, para que você soubesse sempre fazer bom uso deles (Gonçalves, 2019, p. 403, grifo nosso).

A citação apresenta um momento ritualístico central na narrativa, em que o nascimento de Omotunde é marcado pela presença da ancestralidade, da oralidade e da cosmologia iorubá. O ritual de nomeação não é apenas um evento simbólico, mas um ato de inscrição identitária que articula corpo, memória e destino. A escolha acima, assim como a de Banjokô, é marcada pela importância de um evento que não apenas confere identidade ao personagem, mas também inscreve a narrativa dentro da tradição dos ancestrais de Kehinde e, em verdade, a conecta com as crenças de sua avó e mãe. Nesse contexto, o nome não é um mero rótulo, mas um marcador de ancestralidade, do destino e do pertencimento.

Cada elemento: o choro, o colar de cauris, os significados dos nomes e as categorias de *abiku* – revela a forma como a comunidade interpreta a vida a partir de

uma visão de mundo que não separa espiritualidade, história e experiência. Ao narrar esse momento, Kehinde reinsere Omotunde em uma linhagem ancestral, conferindo-lhe não apenas um nome, mas um lugar no tempo e na memória coletiva. Assim, a maternidade aqui é também um gesto de agência narrativa: ao nomear o filho, a narradora reescreve o passado e projeta um futuro, mobilizando a tradição como forma de resistência e continuidade.

Além disso, a passagem tensiona a ideia ocidental de sujeito autônomo ao apresentar a noção de *abiku*, crianças que transitam entre o Aiyê (mundo dos vivos) e o Orum (mundo espiritual), reforçando uma concepção de existência que é relacional, cíclica e permeada pela presença dos mortos. O fato de Omotunde ser um *abiku feéfé*, associada ao vento, e pertencente a Xangô, orixá da justiça, coloca em cena uma força narrativa que articula destino, poder e responsabilidade. Além disso, a cerimônia de nomeação é um momento de interpretação e prognóstico, em que o destino da criança é, em certa medida, antecipado por meio dos rituais e objetos apresentados. Nesse sentido, a menção ao “colar de cauris”, por exemplo, estabelece um contraste entre Omotunde e Banjokô: enquanto um se conecta à riqueza, o outro parece destinado a um caminho distinto. A inserção dos objetos – a pena e o livro – amplia essa simbologia, indicando que a palavra (oral e escrita) será instrumento de justiça e transformação. Assim, a cena não apenas revela o entrelaçamento entre espiritualidade e história, mas antecipa a agência de Omotunde como personagem que herda tanto a missão de sua linhagem quanto a capacidade de intervir no mundo, demonstrando como o romance constrói uma poética da ancestralidade em diálogo com a memória e com a justiça.

Dessa forma, a nomeação africana tem um peso significativo, funcionando como um mecanismo de resistência cultural e de reafirmação identitária, importantes; mas, cabe ressaltar, que o pai de Omotunde não o chamava assim, e sequer sabia dessa cerimônia e do significado de seu nome: “Seu pai também não reclamou, mesmo porque nunca soube o que significava” (2019, p. 406). Isso demonstra que a cerimônia tinha impacto para Kehinde, mas não para o pai, o que apresentava limites na ideia de participação paterna, mesmo sendo um filho “desejado” e não fruto de estupro, como Banjokô.

Essa comparação propõe uma reflexão sobre a dualidade entre a relação entre os irmãos, Omotunde e Banjokô. Podemos analisar que os rituais de ambos os filhos são construídos a partir de um jogo de espelhamentos e contrastes: enquanto um

representa a continuidade e o retorno (“a criança voltou”), o outro é marcado por um destino mais precoce. No entanto, essa duplicação não implica apenas continuidade, mas também ruptura, já que a presença de Omotunde evoca, em certa medida, a ausência de Banjokô, tornando-se uma figura liminar, vigiada para que não repita o destino do irmão.

Essa estrutura remete à noção desenvolvida por Sueli Carneiro – trabalhada no primeiro capítulo –, na reflexão da ideia do “outro”, onde uma identidade é construída em relação à ausência de outra. Entretanto, o elemento que “individualizar” é o nome. Segundo Reis (2018):

Em termos genéricos, o nome próprio atribuído às personagens ficcionais obedece a dois princípios: **o da individualização e o da continuidade**. [...] De acordo com o princípio da continuidade, o nome próprio mantém-se, de maneira geral, estável, contribuindo para incutir coerência à personagem. A continuidade transcende os limites da ficção, nos fenômenos de sobrevivência (v.) representados em estereótipos comportamentais ou psicoculturais (quixotismo, bovarismo, acacianismo etc.) (Reis, 2018, p. 370, grifo nosso).

Nesse sentido, o nome Omotunde carrega, em sua própria etimologia, um movimento duplo de retorno e continuidade. Seu significado, “a criança voltou”, inscreve o personagem em uma lógica de repetição e permanência, que se manifesta em toda a obra, pois, como já vimos, é na ausência do filho que a obra se faz presente, e isso ocorre porque os movimentos de “presença” identificados nos diálogos internos de Kehinde estabelecem conexões com um passado que se manifesta no presente.

Nesses termos, se pensarmos no quadro teórico apresentado, que aponta para a relação entre nomeação e dois princípios fundamentais, individualização e continuidade, o nome de Omotunde dialoga de maneira particularmente com o segundo. Isso porque, se em contextos convencionais o nome próprio garante uma identidade para esse filho, no caso de Omotunde, essa existência está paradoxalmente atrelada à ideia de um retorno cíclico, e não de uma linearidade temporal. Por isso, Omotunde não é apenas um nome de personagem, mas um marcador de um arquétipo dentro da lógica cultural da narrativa: ele representa aquele que retorna, aquele cuja presença está sempre atravessada pelo espectro da ausência.

Dessa forma, voltemos ao trecho desenvolvido anteriormente para falarmos novamente dessa ausência-presente que o segundo filho de Kehinde representa. Traremos o trecho novamente, vejamos:

Eu não sabia que ainda me lembrava de todos esses nomes, mas acho que foi de tanto percorrer aquela rua olhando as vidraças em busca de coisas bonitas e surpreendentes. Algumas delas eu até podia comprar, e muitas vezes me senti tentada, mas não era realmente algo de que eu precisasse ou gostasse demais, como os livros. **Será que você gosta de ler? O que será que você gosta de comer? Será que encontrou uma boa esposa? Teve filhos? Quantos? São muitas as minhas perguntas e sei que ficarão sem resposta.** E como sei que isto é ruim, tento me lembrar de cada detalhe importante da minha vida, para responder a todas as dúvidas que você pode nem saber que tem. Sabe que tenho realizado um grande sonho? Não exatamente como o sonhei, mas já é alguma coisa, porque naqueles dias em São Sebastião eu pensava muito em quantas coisas teria para te contar quando nos encontrássemos, em todos os lugares a que eu queria te levar, nas pessoas a quem queria te apresentar. **De certo modo é o que faço, embora quase nada do que estou falando faça parte da nossa memória em comum, como eu gostaria que fosse** (Gonçalves, 2019, p. 662, grifo nosso).

Nos fragmentos destacados, a noção da circularidade temporal se apresenta como um dos eixos estruturantes, pois articula memória, ausência e escrita no fluxo de idas e vindas entre passado, presente e futuro hipotético. Isso porque Kehinde se questiona sobre Omotunde em uma tentativa de se aproximar de algum vestígio que não existe no presente da narrativa, mas está ancorado em um passado que ele próprio não viveu e em um futuro incerto, no qual sua permanência depende das forças que regem seu retorno. Esse movimento evidencia uma temporalidade que gira sobre si mesma, mas nunca retorna ao mesmo lugar; ao contrário, reinscreve a experiência com novos sentidos. A ausência do filho, ao invés de produzir silêncio, gera narrativa. Assim, o tempo espiralar articula memória e escrita como práticas de sobrevivência e de permanência, permitindo que Kehinde tente “retornar” a um laço que nunca pôde plenamente existir, mas cuja possibilidade sustenta sua fala.

A cena em que Kehinde percorre a rua observando vitrines materializa o que Leda Martins identifica como performance da memória: o corpo em movimento aciona lembranças, atualiza vestígios e produz narratividade. Caminhar pela rua não é apenas deslocar-se no espaço, mas percorrer o tempo — as vidraças funcionam como superfícies de reflexão, espelhos simbólicos que devolvem fragmentos daquilo que foi e daquilo que poderia ter sido. O retorno involuntário dos nomes, assim como o próprio nome Omotunde (aquele que retorna), reforça a dimensão circular e performática da memória. Desejar os objetos das vitrines não é apenas desejar o material, mas buscar, no brilho do vidro, um acesso ao passado perdido e à possibilidade de reencontro com o filho ausente. Nesse gesto, lembrar e caminhar se tornam atos de agência: Kehinde

reinscreve sua história no presente e, ao narrar, faz do tempo não uma prisão, mas uma espiral de resistência, afeto e continuidade.

No entanto, a frustração por não compartilhar uma “memória em comum” com o filho reforça a descontinuidade e fragmentação da experiência diaspórica. A diáspora, então, não apenas desloca corpos, mas fragmenta histórias, rompendo laços entre passado e presente, entre gerações que poderiam compartilhar uma história contínua, mas que se encontram separadas pelo tempo e pelo espaço. Ao afirmar: “De certo modo é o que faço, embora quase nada do que estou falando faça parte da nossa memória em comum, como eu gostaria que fosse”, a protagonista admite a precariedade de seu gesto e, nesse sentido, a escrita surge como tentativa de restabelecimento, mas a própria narrativa carrega o lamento da impossibilidade. Assim, a carta não é apenas um instrumento de comunicação, mas um arquivo da ausência, um testemunho daquilo que se deseja recuperar, mas que, ao mesmo tempo, se reconhece como irrecuperável.

A cena evidencia a complexidade da temporalidade na obra, pois o presente da escrita é atravessado pelo passado da memória e pelo futuro hipotético da leitura por Omotunde. Assim, escrever torna-se um gesto que ocupa simultaneamente três tempos, desfazendo qualquer noção de sequência cronológica. O tempo, portanto, não se organiza de maneira linear, mas se constrói como repetição e busca — como sugere o próprio nome de Omotunde, tudo retorna, ainda que o retorno nunca se dê da mesma forma.

Nesse sentido, a nomeação não apenas individualiza o personagem, mas o insere em uma lógica temporal marcada por ressonâncias, retornos e permanências inacabadas, como revela a afirmação: “embora quase nada do que estou falando faça parte da nossa memória em comum”. À luz do quadro teórico apresentado, que associa o ato de nomear a dois princípios — individualização e continuidade — o nome de Omotunde dialoga de modo especialmente profundo com este último. Se, em contextos convencionais, o nome próprio fornece estabilidade identitária, no caso de Omotunde essa estabilidade é paradoxal, pois se ancora na ideia de um retorno cíclico e não em uma linearidade temporal. Assim, o nome não fixa o personagem no tempo, mas o faz circular por entre passado, presente e futuro, reafirmando uma temporalidade espiralar que resiste ao apagamento.

Ao nomeá-lo como Omotunde, a narrativa não apenas individualiza o personagem, mas inscreve sua existência em uma rede de significados ancestrais,

reafirmando a crença de que as almas das crianças podem retornar ao mundo dos vivos. Esse nome, portanto, não apenas nomeia, mas carrega um destino — ele insere Omotunde em um processo de reiteração da vida e da linhagem, vinculando-o tanto ao irmão falecido quanto à memória coletiva de sua ancestralidade.

Essa relação entre nome e destino reforça a circularidade temporal da obra. Omotunde não apenas existe no presente da narrativa, mas sua identidade está ancorada em um passado que ele próprio não viveu e em um futuro incerto, no qual sua permanência depende das forças que regem seu retorno. Dessa forma, a nomeação não só define o personagem como indivíduo, mas o insere em um tempo narrativo que não é linear, e sim um campo de ressonâncias, retornos e permanências inacabadas. Para Kehinde, o filho perdido não desapareceu: ele se mantém em suspensão, como se circulasse entre tempos sobrepostos, em um eterno movimento de partida e retorno, onde passado e futuro se entrelaçam em um eco que nunca cessa.

Durante todos aqueles anos, e principalmente a cada vez que eu achava estar perto de te encontrar, isso era uma grande tortura para mim; **tentar imaginar seu rosto** e saber que não conheci a maioria das fisionomias que ele teve, **não vi nenhuma das modificações causadas pelo tempo**. (Gonçalves, 2019, p. 719, grifo nosso).

No trecho citado, a experiência da ausência do filho é vivida como uma espécie de tortura que ultrapassa o simples não reencontro físico: ela se manifesta como impossibilidade de acompanhar a passagem do tempo no corpo do outro. A imagem do rosto, lugar simbólico da identidade, aparece como algo inacessível, fragmentado em fisionomias múltiplas que Kehinde nunca pôde ver. Isso evidencia uma ruptura na continuidade da memória, pois sem a presença e o olhar, não há registro das transformações, e o tempo se torna uma força que separa, silencia e apaga. A dor não está apenas na saudade, mas na consciência de que aquilo que o tempo modifica como o crescimento, o envelhecimento, os traços que permaneceram invisíveis para a mãe. Assim, o tempo atua também, em alguma medida como violência, não apenas cronológica, mas afetiva e existencial.

Há aqui uma tensão entre o desejo de preservar o vínculo e a consciência da irreversibilidade do tempo, que impede o acesso às “modificações” que constroem a identidade do outro. Ao narrar essa experiência, Kehinde reinscreve a ausência na linguagem, convertendo a distância temporal em presença discursiva. Dessa forma, a

dor se converte em memória escrita, e a memória escrita se torna forma de manter viva a relação que o tempo tentou destruir. Mas o distanciamento nunca se consuma inteiramente: ela retorna nos interstícios do tempo, nos instantes furtivos do porvir, nas lembranças que antecedem os próprios acontecimentos — “a memória é mesmo o mais generoso dos retratistas” (2019, p. 719). Por isso, neste subtítulo, Omotunde se fará presente pelos deslocamentos temporais. Uma presença na ausência, no discurso da memória, nas entrelinhas; uma existência nas lacunas, nas perguntas não respondidas.

Será que você ainda se lembra do seu irmão? O que **terá** acontecido a você durante todos esses anos? Por mais que o destino tenha sido bom comigo, tenha me dado mais filhos que sempre me orgulharam, **nunca te esqueci**. Estou guardando comigo todas as cartas trocadas, para que você saiba de **tudo que fiz na esperança de te encontrar, meu pequeno Omotunde** (Gonçalves, 2019, p. 406, grifo nosso).

No trecho citado, a agência narrativa de Kehinde se manifesta principalmente no modo como ela transforma a ausência em interlocução. Ao dirigir-se diretamente ao filho — “Será que você ainda se lembra do seu irmão?” — ela não apenas expressa saudade, mas cria uma cena de fala em que o outro ausente é convocado como destinatário legítimo de sua história. Essa escolha narrativa rompe com a posição passiva imposta pela escravidão e pela separação familiar, pois Kehinde assume o poder de narrar, de perguntar, de interpelar e de imaginar. Ao fazer perguntas, ela reinscreve Omotunde na narrativa e impede que ele seja apagado pelo tempo.

Além disso, a agência narrativa se revela no gesto de guardar as cartas — um ato consciente de preservação de memória e testemunho. Kehinde escreve e arquiva suas experiências para que, um dia, Omotunde possa “saber de tudo que fiz na esperança de te encontrar”. Aqui, ela se coloca como sujeito ativo da história, alguém que age, procura, resiste e documenta. Mesmo reconhecendo que o destino lhe trouxe outros filhos e alegrias, ela reafirma que Omotunde permanece inapagável em sua afetividade. Sua narrativa, portanto, não é apenas desabafo, mas *estratégia*: ela constrói um legado de palavras que desafia o esquecimento e projeta um futuro de possível reencontro. Kehinde opta por utilizar o futuro do presente, que apesar do tom de incerteza e do reforço da perda e do distanciamento causados pela interrogação, o tom da conversa com o interlocutor, seu filho, faz presente a possibilidade de que

aquele diálogo traga respostas. É como se o trecho antecipasse um possível reencontro, ainda que apenas simbólico, por meio das cartas e da memória.

Ao narrar-se, Kehinde se autoriza, se historiciza e se perpetua — sua escrita se torna instrumento de amor, de resistência e de reconstrução do vínculo materno interrompido, revelando uma poderosa agência narrativa. Por isso, como já vimos, o elemento carta é um dos elementos fundantes da relação materna de Kehinde com Omotunde. É por meio dela que essa mãe se apresenta ao filho e mantém viva a sua existência a partir da partilha: “tudo que fiz na esperança de te encontrar”. Com isso, em paralelo, ela também torna aquele menino vivo na memória, a partir da negação do esquecimento: “nunca te esqueci”.

Nesse sentido, quando Kehinde afirma estar guardando as cartas para que Omotunde um dia as leia, há uma clara antecipação do futuro dentro da narrativa. Esse gesto cria uma prolepse, pois projeta a possibilidade de um momento posterior em que essas cartas serão encontradas e, talvez, respondidas. Mesmo que esse encontro nunca se concretize no enredo, o simples fato de existir como expectativa altera a percepção do tempo na narrativa: passado (as vivências), presente (a escrita) e futuro (a leitura imaginada) se entrelaçam, instaurando uma temporalidade aberta, marcada pela esperança e pela continuidade afetiva.

Essa dinâmica se articula com outro trecho revelador: “são coisas difíceis de dizer por que também são difíceis de lembrar. Acho melhor contar como aconteceu sem me defender ou assumir culpas e cada um que julgue de acordo com o que sabe de si.” (Gonçalves, 2019, p. 444). Aqui, a narradora em primeira pessoa reconhece os limites da memória e da linguagem, evidenciando a tensão entre recordar e dizer. A narração se assume como processo subjetivo, falho e fragmentado. Ao afirmar que “cada um que julgue de acordo com o que sabe de si”, Kehinde desloca a noção de verdade única e traz a ideia de uma leitura construída e nesse contexto, a relação entre Kehinde e Omotunde ultrapassa a dimensão materno-filial e se torna, também, uma metáfora do questionamento da historiografia colonial: assim como as cartas pressupõem um leitor futuro para completar sua significação, toda narrativa depende de quem conta e de quem escuta. Logo, a escrita de Kehinde reivindica agência narrativa ao mostrar que a história não é dada, mas construída no ato de narrar e no ato de receber a narrativa.

Nesse sentido, a memória é, por diversas vezes, um recurso interpretativo, pois dificilmente nos lembramos exatamente do que aconteceu, mas sim uma versão

filtrada por nossas experiências e emoções. Por isso, a escolha lexical de “acho melhor contar” e “sem me defender ou assumir culpas” sugere que a narração será feita com certa hesitação ou ambiguidade moral. Mas, ao delegar esse julgamento (“cada um que julgue de acordo com o que sabe de si”), o narrador adota uma postura de aparente neutralidade, evitando uma posição definitiva sobre os acontecimentos. Dessa forma, interpretar é, também, criar, preencher as lacunas. Essas lacunas são o que tornam Omotunde possível para uma mãe que precisou conviver com sua ausência nos diálogos e inquietações de Kehinde. Vejamos o seguinte trecho:

Eu queria ter me dado para ele, mas ele não conseguiu e começou a se sentir pior ainda, dizendo que era um canalha, que merecia morrer e que, por mais difíceis que fossem os tempos que estavam por vir, era para eu nunca me esquecer daquele momento, nunca me esquecer do quanto ele gostava de nós. Ele falou muitas vezes *em você*, arrancando de mim a promessa de nunca falar mal dele perto *de você*. **Será que faço isso agora?** Não sei, e **espero que você leia tudo isso apenas como uma história que está sendo contada exatamente do jeito que aconteceu** (Gonçalves, 2019, p. 437, grifo nosso).

Quando nossa narradora diz: “Não sei se era o meu destino ou o seu que tinha que se cumprir”, ela sugere uma oscilação entre o determinismo e a responsabilidade pessoal. Em certa medida, Kehinde foge de uma responsabilização e apresenta, na fragmentação ocasionada pelos questionamentos, uma possibilidade de diminuição da própria culpa. Nesse sentido, “exatamente do jeito que aconteceu” pode ser interpretada, também, como uma defesa.

Nesses termos, ela oscila entre reconstruir os fatos, evitar julgamentos e, ao mesmo tempo, buscar alguma justificativa para seu próprio papel nos acontecimentos. Busca justificada pela noção de que a história “não pode ser alterada” (como indicado pelo atraso em compreender a gravidade da situação de Claudina) e pela tentativa de transformar o relato em uma “história” ao invés de um testemunho objetivo. Essas ações mostram uma construção narrativa marcada pela subjetividade e pelo desejo de escapar de uma verdade absoluta.

Com isso, a menção às cartas guardadas funciona como um símbolo do esforço contínuo para manter o vínculo vivo, conectando passado, presente e futuro. Essa lembrança materializada se alinha à ideia de circularidade, pois sugere que, mesmo na ausência, Omotunde nunca deixou de estar presente, e é dele o papel de reconstruir essas lacunas.

Nesses termos, compreender Omotunde nesse quadro é reconhecer como *Um defeito de cor* se inscreve nas obras que compõem a construção coletiva contemporânea de um outro cânone, centrado nas vozes e experiências de sujeitos historicamente marginalizados. Omotunde, mesmo ausente, exige escuta, deslocando o foco da centralidade da ação para a centralidade da memória, e revela-se como um dos principais dispositivos de tensionamento da própria narrativa, cuja força reside justamente em sua incompletude e resistência à fixação.

A interlocução com Omotunde, mesmo que unidirecional, ativa uma escuta futura, uma herança que não é apenas biológica, mas profundamente narrativa e simbólica. Essa escuta projetada — que talvez jamais se concretize — constitui, ainda assim, uma estratégia de sobrevivência e de transmissão. Ao dirigir-se ao filho ausente, Kehinde não apenas o evoca como destinatário de suas palavras, mas o convoca como sujeito da memória, como herdeiro de uma história silenciada, fragmentada e, no entanto, insistente. A narrativa, nesse sentido, configura-se como espaço de ativação da maternidade enquanto práxis de linguagem, lugar em que o gesto de nomear e contar se torna um modo de afirmar a própria existência diante da iminência da morte e do esquecimento.

Ao nomeá-lo Omotunde — “a criança voltou” —, Kehinde inscreve no filho a promessa de retorno e continuidade, ainda que sob a forma de ausência. Trata-se de um ato simbólico que tensiona os limites entre perda e permanência, e que reinscreve a experiência materna no horizonte da ancestralidade. Nesse caso, Kehinde não apenas lembra, mas reconta sua história com o intuito de reinscrevê-la no corpo ausente do filho, transformando a narrativa em um gesto de legado.

Para além da função memorial, a escrita constitui também um gesto de resistência frente às estruturas de apagamento histórico e epistêmico que marcaram a experiência das mulheres negras na diáspora. Em diálogo com Saidiya Hartman, podemos compreender essa narração como uma forma de “repor a perda” — não através da restituição literal de um passado irrecuperável, mas por meio da ficcionalização afetiva de vínculos e experiências obliteradas pela violência colonial. Ao insistir na construção de uma história compartilhada, mesmo na ausência de testemunho do outro, Kehinde desafia a lógica documental e totalizante da história oficial e reposiciona a literatura como território de escuta e fabulação de si.

Ao mesmo tempo, conforme nos ensina bell hooks, a maternidade negra, frequentemente representada como um fardo ou um espaço de desumanização, pode

ser ressignificada como lugar de insurgência. Dessa forma, Kehinde, ao narrar para Omotunde, ocupa esse lugar de fala, afirmando-se como sujeito epistêmico e afetivo, capaz de gerar não apenas vida, mas sentido. A carta, então, torna-se mais do que uma forma de registro: ela é uma reexistência — uma palavra que, no contexto das epistemologias negras, aponta para a capacidade de viver apesar das condições estruturais de apagamento e violência.

Em suma, o gesto narrativo de Kehinde constrói uma herança que, embora possa não alcançar fisicamente o destinatário, permanece como marca, como rastro, como arquivo afetivo e político. A maternidade, nesse contexto, como dissemos, é menos uma categoria biológica do que uma operação narrativa e ancestral, e é nessa encruzilhada entre tempo, memória e linguagem que a personagem reinscreve sua subjetividade e desafia os limites da história e da literatura.

3.3 O ROMANCE COMO CORPO POLÍTICO: EXPERIÊNCIA INDIVIDUAL E MEMÓRIA COLETIVA

Encerramos este capítulo com uma abordagem do romance como corpo político, destacando a experiência de maternidade vivida com Maria Clara e João, que marca uma ruptura significativa em relação às demais experiências maternas de Kehinde. Trata-se da última gestação de Kehinde, um ponto final na trajetória materna da protagonista, que se apresenta a partir de duas perspectivas: a ideia de uma incapacidade, motivada pelo pensamento de que “já me achava muito velha” (2019, p. 748) e uma inabilidade “eu queria apenas ter ficado alegre, muito alegre, mas de imediato muitas preocupações apareceram para roubar esse meu direito” (2019, p. 748).

Diferentemente das maternidades interrompidas pela escravidão, pelo deslocamento e pela separação forçada, essa é a maternidade que ela pôde viver, com convivência cotidiana, afeto partilhado e construção de memória comum. Como já vimos essas vivências não se limitam ao âmbito individual, uma vez que ao narrar sua relação com seus filhos, Kehinde transforma sua experiência em testemunho histórico, revelando como a maternidade negra, quando não atravessada pela violência colonial, pode se tornar espaço de resistência, agência e continuidade.

Assim, o romance opera como corpo político ao articular experiência singular e memória coletiva, evidenciando que amar, criar e narrar filhos é também um ato de

reivindicar humanidade e reescrever a história a partir do olhar de uma mulher negra que, finalmente, pode exercer sua maternidade. A partir da travessia que percorremos ao longo da narrativa, compreendemos que o lugar da mulher negra diaspórica revela que as experiências de maternagem vividas por Kehinde se configuram como eixos estruturantes do enredo, pois articulam campos de tensão, rupturas e reconfigurações. Cada vínculo estabelecido com seus filhos é construído de maneira singular, mediado por contextos históricos e por diferentes subjetividades, o que evidencia a complexidade dessas relações. A compreensão desses elementos nos permite reconhecer que é justamente na forma como a maternidade é narrada que se delineia a estética da obra.

Nesse sentido, mesmo diante das incertezas, essa experiência de maternidade que até então não era concebível antes da travessia atlântica, inaugura uma nova forma de vivenciar o “ser mãe”, distinta das anteriores, mas profundamente imbricada a elas. Trata-se de uma maternidade que emerge não como continuidade biológica, mas como gesto simbólico e afetivo, no interior da própria impossibilidade de maternar Omotunde.

Kehinde vivencia, assim, a plenitude da maternidade com os ibêjis, Maria Clara e João, apesar dos desafios cotidianos: “Eu convidava, mas elas não queriam, acho que tinham vergonha. Naquela época, eu até me esqueci um pouco de você, perdoe a sinceridade, mas os ibêjis davam muito trabalho e não sei o que teria feito sem a ajuda da Aina.” (2019, p. 774) Esse momento revela que o cuidado, a transmissão de afeto e a presença cotidiana não são automáticos nem fáceis, mas constituem um gesto de resistência e criação de vínculo, que afirma sua humanidade e a dos filhos. A maternidade, então, se dá simultaneamente como prática de amor, resistência histórica e produção de subjetividade, mostrando que o ato de cuidar e narrar os filhos transforma-se em uma forma de reescrever a própria história e de ocupar o tempo de maneira significativa, mesmo diante da ausência de Omotunde.

Ao vivenciar a maternidade com Maria Clara e João, Kehinde finalmente pode exercer esse papel de forma plena, escolhendo amar, cuidar e narrar seus filhos a partir de uma agência própria. Essa maternidade, embora distinta das experiências anteriores marcadas pela separação e pela violência, não rompe totalmente com o passado; ao contrário, ela reinscreve as memórias das perdas em uma nova possibilidade de existência. Nesse movimento, a maternagem deixa de ser apenas um vínculo afetivo privado e se torna um gesto político de reconstrução de si e de

seus ancestrais, pois ao criar esses filhos, Kehinde afirma sua humanidade, reconfigura o tempo e introduz uma nova forma de transmissão de memória.

Assim, a maternidade vivida com Maria Clara e João torna-se o ponto em que experiência individual e memória coletiva se entrelaçam, estruturando a estética e a ética do romance, em um momento diferente da obra, do retorno de Kehinde a África. Vejamos essa percepção na análise da nomeação dos ibêjis:

A Conceição perguntou os nomes e eu não soube dizer, ainda não tinha pensado neles, pois tinha deixado para decidir junto com o John. A Aina comentou que, como eram ibêjis e tinham nascido no Daomé, onde nem se dizia ibêji, mas sim hoho, deveriam se chamar Zinsu, a menina que tinha nascido primeiro, e Sagbo, o menino que tinha nascido por último. A minha mãe tinha dado a mim e à Taiwo nomes em iorubá, e não em eve, provavelmente em homenagem ao pai que nem cheguei a conhecer. Mas eu não queria dar nomes africanos para meus filhos, pois gostava mais dos nomes brasileiros, achava bonito o modo de dizer. Isso também contradizia o que eu pensava antes, quando não quis ser batizada para conservar meu nome africano, usando o nome brasileiro somente quando me convinha. Mas naquele momento, vendo a situação em Uidá e, pelo jeito, em vários lugares da África, um nome brasileiro seria muito mais valioso para meus filhos. Eu também ainda pensava em talvez voltar para o Brasil, e os nomes facilitariam a vida deles, não seriam tão diferentes, apesar de nascidos em África. O John concordou, depois de discutirmos se não seria melhor pôr nomes ingleses, e acabamos nos decidindo por Maria Clara, em homenagem à sinhazinha, como ela tinha feito comigo, e João, em homenagem ao John e também ao padre Heinz. (Gonçalves, 2019, p. 766)

No trecho, a hesitação de Kehinde diante da pergunta sobre os nomes dos filhos indica uma mudança se compararmos a mesma cena com os outros filhos que é uma ruptura com a ancestralidade. A sugestão de Aina de utilizar os nomes tradicionais dos ibêjis (Zinsu e Sagbo) remete a uma lógica comunitária e ancestral, semelhante àquela que marcou sua própria infância, quando ela e a irmã receberam nomes iorubás em homenagem ao pai. Porém, ao recusar os nomes africanos para os filhos, Kehinde realiza em certa medida uma ruptura simbólica com o passado: ela não apenas rejeita a tradição onomástica africana, mas reposiciona o ato de nomear como um gesto diferente da transmissão automática da ancestralidade.

Esse movimento revela uma nova forma de vivenciar a maternidade: agora não como repetição da linhagem cultural, mas como proteção estratégica e agência identitária. Diferentemente do que pensava antes, quando lutou para preservar o próprio nome africano recusando o batismo, ela percebe que, diante da possibilidade de retorno ao Brasil, um nome brasileiro representa sobrevivência, mobilidade e futuro para os filhos. Essa virada evidencia o quanto sua maternidade se redefine a partir do contexto histórico e da experiência de travessia: ser mãe, neste momento, não

significa apenas preservar raízes, mas garantir a continuidade da vida em outro horizonte possível.

Assim, ao escolher Maria Clara e João, nomes que mesclam afeto pessoal, memória de pessoas significativas e estratégias de inserção social, Kehinde institui uma maternidade afetiva, reflexiva e projetada no porvir, distinta das anteriores. Trata-se de uma maternidade que rompe com o passado não por negação, mas por reinscrição: ao nomear, ela narra, decide, reinscreve-se como sujeito. Nessa escolha, o nome deixa de ser apenas herança cultural e se torna ato político de cuidado e de construção de mundo, marcando a única experiência de maternidade que ela vive plenamente. A experiência com esses filhos constitui, portanto, uma cena performática de resistência: o corpo que materna é o corpo que lembra, escreve, reencena e rompe com o apagamento colonial. Assim, a maternidade com Maria Clara e João não é apenas afeto, mas gesto político e estético, em que a memória das perdas e a possibilidade de futuro se costuram no mesmo fio narrativo.

Nesse sentido, a nomeação em *Um defeito de cor* deve ser compreendida como um gesto performativo de resistência e de reinscrição subjetiva. Ao nomear Maria Clara e João, Kehinde mobiliza a linguagem não como simples reprodução de heranças coloniais, mas como tentativa de reorganizar os traços do passado em uma nova tessitura simbólica. Se por um lado esses nomes carregam marcas de dominação, evocando figuras como a sinhazinha ou o padre branco, por outro, eles são ressignificados no ato materno de nomear, passando a compor uma genealogia que se constrói na dobra entre afeto e política, entre coerção e reinvenção. Trata-se de uma maternidade que agencia a palavra como arma de sobrevivência, num gesto que ecoa o que Hartman (2008) denomina como “uso da fabulação crítica” a invenção de uma memória possível onde a história oficial não oferece moldura suficiente.

Assim, o nome se transforma em narrativa, e a maternidade em ato de escrita. Ao escolher nomes que articulam diferentes referências culturais e afetivas, Kehinde não apenas inscreve seus filhos em uma rede de significados, mas também os protege, ainda que simbolicamente, das violências do esquecimento e do apagamento. Como sugere bell hooks (2000), a maternidade negra pode ser entendida como prática ética e política de cuidado, em que cada gesto cotidiano — inclusive o de nomear — participa de uma luta mais ampla por reconhecimento e continuidade. Nesse contexto, os nomes Maria Clara e João não encerram um

passado, mas instauram um tempo outro, marcado pela complexidade da diáspora e pela força narrativa da reexistência.

Dessa forma, a análise da nomeação dos filhos de Kehinde revela como a maternidade, no romance de Ana Maria Gonçalves, opera como uma narrativa do tempo e da memória, na qual o passado violento é reelaborado por meio de gestos de cuidado e de reinvenção simbólica. A escolha dos nomes não apenas aponta para as ambiguidades do pertencimento e das heranças coloniais, mas também projeta uma temporalidade circular, em que o presente da narradora reconfigura as marcas do passado e imagina, para seus descendentes, futuros possíveis. Ao nomear seus filhos, Kehinde reinscreve-se como sujeito de agência e memória, transformando a maternidade em um campo de disputa simbólica e temporal, no qual o ato de nomear se converte em gesto de resistência, de afirmação identitária e de reconstrução de mundo.

Trata-se de uma maternidade que não é apenas biológica ou afetiva, mas profundamente política, ancorada em uma ética da sobrevivência, como nos ensinam bell hooks (2000) e Saidiya Hartman (2008). Por meio da linguagem e do corpo, Kehinde reconta a história de seu povo, afirmando-se como narradora e como mãe em um mundo que tentou, reiteradamente, calar sua voz. Esses elementos encontram-se presentes nas vivências narradas por Kehinde, traremos a festa de comemoração de 1 ano dos ibêjis:

Quando os ibêjis fizeram um ano, em junho, aproveitei que o John estava em casa e dei uma grande festa. Nós já tínhamos bastante dinheiro, muito mais do que eu tive no Brasil, em espécie, em ouro ou em mercadorias guardadas em um pequeno armazém que aluguei do senhor Nicolas. (Gonçalves, 2019, p.817)

Essa cena revela uma virada na narrativa de Kehinde: a maternidade com os ibêjis torna-se um lugar de plenitude, afirmação subjetiva, poder e memória, um momento em que ela pode maternar em condições de afeto e escolha, inaugurando uma outra maneira de existir no mundo. A maternidade aqui torna-se também um lugar de escrivência, pois ao narrar os filhos, Kehinde escreve a si mesma, produz subjetividade e afirma sua existência diante de uma história que tentou silenciá-la.

Ademais, a festa também revela agência econômica e social: Kehinde afirma que possuía “bastante dinheiro”, mais do que jamais tivera no Brasil. Esse detalhe não é apenas material, mas simbólico. Ele indica que a maternidade vivida com Maria

Clara e João é uma maternidade sustentada por autonomia, escolha e prosperidade — não pela precariedade ou sobrevivência. Ela pode ofertar, celebrar, organizar, prover, rompendo com o lugar imposto à mulher negra escravizada, que materna sem recursos e sob o controle de terceiros.

Uma vez que, diferentemente das experiências anteriores, atravessadas por morte, separação e impossibilidade de cuidado, aqui ela pode estar presente, festejar e partilhar a alegria, indicando uma ruptura com o ciclo de perdas que a acompanhou ao longo da vida. O fato de “aproveitar que John estava em casa” mostra ainda uma maternidade em certa medida partilhada, construída em parceria, algo inédito para uma mulher que sempre maternou sozinha, sob violências coloniais. Nessa perspectiva, a vivência materna deixa de se constituir como experiência linear e normativa e passa a operar como uma forma de reinscrição subjetiva no tempo, em que o cuidado, a escuta e a transmissão se tornam práticas de resistência diante das fraturas da história.

Tal como propõe Saidiya Hartman (2022), trata-se de habitar os restos da perda e, a partir deles, fabular outras possibilidades de relação — gestar, ainda que tardiamente, vínculos que escapem à lógica da ausência e afirmem uma “maternidade do possível”, capaz de produzir vida mesmo nas fissuras deixadas pela violência colonial. Nesse sentido, o ato de narrar entrelaça as experiências vividas com os ibêjis e a contação dirigida a Omotunde, criando um tempo de partilha em que passado e presente se tocam. Com isso, compreendemos que a presença de Omotunde não desaparece, mas é performada na narrativa das vivências com Maria Clara e João.

Precisa saber, por exemplo, que comecei a receber relatórios muito claros e extensos a cada seis meses, explicando tudo o que estava sendo feito na sua busca e justificando todos os gastos. Mesmo que não justificassem, eu teria pago com muito gosto, deixando o Tico autorizado a **não economizar quando o assunto fosse você**. Em uma das cartas ele tentou me desanimar, dizendo que já fazia muito tempo e eu estava gastando uma pequena fortuna, mas nem dei importância. A Iyá Kumani, depois de visitar um babalaô, tinha me garantido que **você seria encontrado**, e esta afirmação, aliada à minha esperança, **ao que sentia meu coração de mãe**, dizia que eu estava no caminho certo, e nele iria até o fim, **até não ter mais jeito**. (Gonçalves, 2019, p.850, grifo nosso)

Nesse sentido ao endereçar o trecho a seguir a “você” temos a confirmação da relação da maternidade de Omotunde com a maternidade dos Ibêjis, pois, ela não se realiza como continuidade biológica, mas como gesto simbólico, afetivo e narrativo,

no interior da própria impossibilidade de maternar Omotunde. É nesse paradoxo que a maternidade se reinscreve: como possibilidade nascida da perda, como exercício de cuidado diante da fratura. Por isso, ao relatar os esforços incansáveis para encontrar a filha desaparecida pagando “uma pequena fortuna”, exigindo relatórios semestrais e recusando-se a desistir mesmo quando Tico tenta desanimá-la, Kehinde transforma a maternidade em ato de resistência contra o apagamento colonial.

Buscar Omotunde não é apenas um gesto de amor, mas uma forma de *escrevivência*: ela escreve o vínculo que lhe foi negado, recusa o silêncio imposto pela escravidão e reinscreve o filho na memória. Nesse sentido, o corpo que materna é também o corpo que lembra, narra e luta, mobilizando saberes ancestrais (como a consulta ao babalaô) e uma epistemologia afetiva “o que sentia meu coração de mãe” que legitima sua perseverança. Assim, mesmo na ausência da filha, a maternidade torna-se prática de cuidado, luta e escrita, uma maternidade que se realiza não no ter, mas no insistir, não na posse, mas na recriação constante do laço, afirmando-se como gesto político e narrativo de sobrevivência.

Nessa perspectiva, a maternidade não opera segundo uma lógica linear de filiação, mas segundo uma lógica circular e reparadora da experiência, onde o tempo é reorganizado pelo afeto e pela memória. Como propõe Saidiya Hartman, trata-se de “fabular sobre o que poderia ter sido”, habitando os escombros da perda e dos silenciamentos para imaginar outros modos de relação. Nesse sentido, a maternidade em relação a Maria Clara e João representa a continuidade e a transformação dessa experiência marcada pela perda e pela resistência. Se com Omotunde a maternidade se realiza pela busca, pela memória e pelo gesto narrativo que se recusa a esquecer, com Maria Clara e João ela finalmente encontra condições materiais, afetivas e temporais para se concretizar plenamente. No entanto, essa plenitude não apaga a dor anterior: ao contrário, é justamente a experiência de fratura que permite a Kehinde compreender a maternidade como gesto político e escolha consciente. Ao decidir nomeá-los, protegê-los e celebrar suas vidas, ela reinscreve a maternidade não como fatalidade biológica, mas como ato de criação, criação de futuro, de identidade e de mundo. A festa de um ano, o compartilhamento das decisões com John e a possibilidade de prover com autonomia econômica mostram que maternar, agora, é também exercer agência e reescrever o destino. Assim, Maria Clara e João não são apenas filhos que ela pôde criar, mas a encarnação de uma maternidade elaborada a partir da dor de Omotunde, convertida em potência de vida. Neles, a maternidade

deixa de ser apenas resistência para se tornar também plenitude, escolha e projeto de futuro, costurando memória e esperança no mesmo gesto narrativo.

Essa forma de maternagem, que bell hooks nomeia como “ato radical de resistência e cura”, é também uma refiguração temporal. Assim, ser mãe, nesse contexto, é menos um estado do que um processo de enunciação e de deslocamento, que atravessa a dor e a ausência para inscrever-se como presença simbólica e gesto de continuidade. Vejamos o trecho a seguir:

Depois de cinco filhos, um que nem tinha chegado a nascer, **aqueles dois eram os únicos que eu realmente via crescer**, e confesso que às vezes me sentia bastante temerosa de que eles também me faltassem. **Eu imaginava que você seria um excelente irmão** mais velho, ajudando na educação deles, **e que você também me entenderia e estaria ao meu lado** em todas as situações difíceis, o que já não acontecia mais com o John (Gonçalves, 2019, p. 883, grifo nosso).

A reflexão de Kehinde sobre sua experiência materna — “depois de cinco filhos, um que nem tinha chegado a nascer, aqueles dois eram os únicos que eu realmente via crescer” — expõe um processo de maternidade como uma vivência profundamente marcada pela fratura, pela perda e pela precariedade do vínculo. A contagem dos filhos não segue uma ordem cronológica ou quantitativa, mas sim uma lógica afetiva e subjetiva, em que a presença é determinada pela possibilidade de acompanhar o crescimento, o desenvolvimento, a continuidade. Nesse sentido, a maternidade aparece como território de elaboração do tempo vivido, não de maneira linear, mas por meio de lacunas, retornos e projeções que marcam o corpo e a memória da narradora.

Nesses termos, a voz de Kehinde revela a dimensão profundamente temporal e performativa da maternidade. Ao afirmar que, depois de cinco filhos, incluindo um que nem chegou a nascer, apenas Maria Clara e João foram aqueles que pôde “realmente ver crescer”, ela inscreve no corpo a experiência da perda e evidencia a maternidade como lugar de fratura histórica. A relação com os filhos anteriores foi interrompida pela escravidão, pela violência colonial e pela separação forçada, de modo que a maternidade se deu no campo do trauma e não da convivência. Aqui podemos acionar Leda Martins para compreender que, ao lembrar e narrar essa experiência, Kehinde transforma a maternidade em ato performático de memória, uma “cena em sombras” onde o passado não desaparece, mas retorna como presença espectral. O temor de que Maria Clara e João também lhe “faltassem” revela essa

memória que insiste, pois, como diz Leda, o tempo não é linear, mas espiralar: o passado se reinscreve no presente, e a maternidade atual é atravessada pelas ausências anteriores.

Além disso, quando imagina Omotunde como “excelente irmão mais velho” que ajudaria na educação das crianças, Kehinde cria uma cena ficcional que reinscreve simbolicamente o laço materno que lhe foi negado. Essa imaginação é uma forma de performance da memória: ela convoca Omotunde ao presente, atualiza sua ausência e a transforma em presença narrativa. Trata-se de um gesto de escrevivência, mas também de oralitura, pois ao dizer e narrar, ela encena e reinscreve vínculos familiares que o colonialismo tentou romper.

Esse regime de temporalidade afetiva pode ser compreendido à luz das reflexões de Leda Martins sobre o tempo como espiral e sobre a memória como performance. Para a autora, o passado não está encerrado, mas retorna e se atualiza no corpo e na voz, produzindo dobras temporais em que diferentes camadas do tempo coexistem. A frase da narradora evidencia exatamente esse movimento: nela, o passado da perda (Omotunde, o filho vendido), o presente instável (os dois filhos que crescem sob o temor de também lhe faltarem) e o futuro desejado (a presença de um filho que compreenda e acompanhe a mãe) se entrelaçam em uma mesma enunciação. Trata-se de um tempo vivido que não é linear, mas que se curva sobre si mesmo, costurando ausência e presença, dor e esperança, memória e projeção. Vejamos a sistematização a seguir:

1. **Passado ferido:** a ausência de Omotunde, o filho vendido, inscreve uma perda irreparável que molda a experiência da maternidade.
2. **Presente temeroso:** Maria Clara e João crescem sob o espectro dessa perda, e o medo de perdê-los também acompanha cada gesto de cuidado.
3. **Futuro projetado:** o desejo de que o filho ausente compreenda, escute e permaneça ao lado da mãe desenha um horizonte de reparação e companhia.

Essas três dimensões — passado, presente e futuro — se entrelaçam em uma única enunciação, de modo que a narrativa não apenas organiza a experiência do tempo, mas a recria. Nesse movimento, o ato de falar deixa de ser mera descrição e torna-se gesto de reinscrição temporal: ao narrar, a personagem redesenha sua

própria experiência do tempo, fazendo da linguagem um lugar onde o vivido pode ser compreendido, reconfigurado e habitado.

Nesses termos, a narrativa se torna espaço de mediação entre tempos distintos, instaurando um movimento de refiguração temporal — um gesto que não apenas conta o que foi vivido, mas o reorganiza à luz de ausências que insistem. A fala da narradora em *Um defeito de cor*, ao reunir passado, presente e futuro em um único gesto enunciativo, pode ser lida como uma operação de refração temporal. A dor da perda de Omotunde, o temor constante de perder Maria Clara e João, e o desejo por um filho que permaneça — todos esses tempos coexistem, mas não de forma linear.

Como sabemos, a leitura — seja do mundo, da própria história, ou do texto literário — é sempre uma forma de interpretação, uma travessia por um meio que altera o ângulo de incidência do real. Como a luz que muda de direção ao passar por diferentes superfícies, o tempo vivido por Kehinde é continuamente desviado, redimensionado, reinterpretado — tanto no momento da experiência quanto no momento da rememoração.

Dessa forma, ao projetar no filho ausente a figura de um “excelente irmão mais velho” e de um companheiro nas dificuldades da vida, a narradora opera aquilo que Saidiya Hartman (2008) chama de “fabulação crítica”: uma elaboração imaginativa sobre o que não foi vivido, mas que, ao ser narrado, se torna potência. Hartman defende a importância de contar histórias que não se pode verificar, como forma de resistir aos silenciamentos da história e de reivindicar um outro lugar de existência para os sujeitos apagados. O filho perdido é, assim, reinscrito na narrativa não apenas como memória, mas como força ativa que ancora expectativas, afetos e sentidos — uma presença ficcional que atua sobre o real.

Esse gesto de fabular, entretanto, não se configura como escapismo, mas como uma forma radical de enfrentar a dor e reinventar a maternidade a partir da falta. bell hooks (2000) propõe compreender a maternidade como prática política, especialmente para mulheres negras, cujo exercício de cuidar se dá sob a constante ameaça da violência, da separação e do apagamento. A fala da narradora ecoa essa concepção ao afirmar seu medo de que os dois filhos presentes “também lhe faltassem”, revelando uma maternidade que se constrói sob o peso do trauma, mas que, ainda assim, insiste no vínculo e no cuidado como formas de resistência e de esperança.

A ausência de John, o marido, “que já não a compreendia”, destaca a maternidade como núcleo de enunciação subjetiva e de organização narrativa. Em um contexto de desamparo afetivo e deslocamento existencial, o filho imaginado ocupa o lugar do amparo, do reconhecimento e da escuta. Nesse sentido, a maternidade narrada por Kehinde extrapola os limites do corpo e da biologia, tornando-se estrutura simbólica de sustentação, de sentido e de continuidade. Através da maternidade vivida, perdida e fabulada, a protagonista constrói uma temporalidade própria, em que narrar é também matinar: cuidar da ausência, dar forma ao que não pôde se realizar e sustentar, pela palavra, o que a vida não pôde manter.

Essa forma de maternidade atravessada por perdas, projeções e medos não encontra resolução plena na etapa seguinte da vida de Kehinde. Mesmo diante do nascimento de Maria Clara e João, e da aparência de estabilidade que esse novo momento oferece, a experiência de ser mãe continua imersa em tensões estruturais que desestabilizam qualquer ideal de completude e cercada de arrependimentos. No trecho a seguir, temos uma interferência de Geninha em uma das falas de Kehinde sobre a criação e as escolhas que ela fez para João:

Hoje me arrependo de não tê-lo deixado pelo menos tentar, mas **naquele momento** eu achava que o João era muito novo para tanta responsabilidade, e além do mais ia ter que abandonar a escola, o que estava completamente fora dos meus planos para o futuro dele. **Penso até que mais feliz foi você, que pôde decidir o próprio futuro sem a minha interferência. A Geninha, aqui do meu lado, diz que estou exagerando e que o João foi feliz sim,** do jeito dele, e que talvez **tenha apenas demorado um pouco mais para se encontrar**, mas também aprendeu muito enquanto procurava (Gonçalves, 2019, p. 888, grifo nosso).

A entrada de Geninha nesse momento do relato produz um deslocamento significativo na dinâmica narrativa: rompe-se a lógica linear e unívoca de uma voz única para instaurar um regime de enunciação polifônico, em que a memória não é apenas narrada, mas compartilhada, tensionada e reinterpretada entre gerações. Ao discordar de Kehinde, Geninha não apaga a dor ou a culpa materna, mas as refrata, abrindo espaço para uma leitura outra da experiência de João — uma leitura que não nasce do sofrimento, mas da possibilidade de agência, aprendizado e tempo próprio de amadurecimento. Assim, a narrativa incorpora uma dimensão dialógica que Leda Martins assinala como constitutiva das performances de memória: lembrar é sempre um ato relacional, em que diferentes vozes se entrecruzam para reinscrever o passado no presente. Nesse sentido, a intervenção de Geninha marca uma virada na narrativa,

pois a interpretação da experiência começa a acontecer dentro da própria narração. Geninha ocupa, portanto, o lugar do testemunho futuro, antecipando a escuta coletiva que transforma a memória individual em memória partilhada.

Nesse contexto, Geninha não é apenas uma futura leitora do caderno; ela é já, no presente da escrita, uma co-participante na construção da memória. Sua fala é uma dobra na linearidade do tempo. Ela reconhece que o tempo da experiência não se dá de forma imediata — como ela diz, João “demorou um pouco mais para se encontrar” — e com isso nos convida a pensar o tempo da vida como tempo de elaboração, de busca, e não apenas de resultados imediatos.

Nesse sentido, a interferência de Geninha funciona como um prisma narrativo, um ponto de luz que refrata o sentido e amplia as possibilidades de leitura. Esse é um dos pontos mais altos da experiência da maternidade como refração, nessa perspectiva da leitura literária: quando o passado é recontado à luz do presente, e quando o relato materno se abre à escuta de outros sentidos possíveis.

No entanto, a maternidade, ainda que atualizada em novos corpos e relações, permanece assombrada por ausências e espectros — como o de Omotunde, que nunca deixa de operar silenciosamente sobre suas escolhas, seus afetos e seus medos. A presença dos filhos mais novos, Maria Clara e João, não neutraliza a dor da perda anterior, mas a reinscreve sob outra forma, compondo uma vivência materna que, como propõe bell hooks (2000), é simultaneamente lugar de cuidado e de enfrentamento político das marcas da violência histórica.

É nesse ponto que a maternidade narrada por Kehinde se torna indissociável dos circuitos de dominação que estruturaram sua trajetória. O episódio da volta ao Daomé e do enriquecimento por meio do tráfico de armas se revela especialmente revelador dessas contradições. Embora envolta em um cenário de expansão familiar e de relativa prosperidade econômica, a maternidade de Kehinde continua a se dar dentro de estruturas que reproduzem, em alguma medida, a lógica colonial e escravocrata que devastou sua vida e a de seus ancestrais. O afeto e o cuidado materno se entrelaçam, portanto, com uma rede de violências históricas que não podem ser simplesmente apagadas ou superadas.

Como ressalta Saidiya Hartman (2008), a liberdade formal dos corpos negros não dissolve os fantasmas do cativeiro: “a condição de cativa sobrevive à travessia” (Hartman, 2008, p. 6). Assim, a aparente possibilidade de viver plenamente a maternidade com Maria Clara e João se dá sobre o chão instável de uma memória

que insiste — uma memória que atravessa Kehinde e se manifesta nas escolhas que ela é forçada a fazer. A maternidade, nesse contexto, se revela profundamente política, pois exige da narradora a invenção de uma forma de cuidado que desafie tanto a repetição da violência quanto o apagamento de sua história.

Por isso, o desejo de reconstruir uma linhagem afetiva com os filhos presentes é também um gesto de reescrita histórica. Não se trata apenas de viver a maternidade em termos individuais, mas de reinscrevê-la como prática contra-hegemônica, que busca, mesmo nas condições adversas, reconstituir o sentido de continuidade e resistência. Vejamos o trecho a seguir:

Savalu, Uidá, Ilha dos Frades, São Salvador, Itaparica, São Luís, Cachoeira, São Sebastião, Santos, São Paulo, Campinas, Uidá, Lagos. **Era lá, em África, que eu deveria morrer, onde tinha nascido.** Mas aqui estou, **indo morrer no Brasil, na sua terra.** Será que posso considerar isso uma última homenagem? **Como a única coisa que uma mãe à beira da morte pode fazer por um filho?** (Gonçalves, 2019, p. 917, grifo nosso).

É pela maternidade narrada que Kehinde articula passado, presente e futuro num mesmo gesto de sobrevivência e de memória. A enumeração dos lugares — Savalu, Uidá, Ilha dos Frades, São Salvador, Itaparica, São Luís, Cachoeira, São Sebastião, Santos, São Paulo, Campinas, Uidá, Lagos — funciona como um mapa da travessia diaspórica, uma cartografia corporal da personagem. Esses nomes, dispostos em sequência, criam uma espécie de ritual de passagem, quase como um rosário invertido da memória negra, em que cada lugar marca uma ruptura, uma perda, uma travessia, mas também uma escrevivência.

A repetição de “Uidá” e o retorno final a “Lagos” abrem espaço para pensar uma circularidade tensionada — a geografia da diáspora como um espaço que fere e conecta ao mesmo tempo. Ao afirmar: *“Era lá, em África, que eu deveria morrer, onde tinha nascido”*, Kehinde expressa o lamento por uma continuidade interrompida, mas não aceita essa interrupção como destino irrevogável.

A morte no Brasil, a terra do filho, é ressignificada como um gesto possível de homenagem. Nesse ponto, a maternidade não se realiza apenas no biológico ou no cotidiano do cuidado, mas na escolha de reinscrever o corpo da mãe no espaço da vida do filho, ainda que por meio da morte. É o que torna esse gesto uma forma radical de contra escrita histórica: a mulher negra, arrancada de sua terra e separada de seus

filhos, inscreve sua morte não como fim, mas como reexistência — um modo de deixar traço, de estabelecer ligação, de reconstruir uma genealogia possível.

Essa reinscrição da maternidade como prática contra hegemônica, como discute Saidiya Hartman (2008), consiste justamente em disputar o sentido da história a partir dos gestos íntimos: nomear, escrever, contar, morrer junto, morrer perto. A presença de Kehinde no território do filho, mesmo que às vésperas da morte, é uma recusa do esfacelamento imposto pela diáspora. Como o tempo, o espaço aqui também se dobra: morrer no Brasil, para Kehinde, é uma forma de permanecer, de ser memória encarnada, de costurar o corpo da mãe à terra do filho — mesmo que essa terra seja, paradoxalmente, também uma terra de exílio.

Essa rearticulação da maternidade como forma de resistência e continuidade reverbera em todo o romance, mas atinge aqui sua forma mais densa: o gesto da morte transforma-se em elo, e a separação histórica imposta pela escravidão é reconfigurada como um movimento de retorno — não ao ponto de origem, mas à relação. A genealogia que Kehinde tenta reconstruir, portanto, como já afirmamos diversas vezes neste subtítulo, não é biológica, nem geográfica, mas afetiva e narrativa.

Nesse sentido, a maternidade vivida por Kehinde não se configura como espaço de plena reparação ou refazimento, mas como um território de ambivalência, no qual o desejo de cuidado, reconstrução e pertencimento se entrelaça a uma realidade histórica marcada pela coisificação de corpos e pelo comércio de vidas. A presença de Chachá, por exemplo, figura histórica e símbolo da continuidade do sistema escravagista na diáspora africana, reforça a impossibilidade de separação nítida entre as esferas afetiva e econômica: o cuidado com os filhos convive com as estratégias de sobrevivência e com os pactos necessários à manutenção da vida num mundo ainda atravessado por dinâmicas coloniais.

Ao construir laços com os filhos e buscar afirmar uma nova existência no território de origem, a narradora reivindica uma agência que lhe foi historicamente negada. No entanto, essa agência é limitada e mediada por relações de poder e por uma memória que não pode ser plenamente esquecida nem totalmente reconciliada, exigindo uma constante (re)interpretação. Assim, o retorno à terra natal não é apenas geográfico, mas profundamente narrativo: é na tentativa de contar — ao filho ausente e a si mesma — os fragmentos de uma história irredutivelmente marcada pela perda,

que Kehinde reinscreve sua experiência de maternidade em um tempo não linear, onde o passado insiste em se entrelaçar ao presente.

A partir dessa perspectiva, a travessia de retorno de Kehinde para África, paradoxalmente, irá nos remeter ao início da narrativa, quando nos é revelado que ela está pejada. Em sua viagem de retorno a África, ela engravida de um inglês, John, que ela conhece no navio. Kehinde também é gêmea, a segunda filha, e na gira da ida de Kehinde para África, a sensação é de que ela volta para o início, mas agora com outros ibêjis, os seus.

“Ibêjis dão boa sorte e riqueza para as famílias em que nascem” (Gonçalves, 2019, p. 21). Esse enunciado inicial não apenas introduz a simbologia dos ibêjis, mas também se articula com todas as travessias de Kehinde e com os eixos estruturantes deste capítulo — maternidade, nomeação e construção de identidade no contexto da diáspora africana. A partir dele, torna-se evidente a tensão entre herança cultural e estratégias de sobrevivência, que atravessa tanto a narrativa quanto nossas análises. Nesse sentido, a maternagem dos ibêjis inaugura uma estética específica na obra, na qual os vínculos afetivos se entrelaçam às marcas históricas. Um dos primeiros movimentos dessa estética, perceptível já na relação com os ibêjis, é a forma como os acontecimentos que compõem a própria constituição do Brasil incidem na construção dessas personagens, revelando que a experiência materna e identitária é inseparável do processo histórico. Vejamos como Silva (2019) traz a reflexão sobre esses movimentos:

Desse modo, o retorno empreendido por Kehinde, em 1847, não lhe era uma experiência exclusiva. Levando consigo uma carga de fumo, charutos e cachaça (produtos valorizados em África e cuja comercialização garantiriam os recursos de sobrevivência da narradora), ela, contudo, após ter dado a luz a dois meninos, embarca sozinha no *Sunset*. Dentre todas as privações a que foi submetida, essa, sem dúvida, aparece no relato como a mais sentida. A passagem aponta para a constatação da dificuldade de permanência em território brasileiro e, ainda mais, para a impossibilidade de exercício pleno da maternidade pela mulher negra nessa localidade, dado que retoma os desenvolvimentos das proposições iniciais deste capítulo no que se refere à obstrução da representação literária da maternidade negra, mas que não tem nessa assertiva o esgotamento de sua análise. Se acompanharmos essa segunda travessia de Kehinde, veremos que ela configura uma nova reviravolta do enredo, a qual ressignifica a narrativa. No barco, após ter conhecido e se envolvido amorosamente com o comerciante nascido em Serra Leoa, John — aquele que se compromete a seguir viagem, vender os produtos dela e retornar —, Kehinde desembarca, 26 dias depois, grávida (Silva, 2019, p. 182-183).

O trecho evidencia que o retorno de Kehinde à África, em 1847, não é uma experiência individual, mas parte de um movimento histórico mais amplo de africanos que, após a escravização no Brasil, tentaram reconstruir a vida no continente de origem. No entanto, o que singulariza esse retorno é o fato de Kehinde embarcar sozinha, deixando para trás os dois filhos. Essa solidão materna não é apenas um dado biográfico, mas uma marca estrutural: revela como as condições materiais e sociais impostas à mulher negra escravizada inviabilizam o exercício pleno da maternidade. A decisão de viajar com mercadorias — fumo, charutos e cachaça — reforça a dimensão de agência econômica da personagem, mas também expõe o paradoxo de uma mulher capaz de negociar sua sobrevivência, embora impedida de permanecer com seus filhos.

Assim, essa travessia reinscreve a problemática da maternidade negra: mesmo quando há desejo, afeto e responsabilidade, a estrutura colonial força a separação, reatualizando o trauma da diáspora. O texto também aponta para uma camada metanarrativa: ao retomar as discussões iniciais do capítulo sobre o apagamento literário da maternidade negra, o episódio demonstra que esse apagamento não é apenas simbólico, mas vivido no corpo. Entretanto, a análise não se encerra na perda. A segunda travessia produz uma virada no enredo: no navio, Kehinde encontra John, inicia uma relação amorosa e, ao fim da viagem, está grávida.

Com isso, a gestação que nasce no percurso ressignifica a travessia — ela não é apenas retorno, mas recriação de si. A narrativa, portanto, transforma a dor da ruptura em possibilidade de reinvenção, revelando a maternidade como experiência diaspórica marcada por fratura, mas também por recomeço. Nesse movimento circular, a experiência dos ibêjis reativa simbolicamente a origem da personagem, estabelecendo um elo entre o fim e o começo, entre a geração da vida e a própria genealogia de Kehinde. Apesar da sorte, a notícia da gravidez pegou Kehinde de surpresa:

Confesso que já tinha pensado sobre estar pejada, mas depois achei que fosse apenas indisposição, porque não tinha passado mal das vezes anteriores e porque já me achava muito velha. As regras estavam um pouco atrasadas, o que também poderia ser por causa da fraqueza, o atraso não confirmava nada, mas a íyá Kumani afirmou com tanta certeza que não pude duvidar. **Não sei dizer como me senti**, principalmente quando a rezadeira disse que **eu era abençoada, pois seriam ibêjis**. Eu queria apenas ter ficado alegre, muito alegre, mas de imediato muitas preocupações apareceram para **roubar esse meu direito** (Gonçalves, 2019, p. 748, grifo nosso).

O trecho dialoga com alguns dos estudos levantados, neste capítulo, sobre o “direito” dessas mulheres vivenciarem a maternidade. Essa travessia que se finaliza na última gestação de Kehinde se apresenta como uma continuidade de uma impossibilidade: “eu queria apenas ter ficado alegre, muito alegre, mas de imediato muitas preocupações apareceram para roubar esse meu direito”. O uso do advérbio “apenas” nos traz a reflexão da impossibilidade da exclusividade – era somente o direito de sentir a felicidade que Kehinde queria. Por isso, temos a abertura da interpretação de que era um direito ao qual tantas mulheres o exerciam, mas nem na sua última travessia era possível para Kehinde: ela foi “roubada”.

Cada filho representa, a seu modo, um aspecto da diáspora: a ruptura traumática, o distanciamento cultural e a possibilidade de retorno simbólico. Assim, a maternidade negra afrodiaspórica em *Um defeito de cor* é também uma forma de historiografia: por meio de suas relações com os filhos, Kehinde reconta, reinventa e resiste à história oficial, construindo outra memória — uma memória que não busca apenas recuperar o passado, mas produzir sentidos e horizontes para o futuro.

No entanto, é preciso ressaltar que grande parte desses vínculos são atravessados por dinâmicas de apagamento, dominação e resistência, revelando, assim, a complexidade das experiências maternas no entrecruzamento entre história, memória e agência. Dessa forma, para terminarmos este capítulo, com Maria Clara e João, continuaremos trabalhando a partir de duas frentes: a primeira direcionada à análise dos nomes, como já feita nos subtítulos anteriores, com os outros filhos, e a segunda com a ideia da ausência-presente desses filhos por meio da metáfora do navio e da água que permeiam a narração dos últimos anos de vida de Kehinde.

Diferentemente dos outros filhos, como Banjokô, que é apresentado a partir de suas vivências e se constrói à medida que Kehinde cresce, Omotunde, que emerge como uma presença ausente, mas central, já que é a motivação para a escrita da carta e, conseqüentemente, do livro, Maria Clara e João, cuja presença física é presente em todos os momentos a partir de seus nascimentos, mas seus cruzos nesta obra são percebidos a partir da lógica do distanciamento da cultura africana, apesar de estarem em África.

O gesto de nomear, portanto, está longe de ser neutro. Ele explicita as encruzilhadas identitárias nas quais Kehinde se vê inserida e evidencia como a maternidade se torna também um campo de atuação política e narrativa. A prática de

nomear é, aqui, uma forma de inscrição no tempo e de projeção de futuro, ainda que este futuro esteja embebido nas ambivalências de uma história marcada pela violência colonial. A maternidade, nesse contexto, é continuamente atravessada por negociações simbólicas que dizem respeito tanto à memória quanto à esperança.

Além disso, a discussão entre Kehinde e John sobre possíveis nomes ingleses expõe a presença de uma terceira camada de negociação identitária: o inglês, como língua do colonizador europeu e símbolo de dominação, é rejeitado em favor de uma brasilidade que, embora também atravessada pela colonização, torna-se mais familiar e menos opressiva. Essa escolha revela um gesto de afirmação subjetiva, em que Kehinde negocia entre heranças e pertencimentos, elaborando uma identidade que resiste à homogeneização colonial. Ao decidir nomear os filhos como brasileiros, mesmo tendo nascido na África, ela constrói uma forma de futuro enraizada na experiência da diáspora — um gesto de cuidado e de reexistência que transforma o ato de nomear em afirmação simbólica de continuidade, deslocamento e sobrevivência.

Tal prática se aproxima do que bell hooks (2000) entende como uma maternidade insurgente: aquela que, ao invés de simplesmente reproduzir valores herdados, tensiona-os, reorganiza-os e os utiliza para criar espaços possíveis de autonomia negra. A nomeação, nesse caso, opera como linguagem do afeto e da sobrevivência, mas também como gesto político — um modo de inscrever no nome o drama da diáspora, os vínculos forjados na travessia e a tentativa de reconstrução de um horizonte de pertencimento. Ao nomear seus filhos, Kehinde reescreve a narrativa do cativo e da perda, transformando a maternidade em campo de memória crítica e invenção de futuro.

Para finalizarmos este subtítulo proporemos aqui uma reflexão sobre a compreensão da metáfora do navio e da água que permeiam a narração dos últimos anos de vida de Kehinde. Nesse sentido, a metáfora da travessia, central em *Um defeito de cor*, retorna com força simbólica nos momentos finais da narrativa, quando Kehinde, em estado de fragilidade física e com o tempo de vida esgotando-se, busca organizar suas lembranças em forma de relato endereçado ao filho ausente. Nesse ponto, as imagens da água, do mar e do navio já não evocam apenas o deslocamento geográfico da diáspora, mas tornam-se emblemas da travessia existencial da narradora, da fluidez do tempo e da resistência da memória. Vejamos o trecho a seguir:

Preciso ser breve, pois o tempo está acabando, mas interrompo um pouco nossa história para te contar o que aconteceu em África até o presente momento, este em que relato tudo à Geninha. Eu sempre tive notícias do Brasil, seja por intermédio da sinhazinha ou das filhas dela, sei tudo que aconteceu, e gostaria que você também soubesse sobre a África, a terra que talvez pudesse ter visitado ou onde teria morado comigo. Vou fazer isso em separado para tentar não me alongar muito comparando acontecimentos gerais com acontecimentos pessoais. **Eu deveria deixar este relato por último**, por não ter tanta importância caso não dê tempo, mas não resisto, pois quero que você leia por último as coisas que me são mais caras, as que eu realmente queria que você compreendesse (Gonçalves, 2019, p. 905, grifo nosso).

No excerto em que ela afirma “preciso ser breve, pois o tempo está acabando”, há a consciência de um tempo finito e encarnado, mas também o desejo de organizar a narrativa como um legado — de selecionar o que será transmitido ao outro como essencial. A água, nesse contexto, já não representa apenas a travessia forçada do Atlântico, mas o fluxo entre vida e morte, entre memória e esquecimento, entre o mundo dos vivos e o mundo dos ancestrais.

A construção dessa última travessia narrativa, como demonstra o trecho selecionado, é atravessada por uma tensão entre o tempo cronológico, que se esgota, e o tempo da memória, que se prolonga e se reinscreve na escrita. Ao dizer que “deveria deixar este relato por último, por não ter tanta importância caso não dê tempo, mas não resisto”, Kehinde revela que aquilo que parece secundário — o que aconteceu na África, após sua volta — é, na verdade, essencial para compreender a totalidade de sua experiência. A decisão de interromper a linearidade da narrativa para retomar a África como um tempo-espaco à parte evidencia uma organização temporal não linear, marcada por retornos, sobreposições e reativações da lembrança. A memória da África, embora cronologicamente posterior, assume lugar de origem simbólica, constituindo-se como o ponto de convergência entre passado e futuro, ausência e presença, perda e continuidade, um gesto de fechamento que transforma o fim da travessia em recomeço.

A presença constante da água e do mar nos últimos capítulos da obra também reforça essa percepção da narrativa como fluxo e travessia. A imagem do navio, que no início do romance carregava a violência do tráfico e da escravidão, passa a significar também a travessia da vida para a morte, da oralidade para a escrita, da experiência para o legado. A própria escrita de Kehinde é uma tentativa de conter essa água que escapa, de dar forma ao que está sempre prestes a ser perdido. Como

afirma Saidiya Hartman (2008), o gesto de narrar as histórias silenciadas da diáspora é sempre um exercício de imaginação crítica, uma forma de sustentar os rastros daqueles que o tempo e o poder tentaram apagar. Nesse ponto, a narrativa da mãe que escreve ao filho se assemelha à travessia de um navio que resiste ao naufrágio da memória coletiva, apostando na permanência possível da palavra.

A água, portanto, não é apenas cenário, mas agente simbólico da experiência diaspórica. Como observa a professora canadense Christina Sharpe (2016) que investiga as formas como o trauma da escravidão e seus legados moldam a existência negra contemporânea. Sua reflexão propõe uma ética da atenção e da memória, na qual a escrita e o pensamento se tornam práticas de sobrevivência, cuidado e imaginação radical diante do racismo estrutural e do apagamento histórico, dessa forma, para ela o oceano Atlântico é um “arquivo líquido” da violência colonial, mas também um espaço de invenção e de reconfiguração. No caso de Kehinde, o mar que a separa do filho é o mesmo que permite sua fala: é na instabilidade das águas que ela escreve, e é por meio da fluidez que constrói um percurso narrativo que desafia as fronteiras fixas entre o pessoal e o político, o vivido e o sonhado, o que se perdeu e o que ainda pode ser transmitido. A carta, como corpo final dessa travessia, torna-se uma embarcação frágil, mas resistente, capaz de levar ao outro não apenas informações, mas uma subjetividade inteira, marcada pela dor, pela luta e pela reinvenção.

Conclui-se, portanto, que a metáfora do navio e da água, ao atravessar a narração dos últimos anos de Kehinde, transforma-se em chave simbólica da própria narrativa. A maternidade, nesse ponto final, já não se expressa no corpo ou na convivência cotidiana, mas na urgência do legado e na tentativa de nomear o mundo para o outro antes do silêncio definitivo. A escrita é o gesto que ancora a memória, e a metáfora da travessia — que une tempo, dor e resistência — é o que sustenta a possibilidade de ainda contar. Assim, como sugere bell hooks (2000), o cuidado materno ultrapassa a dimensão privada e se converte em ética narrativa: Kehinde escreve para sobreviver à morte, para manter viva a história, e para dar ao filho, mesmo ausente, uma embarcação de palavras capaz de reconduzi-lo às suas raízes.

Nesse sentido, a nomeação dos filhos, como vimos, é uma forma de reinscrição simbólica da experiência da maternidade, pela qual Kehinde afirma sua agência em meio às ruínas da diáspora. No entanto, é nos momentos finais do romance que essa maternidade adquire contornos ainda mais complexos, ao se deslocar do plano

biológico e afetivo imediato para um gesto narrativo e memorial. A ausência do filho, agora figura da distância e do silêncio, obriga Kehinde a elaborar a maternidade como escrita, como tentativa de construir uma ponte entre passado e futuro por meio da linguagem.

É nesse contexto que as metáforas do navio e da água, recorrentes ao longo da obra, ganham densidade simbólica particular, transformando-se em emblemas de uma travessia final em que a protagonista já não move o corpo, mas a memória. Se os nomes inscritos nos filhos representavam uma aposta no porvir, a carta que escreve ao filho ausente é o testemunho último de uma mulher que, à beira da morte, insiste em narrar. Assim, a maternidade torna-se também narrativa, e a narrativa, um gesto de cuidado — tentativa de manter viva, através das palavras, a possibilidade de retorno, de compreensão e de reatamento com aquilo que a história e a distância quase fizeram naufragar.

Por fim, a leitura da maternidade em *Um defeito de cor*, a partir da trajetória de Kehinde, permite compreender esse gesto não apenas como uma função biológica ou um vínculo afetivo, mas como um campo complexo de produção de memória, disputa simbólica e construção narrativa. Seja nos atos de nomear os filhos — escolhas carregadas de tensões entre apagamento, afeto e reexistência —, seja na escrita dirigida ao filho ausente nos últimos momentos de vida, a maternidade se revela como prática política de reorganização do tempo e da subjetividade. Ao nomear Maria Clara e João, Kehinde reinscreve sua história em corpos por vir, compondo uma genealogia marcada pela diáspora, mas reconfigurada por sua própria agência. Como propõe Saidiya Hartman (2008), a maternidade negra no contexto pós-escravista é inseparável das violências que a moldam, mas também dos modos críticos e criativos de se opor a elas.

Do mesmo modo, ao escrever para o filho que partiu, como já vimos, faz com que a protagonista ative a maternidade como narrativa: uma tentativa de amarrar as pontas soltas da experiência, de dar forma ao tempo vivido e projetar sentido para além da própria existência. Aqui, o gesto materno já não é gestar ou cuidar de um corpo presente, mas sustentar a memória como legado, manter aberta a escuta futura. A metáfora do navio e da água, que atravessa o romance como imagem da travessia forçada e da diáspora, assume nesse ponto uma nova densidade: torna-se o símbolo de uma travessia interior, última, em que Kehinde transforma sua voz em embarcação narrativa.

Assim, o capítulo revela como, no romance de Ana Maria Gonçalves, o tempo, a memória e a maternidade não são conceitos estanques, mas dimensões interdependentes da experiência negra diaspórica. A escrita de Kehinde é uma forma de cuidar, de persistir, de nomear o mundo — mesmo quando tudo parece prestes a se dissolver na água do esquecimento. Entre nomear e narrar, entre gerar e lembrar, ela constrói uma travessia ética e estética que resgata o passado, reorganiza o presente e entrega ao futuro algo que não se deixa apagar. Como sugere bell hooks (2000), há na maternidade negra uma potência subversiva e restauradora que transforma o íntimo em político, o cuidado em resistência e a palavra em abrigo. Kehinde, ao escrever sua história, faz do gesto materno uma forma de permanecer.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em *Um defeito de cor*, Ana Maria Gonçalves tensiona os limites entre ficção, história e memória, elaborando uma narrativa em que Kehinde, mulher negra, idosa e ex-escravizada escreve ao filho Omotunde numa tentativa de recontar a própria vida e, ao fazê-lo, reinscrever-se como sujeito histórico. Essa escrita, ao mesmo tempo íntima e política, mobiliza uma dimensão autoficcional que ultrapassa a invenção narrativa: ela constitui um gesto de testemunho e de reparação simbólica. É a partir dessa escrita que a autora transforma a experiência de uma mãe negra em um dispositivo epistemológico, capaz de articular afetos, vozes e temporalidades, construindo o que Conceição Evaristo denomina *escrevivência* — uma escrita em que o vivido e o inventado se entrelaçam para dar forma à memória coletiva e à ancestralidade.

A análise desenvolvida nesta tese buscou demonstrar que a maternidade, na trajetória de Kehinde, não se limita à dimensão biológica ou afetiva, mas configura-se como princípio organizador da narrativa, eixo de memória e de enunciação. Em torno da figura de Omotunde, o filho ausente e, ao mesmo tempo, núcleo simbólico de toda a travessia, a escrita de Gonçalves estrutura sua circularidade e assegura a continuidade da história. Essa ausência, longe de ser uma falha ou lacuna, é o espaço a partir do qual o texto se move: o silêncio que exige fala, o vazio que convoca memória. Omotunde torna-se, assim, mais do que um personagem; ele é a própria imagem da transmissão intergeracional, o signo do retorno e da permanência.

Nessa perspectiva, *Um defeito de cor* propõe uma reconfiguração do tempo histórico. A escrita de Kehinde recusa a linearidade cronológica e projeta uma temporalidade espiralar, em que o passado e o futuro se entrelaçam no presente da narração. O tempo da carta é o tempo da significação, um tempo em que o vivido é reconfigurado pela linguagem. A carta, nesse sentido, é mais do que um documento: é uma tecnologia de memória que devolve humanidade e historicidade às vidas que a escravidão tentou apagar. Ao narrar, Kehinde reorganiza o tempo vivido.

Esse gesto dialoga com o que Saidiya Hartman conceitua como *fabulação crítica*: o ato de reimaginar vidas obliteradas pelo arquivo colonial, não como falsificação, mas como prática insurgente de reconstrução e escuta. Nas passagens em que Gonçalves reencena rituais iorubás, afetos entre mulheres escravizadas ou silêncios em torno da maternidade negra, sua escrita produz fissuras na historiografia

oficial, abrindo espaço para um conhecimento que é também sensível e espiritual. É nesse espaço de invenção e memória que a maternidade de Kehinde se afirma como gesto epistêmico, aquilo que bell hooks (1994) identifica como uma escrita que cura, que restitui ao corpo feminino negro sua voz e sua potência criadora.

A carta endereçada a Omotunde encena, assim, uma das tarefas mais profundas da literatura: transformar a ausência em presença, a perda em legado. Ao dizer “Escolhi o nome Omotunde porque significa ‘a criança voltou’”, Kehinde reconfigura o tempo da travessia e reinscreve o retorno como possibilidade simbólica. O nome é ato de resistência e de continuidade: ele convoca os filhos arrancados pela escravidão e os reintegra ao corpo coletivo da memória. Dessa forma, o romance projeta futuros possíveis e reencena, pela via da linguagem, a reparação.

Ao longo desta tese, percorremos os modos pelos quais a maternidade se constitui como eixo estruturante da narrativa, articulando corpo, memória e ancestralidade. A escrita de Ana Maria Gonçalves convoca dimensões da oralidade, da espiritualidade e da temporalidade africana como caminhos de reexistência e de reinvenção do sujeito negro. Ao reimaginar criticamente a história atlântica sob o ponto de vista de uma protagonista africana, *Um defeito de cor* não apenas narra uma trajetória de escravidão e resistência, mas propõe uma forma de escrita que é também uma forma de cuidado, de cura e de legado.

A leitura de *Um defeito de cor* como romance de escrevivência e de reexistência permitiu compreender que o gesto de Kehinde — escrever ao filho ausente — é também o gesto de Ana Maria Gonçalves: um ato de inscrever-se e inscrever outras vozes no tecido da história literária brasileira. Essa inscrição é política e estética, mas também ética, porque exige uma escuta radical das vozes silenciadas. É nesse ponto que situo também minha própria posição enquanto pesquisadora branca: o reconhecimento de que todo gesto crítico é atravessado por relações de poder e que, neste trabalho, a escuta das epistemologias afro-brasileiras e africanas implica um compromisso com a reparação simbólica, com a valorização da autoria negra e com a centralidade de um pensamento que foi sistematicamente negado.

Assim, esta tese se encerra reafirmando que a escrita de Ana Maria Gonçalves reconfigura o próprio estatuto da literatura ao fazer da ficção um espaço de sobrevivência e de reconstrução. Ao articular maternidade, memória e ancestralidade, *Um defeito de cor* transforma a narrativa em um corpo vivo, performativo, que pulsa dentro e fora da página. A carta de Kehinde permanece aberta, convidando o leitor à

escuta e à responsabilidade: escutar não apenas o que foi dito, mas o que foi silenciado; reconhecer o que foi perdido e, sobretudo, manter vivo o que retorna.

Em última instância, o que esta pesquisa buscou mostrar é que, no gesto de Kehinde, há uma ética da narração: a de quem escreve para não desaparecer, a de quem transforma a escrita em lugar de continuidade. E é nessa continuidade, entre mãe e filho, entre passado e futuro, entre história e imaginação, que reside a força política e poética da literatura de Ana Maria Gonçalves. Porque, quando Kehinde escreve “a criança voltou”, é também a própria palavra que retorna, devolvendo à história o sopro vital das vozes que o silêncio tentou calar.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AKOTIRENE, Karla. **Interseccionalidade**. São Paulo: Polém, 2019.

ALVES, Miriam. **BrasilAfro autorrevelado**: Literatura brasileira contemporânea. Belo Horizonte: Nandyala, 2010.

ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. **A poética clássica**. Tradução direta do grego e do latim por Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix; Ed. da Universidade de São Paulo, 1981.

BAKHTIN, Michael. **Estética da criação verbal**. 4ª ed. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BASTOS, Hermenegildo; ARAÚJO, Adriana de Fátima (Org.). **Teoria e prática da crítica literária dialética**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2011.

BISPO DOS SANTOS, Antônio. As fronteiras entre o saber orgânico e o saber sintético. In: OLIVA, A. R. et al. (Org.). **Tecendo redes antirracistas**: Áfricas, Brasis, Portugal. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019. p. 75-92.

BISPO DOS SANTOS, Antônio. **Colonização, Quilombos**: modos e significações. Brasília: Instituto Nacional de Ciência e Tecnologia de Inclusão no Ensino Superior e na Pesquisa (INCTI), 2019.

BONFIM, Vânia Maria da Silva. **Hierarquias raciais e de gênero e medidas de reparação: sobre a participação das mulheres negras nos cursos superiores no marco das Ações Afirmativas**. 2008. 222 f. Dissertação (Mestrado em Educação e Contemporaneidade) - Faculdade de Educação, Universidade do Estado da Bahia, Salvador, 2008. Disponível em: <<https://www.cdi.uneb.br/site/wp-content/uploads/2019/02/Disserta%C3%A7%C3%A3o-de-Mestrado-V%C3%A2nia-Maria-da-Silva-Bonfim.pdf>>. Acesso em: 30 jul. 2025.

BOSI, Alfredo. Sobre tempo e história. In: NOVAES, Adauto (Org.). **Tempo e história**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 45-60.

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: CANDIDO, Antonio. **Vários escritos**. 5. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011. p.169-191.

CARNEIRO, Aparecida Sueli. **A construção do outro como não-ser como fundamento do ser**. Orientador: Roseli Fischmann. 2005. 74 f. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005. Disponível em: <<https://repositorio.usp.br/item/001465832>>. Acesso em: 23 mar. 2024.

CISNE, Mirla; ARAÚJO, Nayra da Silva. Colonialidade e violência contra as mulheres negras no Brasil: uma análise feminista decolonial. **Tensões Mundiais**, v. 17, n. 33, p. 349–370, 2021. DOI: 10.33956/tensoesmundiais.v17i33.2789.

Disponível em: <https://revistas.uece.br/index.php/tensoesmundiais/article/view/2789>. Acesso em: 22 jul. 2025.

CUTI (Luiz Silva). **Literatura negro-brasileira**. São Paulo: Selo negro, 2010.

DALCASTAGNÈ, Regina. A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília, n. 26, p. 13-71, jul./dez. 2005. Disponível em: <<https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/9077>>. Acesso em: 30 jun. 2025.

DUARTE, Constância Lima; NUNES, Isabella Rosado. **Escrevivência: a escrita de nós: Reflexões sobre as obras de Conceição Evaristo**. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020.

ESCÓSSIA, Liliana da; TEDESCO, Silvia. O coletivo de forças como plano de experiência cartográfica. In: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da (Org.). **Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**. Porto Alegre: Sulina, 2015. p. 92-108.

ESTEVES, Antonio Roberto. **Lope de Aguirre: da história para a literatura**. 1995. 220 f. Tese (Doutorado) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 1995.

EVARISTO, Conceição. Da construção de Becos. Prefácio. In: EVARISTO, Conceição. **Becos da memória**. 3. ed. São Paulo: Pallas, 2017.

EVARISTO, Conceição. Da representação à auto-apresentação da Mulher Negra na Literatura Brasileira. **Revista Palmares - Cultura Afro-Brasileira**, Brasília, n. 1, p. 52-57, ago. 2005. Disponível em: <<https://www.gov.br/palmares/pt-br/midias/arquivos/revistas/revista01.pdf>>. Acesso em: 13 de mar. de 2024.

EVARISTO, Conceição. **Poemas malungos: cânticos irmãos**. Orientadora: Laura Padilha. 2011. 178 f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2011. Disponível em: <https://app.uff.br/riuff/bitstream/1/7741/1/Tese_Dout.Concei%C3%A7%C3%A3oEvaristo_def.pdf>. Acesso em: 20 abr. 2025.

EVARISTO, Conceição. **Ponciá Vicêncio**. 3. ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2017b.

EVARISTO, Conceição. Da grafia-desenho de minha mãe, um dos lugares de nascimento de minha escrita. In: DUARTE, Constância Lima; NUNES, Isabella Rosado (Org.). **Escrevivência: a escrita de nós: Reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo**. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020. p. 48-57.

EVARISTO, Conceição. A escrevivência e seus subtextos. In: DUARTE, Constância Lima; NUNES, Isabella Rosado (Org.). **Escrevivência: a escrita de nós : Reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo**. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020. p. 26-47.

EVARISTO, Conceição. **Escrevivências e outros ensaios**. São Paulo: Pallas, 2020.

FANON, Frantz. **Os Condenados da Terra**. Tradução de Enilce Albergaria Rocha, Lucy Magalhães. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2005.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Tradução de Vera Ribeiro. 6. ed. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 2008.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Frantz Fanon; tradução de Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

FREDERICO, Grazielle; MOLLO, Lúcia Tormin; DUTRA, Paula Queiroz. “A literatura é o lugar das possibilidades”: entrevista com Ana Maria Gonçalves. **Estudos De Literatura Brasileira Contemporânea**, n. 51, p. 249-253, maio 2017. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/elbc/a/9CmTDyRZVqp3VhJ6YqGjDby/?lang=pt>>. Acesso em: 01 jul. 2025.

GENETTE, Gérard. **Figuras III**. Tradução de Ana Alencar. São Paulo: Estação Liberdade, 2017.

GIACOMINI, Sonia Maria. **Mulher e escrava**: uma introdução ao estudo da mulher negra no Brasil. Petrópolis: Vozes, 1988.

GILROY, Paul. **O Atlântico Negro: Modernidade e dupla consciência**. São Paulo, Rio de Janeiro, 34/Universidade Cândido Mendes. Centro de Estudos Afro-Asiáticos. 2012.

GLISSANT, Édouard. **Le discours antillais**. Paris: Édition du Seuil, 1981.

GLISSANT, Édouard. **Poética da Relação**. Tradução de Helena Martins. Rio de Janeiro: Editora 34, 2021.

GOMES, Nilma Lino. Letramento racial e educação: algumas intersecções necessárias. In: JESUS, J. A.; LOPES, E. M. T. (Org.). **Educação e relações raciais: apostando na participação da juventude negra**. Brasília: MEC; SECAD, 2012. p. 63–74.

GONÇALVES, Ana Maria. **Um defeito de cor**. 20. ed. Rio de Janeiro: 2019.

GUERREIRO RAMOS, Alberto. **Introdução crítica à sociologia brasileira**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1995.

HARTMAN, Saidiya. **Lose your mother**: A journey along the Atlantic slave route. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2008.

HARTMAN, Saidiya. **Vidas rebeldes, belos experimentos: histórias íntimas de meninas negras desordeiras, mulheres encenqueiras e queers radicais**. Tradução de Rogério Bettoni. São Paulo: Fósforo, 2022.

HOOKS, bell. **Teoria feminista: da margem ao centro**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2019.

HOOKS, bell. **O feminismo é para todo mundo: políticas arrebatadoras**. Tradução de Ana Luiza Libânio. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2020.

JUNIOR, Luiz Rufino Rodrigues. Pedagogia das encruzilhadas. **Periferia**, Rio de Janeiro, v. 10, n. 1, p. 71-88, 2018. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/periferia/article/view/31504>>. Acesso em: 01 jul. 2025.

KILOMBA, Grada. **Memórias da Plantação: Episódios de Racismo Cotidiano**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2020.

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

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

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

MARTINS, Leda Maria. Prefácio ao Suplemento *Poeta Primeiro*. Belo Horizonte: Governo do Estado de Minas Gerais, 2019.

MEDEIROS, Alex Sandro. **O papel da epígrafe na configuração da ficção histórica em Um defeito de cor, de Ana Maria Gonçalves**. 2019. 153 f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal do Paraná, Paraná, 2019. Disponível em: <<https://acervodigital.ufpr.br/xmlui/bitstream/handle/1884/68867/R%20-%20T%20-%20ALEX%20SANDRO%20DE%20MEDEIROS.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>. Acesso em: 19 jul. 2025.

MIGNOLO, Walter D. A estética e a lógica do sentido: a colonialidade do saber e do poder. In: DIAZ-BOLVAR, Manuel (Org.). **A epistemologia do Sul**. Porto: Edições Afrontamento, 2007. p. 39-56.

MIRANDA, Fernanda. **Silêncios prEscritos: estudos de romances de autoras negras brasileiras (1859-2006)**. Rio de Janeiro: Malê, 2019.

MIRANDA, Fernanda Rodrigues de. “Ponciá Vicêncio”: narrativa e contramemória colonial. **Anuário de Literatura**, v. 24, n. 2, p.15-29, 2019. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/2175-7917.2019v24n2p15>>. Acesso em: 3 jul. 2025.

MUNANGA, Kabengele. **Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: identidade nacional ou construção política**. 2. ed. São Paulo: EDUC, 2004.

MUNANGA, Kabengele. **Rediscutindo a mestiçagem no Brasil**: identidade nacional versus identidade negra. Belo Horizonte: Autêntica, 2008. Acesso em: 06 abr. 2025.

NASCIMENTO, Elisa Larkin. **A matriz africana no mundo**. São Paulo: Selo Negro, 2008.

NATÁLIA, Livia. Intelectuais escrevintes: enegrecendo os estudos literários. In: PIMENTEL, Clara Alencar Villaça. A capoeira escrava: Uma possível leitura do 'episódio da capoeira' no romance *Um defeito de cor*. **Revista Darandina**, Juiz de fora, v. 1, n. 2, p. 1-15, 2008. Disponível em: <https://www.academia.edu/32619645/A_capoeira_escrava_Uma_poss%C3%ADvel_leitura_do_epis%C3%B3dio_da_capoeira_no_romance_Um_defeito_e_cor>. Acesso em: 18 jul. 2025.

PIEADADE, Vilma. *Dororidade*. São Paulo: Editora Jandaíra, 2021.

PINHEIRO, Larissa Souza. **Movimento de mulheres camponesas**: uma análise do feminismo camponês popular. 2018. 132 f. Dissertação (Mestrado em Serviço Social) – Universidade do Estado do Rio Grande do Norte, Mossoró, 2018. Disponível em: <<https://www.uern.br/controladepaginas/ppgssd-dissertacoes/arquivos/2528larissa.pdf>>. Acesso em: 02 jul. 2025.

PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos orixás**. São Paulo: Companhia das Letras, 1. ed., 2000.

PUGA, Rogério Miguel. **O Essencial sobre o Romance Histórico**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2006.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, Edgardo (Org.). **A colonialidade do saber**: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas. Buenos Aires: CLACSO, 2005.

RAGUSA, Pedro; OLIVA, Alfredo. Subjetividade, Individuação e Escrita de Si: aproximações teóricas entre Michael Foucault e Carl Gustav Jung. **Revista de Teoria da História**, Goiânia, v. 23, n. 2, p. 112-126, 2020. Disponível em: <<https://revistas.ufg.br/teoria/article/view/64279>>. Acesso em: 02 jul. 2025.

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?** Belo Horizonte (MG): Letramento / Justificando, 2017.

REIS, Carlos. **Dicionário de Estudos Narrativos**. Coimbra: Almedina, 2018.

RONCADOR, Sonia. O mito da mãe preta no imaginário literário de raça e mestiçagem cultural. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, n. 31, p.129-152, 2008. Disponível em: <<https://www.redalyc.org/pdf/3231/323127095007.pdf>>. Acesso em: 22 jul. 2025.

RUFINO, Luiz. **Pedagogia das encruzilhadas**. Rio de Janeiro: Mórula, 2019.

SAFFIOTI, Heleieth. **A mulher na sociedade de classes**: mito e realidade. 3. ed. São Paulo: Expressão Popular, 2013.

SALLES-BENTO, Oluwa Seyi. **Orixá e Literatura brasileira**: a esteticização da deusa afro-brasileira Oxum em narrativas de Conceição Evaristo. 2021. 205 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8156/tde-29072021-183820/publico/2021_OluwaSeyiSallesBento_VCorr.pdf>. Acesso em: 19 mar. 2024.

SANTOS, Daiana Nascimento dos. História e memória no romance *Um defeito de cor*. **Izquierdas**, n. 31, p. 162-171, dez. 2016. Disponível em: <<https://www.scielo.cl/pdf/izquierdas/n31/0718-5049-izquierdas-31-00162.pdf>>. Acesso em: 19 jul. 2025.

SANTOS, Zidelmar Alves. **Quando a presente revisita o passado: deslocamentos em *Um defeito de cor*, de Ana Maria Gonçalves**. **ANTARES**: Letras e Humanidades, v. 12, n. 26, p. 119–141, 2020.

SHARPE, Christina. **In the Wake**: On Blackness and Being. Durham: Duke University Press, 2016.

SILVA, Fabiana Carneiro da. **Maternidade negra em *Um defeito de cor***: história, corpo e nacionalismo como questões literárias. 2017. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-28032018-104918/publico/2017_FabianaCarneiroDaSilva_VOrig.pdf>. Acesso em: 23 jul. 2025.

SILVA, Gladson de Oliveira; HEINE, Vinícius. **Capoeira**: um instrumento psicomotor para a cidadania. São Paulo: Phorte, 2008.

SILVA DA, Cleber Daniel Lambert. A existência negra na filosofia da cultura. **Griot: Revista de Filosofia**, v. 14, n. 2, p. 453-467, 2016. Disponível em: <<https://periodicos.ufrb.edu.br/index.php/griot/article/view/703>>. Acesso em: 02 jul. 2025.

SOUSA, Rayron Lennon Costa; Freitas, Risoleta Viana de. A genealogia negro-brasileira contemporânea de autoria feminina na literatura de Conceição Evaristo: Tempo, Temporalidade e Ancestralidade em Olhos d'água (2018). **Revista Criação & Crítica**, São Paulo, n. 29, p. 198-217, 2021. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/criacaoecritica/article/view/171360>>. Acesso em: 19 maio 2021.

ASANTE, Molefi Kete. **Sankofa**: African Thought and Education. Philadelphia: Black Classic Press, 2012.

THIONG'O, NGŨGĨ WA. **Descolonizar a mente**: a política da linguagem na literatura africana. Tradução de Sílvia Albert. São Paulo: Todavia, 2020.