

Pontifícia Universidade Católica De São Paulo
PUC-SP

Náira Araújo Vieira

Segredos de *Um defeito de cor*: fabulações narradas por uma *griotte*

Mestrado em Literatura e Crítica Literária

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de MESTRE em Literatura e Crítica Literária sob a orientação da Prof.^a Dr.^a Maria Aparecida Junqueira

SÃO PAULO
2024

Náira Araújo Vieira

Segredos de *Um defeito de cor*: fabulações narradas por uma *griotte*

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de MESTRE em Literatura e Crítica Literária sob a orientação da Prof.^a Dr.^a Maria Aparecida Junqueira.

Aprovado em: ___/___/___

BANCA EXAMINADORA

"O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior- Brasil (CAPES) – 8887.839278/2023-00.

"This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – 8887.839278/2023-00.

Tinha uma Divina no meio do caminho.

Minha mãe.

Tinha um Edivaldo me mostrando tudo.

Meu pai.

Divera!

AGRADECIMENTOS

Com todo meu carinho,

À minha orientadora Cida Junqueira, por potencializar minha pesquisa desde a graduação!

À professora Beth Cardoso, pelos segredos compartilhados!

À professora Mirian dos Santos, pelas generosas palavras-guias!

À Ana Albertina, pelas valiosas instruções e pelos acolhedores abraços!

Com todo meu coração,

Aos meus pais, Divina e Edivaldo, por serem sempre a minha luz e o meu caminho!

À minha irmã, Viviane, por ser o amor que pulsa meu peito!

Ao meu irmão, Michael, por ser o encontro de nossa família!

Ao meu tio, Agostinho, por ser a minha fiel companhia de escrita!

À Elô, por fazer da literatura nosso maior elo!

Ao Bruno, por apresentar o livro de minha vida!

À Laura, por me inspirar e por me acolher tanto!

À Luciana, por todos os maravilhosos devaneios!

Ao meu amor, por me cobrir de coragem!

Guardo todos

No lado esquerdo do peito!

VIEIRA, Náira Araújo. Segredos de *Um defeito de cor*: fabulações narradas por uma *griotte*. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação em Literatura e Crítica Literária. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, SP, Brasil, 2024. 99 p.

RESUMO

O intuito desta pesquisa é investigar o romance de Ana Maria Gonçalves, *Um defeito de cor* (2022), a partir da perspectiva de uma narradora-*griotte*. A fim de alcançar esse objetivo geral, analisa-se a ficcionalização das personagens à luz da concepção de fabulação crítica; apreendem-se as ferramentas narrativas da narradora-*griotte* para fabular Kehinde e suas relações com outras personagens; reflete-se sobre as estratégias literárias do romance e os métodos de resistência das personagens negras no período da escravização por intermédio dos conceitos de “segredo” e de “marronagem”; analisa-se a imagem de Kehinde a começar da conexão entre tempo espiralar e corpo-tela. A problemática de pesquisa envolve a fabulação crítica de brechas ficcionais da História, evidenciando não só a estrutura brasileira de escravização, mas também torna visível vidas apagadas e estratégias de resistência. A hipótese que norteou o estudo foi: a narradora-*griotte* ultrapassa o pensamento linear e dominante da História e possibilita uma narração do período escravagista que reconstrói memórias, retoma imagens vinculadas a costumes, culturas, línguas, tempos africanos, empregados como ferramentas de sobrevivência, de compartilhamento, de encontro, de aquilombamento. A hipótese foi testada à luz do suporte teórico de autores negros, como Saidiya Hartman (2020), Conceição Evaristo (2020), Dénètem Touam Bona (2020) e Leda Maria Martins (2021). A argumentação desenvolve-se ao longo de três capítulos: no primeiro, apresentam-se não só considerações sobre o romance, como questionamentos direcionados à História, a ligação entre a protagonista e Luíza Mahin, como também analisa-se o poder da narradora para escrever as personagens negras e recriar a existência e a memória da coletividade negra a partir do conceito de fabulação crítica; no segundo capítulo, é apresentado os conceitos de “segredo” e de “marronagem” para analisar a estrutura narrativa do romance e apreender a relação ancestral e espiritual que proporcionou o (re)encontro entre as personagens Agontimé e Kehinde; no terceiro, é analisada a construção do corpo-tela do livro e de Kehinde, a partir dos conceitos “tempo espiralar” e “corpo-tela”, que constroem ambos os corpos por meio de imagens materiais e mentais despertadas pela visão. Percebe-se que a narração de Kehinde, ao utilizar concepções teórico-críticas decolonizadas potencializa a palavra na voz de uma mulher negra africana, uma *griotte*, (re)criando a memória de uma coletividade negra e ressignificando a sua imagem.

Palavras-chave: Ana Maria Gonçalves; *Um defeito de cor*; fabulação crítica; tempo espiralar; corpo-tela.

VIEIRA, Náira Araújo. Segredos de *Um defeito de cor*: fabulações narradas por uma *griotte*. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação em Literatura e Crítica Literária. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, SP, Brasil, 2024. 99 p.

ABSTRACT

The intention behind this paper is to investigate the Ana Maria Gonçalves novel, *Um defeito de cor* (2022), from the perspective of a narrator-*griotte*. In order to achieve the general goal, the fictionalization of the characters is analyzed in the light of the conception of the critical fabulation; the narrative tools used by the narrator-*griotte* to fable Kehinde and the relation to other characters is learned; the research reflects over the literary strategies of the novel, and over the methods of resistance of the black characters during the period of slavery through the concepts of “secrecy” and “Browning”; the image of Kehinde is analyzed starting from the connection between spiral time and body-canvas. The research’s problematic comes from the critical fabulation of fictional breeches of History, highlighting not only the Brazilian structure of slavery, but also the lives that were erased and strategies of resistance. The hypothesis that guided the study was: the narrator-*griotte* surpasses the dominant linear thinking of History and possibilitates a narration of the slaver period that reconstructs memories, and reclaims images that were once attributed to customs, cultures, languages, African times, used as tools of survival, of encounters, and of the forming of *quilombos*. The hypothesis was tested with the theoretical support of black authors, such as Saidiya Hartman (2020), Conceição Evaristo (2020), Dénètem Touam Bona (2020), and Leda Maria Martins (2021). The argumentation is developed throughout three chapters: in the first one, not only considerations about the novel are presented, but it also questions History, and the connection between the protagonist and Luíza Mahin; it also analyzes the narrator’s power to create black characters and to recreate the existence and memory of the black collectivity from the concept of critical fabulation. In the second chapter, the concepts of “secrecy” and “browning” are presented to analyze the narrative structure of the novel and to seize the ancestral and spiritual relationship that provided the reencounter between the characters Agontimé and Kehinde. In the third chapter, the construction of the body-canvas of the book and of Kehinde is analyzed from the concepts of “spiral time” and “body-canvas”, which build material and mental images awakened by it’s vision. The narration of Kehinde, by the utilization of theoretical-critical decolonized conceptions, potentializes the voice of a African woman, a *griotte*, and recreates the memory of black collectivity and reframes it’s image.

Keywords: Ana Maria Gonçalves; *Um defeito de cor*; critical fabulation; spiral time; body-canvas.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1 CAPÍTULO – UM DEFEITO DE COR, UM ROMANCE DE HISTÓRIAS	14
1.2 Retomada das histórias.....	20
1.3 As subjetividades contadas pela griotte	24
1.4 A narração em tempo espiralar.....	28
1.5 Mahin e Kehinde, possibilidades da fabulação crítica	31
2 CAPÍTULO – A MARRONAGEM FEMININA: O SEGREDO ENTRE AGONTIMÉ E KEHINDE	44
2.1 Compartilhando conceitos-segredos	44
2.2 Agontimé e Kehinde	46
2.2.1 Agontimé.....	47
2.2.2 Kehinde.....	48
2.3 Segredos textuais e estruturas de marronagem	49
2.4 O feminino segredo do Quilombo-Minas	57
3 CAPÍTULO – O CORPO ESPIRALAR: LIVRO-QUILOMBO E KEHINDE-TAIWO	70
3.1 A narração espiralar	70
3.2 O tempo curvilíneo do livro-quilombo.....	73
3.3 A construção do corpo-tela.....	80
3.4 Com a palavra, <i>griotte</i>	84
3.5 O corpo-tela de Kehinde.....	88
CONSIDERAÇÕES FINAIS	93
REFERÊNCIAS	96

INTRODUÇÃO

Um defeito de cor, romance publicado em 2006 e relançado em 2022¹, tem como pano de fundo o período escravagista brasileiro. Conta a história de Kehinde, mulher negra, sequestrada quando criança no Reino de Daomé (hoje Benin), trazida ao Brasil para ser escravizada na Bahia, mais precisamente na Ilha de Itaparica. Kehinde, protagonista, narradora-griote, narra, nas quase mil páginas do romance: o seu rapto, a sua vida como escrava, as perdas familiares, os sofrimentos, sua luta pela liberdade, as viagens em busca do filho desaparecido, sua carta de alforria, seu retorno à África. De volta ao Brasil, agora velha, conta, durante a viagem, entre derrotas e vitórias, obstáculos e riscos, a história de sua vida. É construída à luz de Luísa Mahin, que teria participado da Revolta dos Malês, e é a provável mãe de Luís Gama, poeta, advogado e jornalista abolicionista.

Ana Maria Gonçalves, autora desse romance, nasceu em 1970, em Ibiá, no Estado de Minas Gerais. Morou durante treze anos em São Paulo, onde trabalhava como publicitária. No prólogo de *Um defeito de cor*, conta que se deparou, misteriosamente, com o livro de Jorge Amado, *Bahia de Todos os Santos*, no prólogo *Convite desse livro*, Jorge Amado convida seu leitor a ir à Bahia. Gonçalves aceita e vai para a Ilha de Itaparica.

Em 2002, já em terras baianas, Gonçalves estreou no mundo literário com o livro *Ao lado e à margem do que sentes por mim*. Quatro anos depois, a escritora ganhou mais reconhecimento ao publicar o romance *Um defeito de cor*, de 952 páginas. Com ele, ganhou o *Prêmio Casa de Las Américas* de 2006 como melhor romance. Além disso, o romance foi inspiração para o samba-enredo da Portela em 2024 e tema da exposição *Um defeito de cor*, que passou pelo Museu de Arte do Rio, no Rio de Janeiro e, nesta data, encontra-se em São Paulo, no Sesc Pinheiros.

O romance de Gonçalves é pesquisado, muitas vezes, em conjunto com a História, como fazem a tese de André Berenger de Araújo, *Sentidos da história na literatura: romance histórico no Brasil contemporâneo*, e o artigo de Renata Dal Sasso

¹ Esta pesquisa utiliza a seguinte edição: GONÇALVES, Ana Maria. *Um defeito de cor*. São Paulo, Edifora Record. 2022.

Freitas, “*Um defeito de cor* (2006) de Ana Maria Gonçalves e os limites da representação da escravidão”. A história foi construída pelo poder colonial e ainda pode ser apresentada a partir de percepções eurocentradas, em que apenas a voz branca tem o espaço de escrita, como registro da escravização, de pronunciamentos em sessões parlamentares, certidões de batismo, cartas de alforria, inventários, processos criminais, ações de liberdade, livros de registros dos navios negreiros, das alfândegas, das Casas de Correção da Corte, entre outros.

A ação de registrar o histórico como forma de dominar os não brancos é controlada pelo pacto da branquitude, como afirma Cida Bento (2020), no livro *O pacto da branquitude*. A história que não é registrada aparenta não existir. Esta pesquisa, que tem como corpus *Um defeito de cor*, de Ana Maria Gonçalves (2022), busca evidenciar que este romance vai além da violência do registro ao ficcionalizar memórias de pessoas negras, durante o período colonial brasileiro, a partir de uma narrativa em primeira pessoa. Essa narrativa conecta-se com as histórias e contações sobre Luiza Mahin.

A escrita desse calhamaço exigiu de Gonçalves dois anos de pesquisas em arquivos baianos, estudo em jornais de época e análise de anúncios de compra e venda de pessoas escravizadas, de comunicação de fuga etc. Ela iniciou a pesquisa a partir da Rebelião dos Malês, porém percebeu que não encontrava informações diversificadas nem história contada pelos próprios negros. Começou, então, a focar os estudos a fim de ter repertório para escrever o livro que não encontrou, o livro sobre a história do Brasil contada pela perspectiva de pessoas negras. Uma das decisões que tomou foi escrever o romance em primeira pessoa, pois desejava que o leitor de *Um defeito de cor* mantivesse silêncio, a fim de “ouvir” uma mulher negra “falar” (Gonçalves, 2023).

A autora, que tinha o objetivo de construir humanamente seu enredo, valeu-se de pessoas reais e excluídas da História oficial. A partir de suas pesquisas, descobriu que, na época colonial, os negros que desejavam ocupar lugares na igreja, na administração ou no exército, deveriam escrever ao governante pedindo desculpa por serem negros, rebaixando-se a essa lei que se referia à dispensa do defeito de cor. Além disso, a partir dessa informação acerca do pedido de absolvição, Gonçalves

percebeu a importância e a força dessa expressão – um defeito de cor – e a escolheu para nomear o seu romance.

Um defeito de cor narra oito décadas da vida de Kehinde, a protagonista que compartilha trajetórias com outras personagens. A história começa quando ela tinha seis anos, em Savalu, reino de Daomé, África. Em seguida, ela e sua família vão para Uidá, onde Kehinde é sequestrada e trazida ao Brasil para ser escravizada na Bahia. Ao longo do romance, Kehinde perpassa diversos caminhos e desvios, (re)conquista sua esperança de diversas formas e participa da Rebelião dos Malês. Esse movimento de resistência não abrange o livro todo, porém, é depois dele que o poder colonial encontra desculpas para ser ainda mais violento e genocida com as pessoas negras, afetando drasticamente a vida da protagonista e de sua família.

Este trabalho tem como objetivo geral: investigar o romance *Um defeito de cor* a partir de uma narradora-*griotte*². Dentre os específicos, destacam-se: analisar a ficcionalização das personagens à luz da concepção de fabulação crítica; apreender as ferramentas narrativas da narradora-*griotte* para fabular Kehinde e suas relações com outras personagens; refletir sobre as estratégias literárias do romance e os métodos de resistência das personagens negras no período da escravização por intermédio dos conceitos de “segredo” e de “marronagem”; analisar a imagem de Kehinde a partir da conexão entre tempo espiralar e corpo-tela.

Para alcançar esses objetivos, problematiza-se: Como a fabulação crítica de *Um defeito de cor* explora brechas ficcionais na História? Até que ponto, ao ficcionalizar essas brechas, torna visível vidas apagadas e coloca-se como objeto de resistência? Como Kehinde rompe coletivamente com a estrutura da escravização e dá origem à subjetividade de seu corpo-tela? Para responder essas questões-

² *Griotte* é o feminino de *griot*. Ao conviver com o grande *griot* Sotigui Kouyaté, Isaac Bernat (2013, p. 22) define que “*griot* não é só ator, cantor, bailarino e músico, mas a principal fonte de armazenamento e transmissão de contos iniciáticos, anedotas e provérbios, através dos quais o africano, de qualquer idade, aprende sobre si mesmo, sobre os outros e sobre o mundo. Esses elementos da tradição oral são a verdadeira escola africana, e o *griot*, o seu mestre principal.

Toda educação, a história do povo africano, assim como a genealogia de suas famílias se davam através da oralidade, pela voz e presença do *griot*. Quanto mais velho um *griot*, mais histórias conta e mais histórias ouve, de mais encontros participa e mais conhecimento adquire. Segundo o tradicionalista malinês Amadou Hampâté Bâ (1999, p. 1), na África quando um velho morre, uma biblioteca se incendeia”. O *griot* é o mestre da palavra, é ele que não permite que a cadeia de transmissão dos conhecimentos fundamentais de uma vida se apague”.

problemas, partimos da hipótese de que a narradora de *Um defeito de cor*, uma *griotte*, ultrapassa o pensamento linear e dominante da História e possibilita uma narração do período escravagista que reconstrói memórias, retoma imagens vinculadas a costumes, culturas, línguas, tempos africanos, empregados como ferramentas de sobrevivência, de compartilhamento, de encontro, de aquilombamento.

Em termos metodológicos, esta pesquisa centra-se na análise qualitativa. Desenvolveu-se a partir de um exercício compreensivo-interpretativo por meio de conceitos e de estudos especializados acerca de propostas teórico-críticas decoloniais. Quanto às fontes, a pesquisa classifica-se como bibliográfico-documental.

Em relação à organização, esta dissertação subdivide-se em três capítulos. O primeiro, intitulado “*Um defeito de cor*, um romance de histórias”, é composto por cinco itens. Apresenta as primeiras considerações sobre o romance, como os questionamentos direcionados à História e a ligação entre a protagonista e Luíza Mahin, direcionadas, principalmente, pelos estudos de João José Reis (1986), *Rebelião escrava no Brasil: a história do levante dos Malês em 1835*, e de Cida Bento (2022), *O pacto da branquitude*. Também analisa o poder da narradora-*griotte* para escrever as personagens negras e recriar a existência e a memória da coletividade negra a partir do conceito de fabulação crítica de Saidiya Hartman (2020), no artigo *Vênus em dois atos*. As análises foram, ainda, baseadas em Conceição Evaristo (2020), por meio dos textos “A Escrivivência e seus subtextos” e “Da grafia-desenho de minha mãe, um dos lugares de nascimento de minha escrita”, em Amadou Hampâté Bâ (2010), por intermédio do texto “A tradição viva”, e em Isaac Bernat (2013), recorrendo ao livro *Sotigui Kouyaté: encontros com o griot*.

O segundo capítulo, “A marronagem feminina: o segredo entre Agontimé e Kehinde”, é dividido em quatro itens e apresenta os conceitos de “segredo” e de “marronagem” para analisar a estrutura narrativa do romance contado por uma *griotte* e apreender a relação ancestral e espiritual que proporcionou o (re)encontro entre as personagens Agontimé e Kehinde. Foi utilizado, neste capítulo, o livro de Dénètem Touam Bona (2020), *Cosmopoéticas do Refúgio*, assim como recuperado o conceito de “escrivivência” de Conceição Evaristo (2020).

O terceiro capítulo, “O corpo espiralar: livro-quilombo e Kehinde-Taiwo”, é organizado em cinco itens, analisa a construção do corpo-tela do livro e de Kehinde, a partir dos conceitos “tempo espiralar” e “corpo-tela”, que constroem ambos os corpos por meio de imagens materiais e mentais despertadas pela visão. Apoiase em Amadou Hampâté Bâ (2010), e em Leda Maria Martins (2021), de *Performances do tempo espiralar. poéticas do corpo-tela*.

1 CAPÍTULO – UM DEFEITO DE COR, UM ROMANCE DE HISTÓRIAS

1.1 Primeiras considerações sobre o romance

O livro fala da avó, da bisa, das que vieram primeiro na ascendência familiar, nossa linhagem sequestrada. Tem uma espécie de voz da ancestralidade ali, que paira e se movimenta entre as eras, as temporalidades, o espaço das terras e das águas. Uma reafirmação de que as sete voltas em torno da árvore do esquecimento de nada adiantaram. (...) É um livro de dissonâncias, mas também de convergências, de paradoxos, em bom africanês.
(Silva, 2022, orelha do livro)³

Em 2006, o clássico *Um defeito de cor*⁴, de Ana Maria Gonçalves, foi publicado pela editora Record, um calhamaço de quase mil páginas. O romance levou cinco anos para ser escrito, dois foram de pesquisa, um de escrita e outros dois de reescrita. Em 2007, em Cuba, o romance ganhou o prêmio *Casa de las Américas* pela categoria literatura brasileira. O enredo foi construído no século XIX, em territórios africanos e brasileiros, marcados pela violência colonial e pela escravização. Gonçalves escreveu a partir da voz de uma africana, Kehinde, em narração em primeira pessoa.

A narradora personagem é uma senhora de idade que tem a esperança de reencontrar seu filho perdido, que foi vendido como escravizado pelo genitor português. Ela deseja encontrá-lo antes de ir para o *Orum*⁵, por isso escreveu sobre sua vida, a fim de que sua narrativa caia nas mãos de seu filho. Kehinde e seu filho foram fabulados a partir da imagem de Luíza Mahin e de Luiz Gama. Em reportagem de Sueli Carneiro (2006), intitulada “Estrelas com luz própria”, Mahin foi uma mulher africana traficada e escravizada em terras brasileiras, nascida no início do século XIX. Carneiro (2006, p. 48-49) declara:

Começamos por Luiza Mahin, uma de nossas mais importantes rebeldes na luta contra a escravidão. Segundo alguns autores, era originária da África, pertencente à etnia jeje e foi transportada para o Brasil como escrava. Outros

³ Texto de Cidinha da Silva presente na orelha da edição de 2022 de *Um defeito de cor*.

⁴ Em 2022, em comemoração ao bicentenário da Independência do Brasil, a Folha de S. Paulo, em conjunto com 169 intelectuais, organizou e publicou uma lista de 200 livros para se entender o Brasil. *Um defeito de cor* foi considerado o sétimo mais importante.

⁵ Em *Um defeito de cor*, *Orum* é o “céu, ou firmamento, onde vivem as almas, enquanto esperam para voltar ao *ayí*”. (Gonçalves, 2022, p. 63)

se referem a ela como natural da Bahia e tendo nascido livre. Luiza deu à luz um filho, Luiz Gama, que mais tarde se tornaria poeta e abolicionista. O pai de Luiz Gama era português. E, para saldar suas dívidas, vendeu o próprio filho como escravo, aos 10 anos de idade. O traficante que o comprou levou-o para Santos.

Luiza Mahin foi uma mulher inteligente e rebelde. Sua casa tornou-se quartel general das principais revoltas negras que ocorreram em Salvador em meados do século XIX. Participou da Grande Insurreição, a Revolta dos Malês, o último levante expressivo de escravos, ocorrido na capital baiana em 1835. Após a derrota dos revoltosos, conseguiu escapar da violenta repressão desencadeada pelo governo da província e partiu para o Rio de Janeiro. Lá também parece ter participado de outras rebeliões negras, sendo por isso presa e possivelmente deportada para a África. (Carneiro, 2006, p. 48-49)

Apresentada como uma revolucionária ativa na Bahia, a única descrição sobre Mahin está em carta de seu filho, Luiz Gama, de 25 de julho de 1880 a Lúcio de Mendonça. Gama (1830-1882), por sua vez, nasceu na Bahia, era poeta, jornalista, advogado, abolicionista, “um dos raros intelectuais negros brasileiros do século XIX, o único autodidata e também o único a ter sofrido a escravidão, antes de integrar a República das Letras, universo reservado aos brancos” (Ferreira, 2008, p. 301).

Luiz Gama nasceu livre, mas, aos 10 anos, foi vendido como escravizado pelo genitor. Apenas aos 17 conseguiu sua liberdade. Em 1880, já adulto e reconhecido como advogado, escreveu uma carta para o amigo, também jornalista, Lúcio de Mendonça (1854-1909), na qual descreveu a mãe como uma mulher geniosa, bonita, de pele retinta, comerciante, recusadora da doutrina cristã.

Em *Um defeito de cor*, nas primeiras linhas, a protagonista apresenta a si e seus familiares. Kehinde e Taiwo eram *ibêjis*, nasceram em 1810, em Savalu, reino de Daomé, África, possuíam seis, quase sete anos quando a história começa. Tinham também outro irmão, Kokumo, o irmão mais velho. Dúrórílke era a sua mãe e Dúrójaiyé sua avó. Uma ancestralidade predominantemente feminina. Kehinde e Taiwo, na verdade, eram *ibêjis*. Na cultura iorubá, *Ibêjis* são como os povos iorubás nomeiam pessoas gêmeas. *Ibêjis* são divindades duplas, por isso, ter filhos ou ser um é sinal de boa sorte por ser consagrado pelas entidades.

Historicamente, 1810 foi o ano em que autoridades portuguesas assinaram o Tratado de Cooperação e Amizade. O documento permitia a qualquer navegação do mundo entrar em portos brasileiros. Com isso, a economia do Brasil, entre os séculos

XVI e XIX, movimentava-se a partir do crescimento do tráfico de pessoas escravizadas.

A comercialização de escravizados envolvia o sequestro de pessoas do continente africano, que eram trancafiadas nos porões dos navios negreiros. Viajavam durante meses de forma sufocante, obrigados a sobreviver quase sem alimento, faziam suas necessidades onde se deitavam. Sofriam extrema violência física e mental durante a navegação. Aqueles que sobreviviam à viagem eram coisificados pela comercialização racista dos brancos, postos como escravizados e vendidos como peças.

Essa realidade perpassa o romance. As trajetórias de Kehinde, de Taiwo e de sua avó foram marcadas pela captura e sequestro, jogadas no fundo de um navio negreiro. Apenas a protagonista sobrevive ao trajeto. Na Bahia, foi levada para a Ilha dos Frades, lugar preparado para os sobreviventes recuperarem-se da viagem. Depois, Salvador, onde seria colocada à venda como escravizada, onde a sua vida mais se movimentaria e se solidifica.

É fundamental entender o contexto de Salvador da época para compreender as ações e reações de Kehinde. De acordo com o historiador João José Reis (1986), a economia de Salvador era baseada no tráfico e na escravização de pessoas, como também na produção de cana-de-açúcar e de fumo. A cana e o fumo eram vendidos no Recôncavo. O lucro do comércio de fumo, comandado pelos brancos, era, principalmente, usado para comprar negros escravizados. Os governantes da cidade de Salvador lucravam com a violência e com o assassinato de pessoas negras. Por conta disso, muitas pessoas escravizadas do meio urbano começaram a se organizar em diferentes grupos e a planejar algo contra a opressão colonial.

Os diversos grupos deram origem à Rebelião dos Malês, que aconteceu de madrugada, em um domingo, no dia 25 de janeiro de 1835, em Salvador, Bahia. Foi planejada e comandada pelos negros malês, adjetivo que significa “mulçumano” na língua iorubá, em conjunto com negros livres e escravizados urbanos, como os “escravos de ganho”, isto é, os que tinham documento do “dono” que os autorizava a trabalhar até certo horário dentro da cidade. Por isso, a área urbana facilitava o

compartilhamento de informações da Rebelião entre os que podiam e não podiam transitar livremente.

O dia escolhido para o grande movimento foi planejado, pois comemorava-se o dia de Nossa Senhora da Guia, data em que os escravocratas estavam festejando. Por conta de uma denúncia, o que dificultou o ataque surpresa, as forças armadas se organizaram para atacar. Conseqüentemente, mais um massacre de pessoas negras ocorreu. João José Reis (1986, p. 105) enfatiza a organização e a seriedade da Rebelião e critica “certos autores” que analisam o movimento dos malês a partir do etnocentrismo:

Uma maneira de se avaliar as ações dos rebeldes na cidade é levar em conta, ao lado do que fizeram, o que podiam ter feito. Apesar da confusão daquela noite, eles [negros envolvidos com a Rebelião dos Malês] não apelaram para a violência indiscriminada. Não invadiram casa, matando, saqueando, incendiando, enfim submetendo Salvador a um generalizado terror. Eles sequer promoveram violências contra seus senhores e suas famílias. Se assim o fizessem, talvez tivessem melhor sorte, pois o caos criado certamente dividiria as atenções dos adversários, confundiria a ordem urbana, incentivando mais adesões ao movimento. Ao invés disso, optaram por um enfrentamento quase clássico, de combater somente as forças organizadas para combatê-los. (...) Diante disso, só a cegueira etnocêntrica de certos autores poderia ver esses homens como fanáticos”.

Os envolvidos com a Rebelião possuíam poucas armas e as forças armadas foram avisadas sobre a organização dos malês, preparando-se ainda mais para assassinar a população negra. O confronto corpo a corpo pouco existiu, o massacre não permitiu. Não ironicamente, a luta do movimento dos malês foi uma organização política contra a matança e a ganância histórica da população branca. De acordo com Reis (1986), esse foi o maior movimento de pessoas escravizadas urbanas nas Américas. Porém, a Rebelião não teve êxito, resultando em quase 70 mortos e mais de 500 negros violentados:

Se uma rebelião das mesmas proporções acontecesse hoje (1985) em Salvador, com seus 1 milhão e 500 mil habitantes, resultaria na punição de cerca de 12 000 pessoas. Isso dá uma idéia da dramática experiência vivida pelos africanos na Bahia em 1835. (Reis, 1986, p. 9)

A partir do conflito, o Império brasileiro encheu-se de medo. Jornais publicaram notícias sobre a Rebelião e poderosos da época, abusivos e violentos, fortaleceram ainda mais a vigilância sobre a população negra, sentenciando os envolvidos e não

envolvidos ao trabalho simples, à prisão com trabalho, ao açoite, à morte e à deportação para a África.

No romance, podemos ter uma percepção mais íntima da Rebelião. A família, para a qual Kehinde foi traficada, mudou-se para a cidade de Salvador, área urbana. A protagonista, nesse período, já era mãe de seu primeiro filho, Banjokô. Para afastar mãe e filho, a “dona” de Kehinde, Ana Felipa, deu-lhe um documento que permitia que a protagonista circulasse pela cidade como “escrava de ganho”. Enquanto isso, Ana Felipa supria sua decepção de não ter filhos, ficando com Banjokô:

A sinhá Ana Felipa me colocou na rua, como escrava de ganho, a quase setecentos réis por semana, dinheiro que eu tinha que pagar a ela aos domingos. Como escrava de ganho, eu poderia sobreviver do que quisesse, poderia escolher meu trabalho, e ficaria com o dinheiro que ganhasse acima da quantia pedida por ela. Muitos escravos viviam nessas condições, exercendo as mais diferentes atividades, e muitos senhores viviam do dinheiro que eles levavam para casa. Principalmente senhoras viúvas, que não sabiam tocar a propriedade deixada pelo falecido e se desfaziam dos negócios mas conservavam os escravos, que colocavam na rua, a ganho. Recebi uma carta, que também chamavam de bilhete ou passe, em que a sinhá afirmava a quem pudesse interessar que eu tinha permissão para exercer atividade na rua a qualquer hora do dia, sendo que à noite deveria retornar para dormir em casa. Ela me deu uma semana de crédito para eu arrumar o que fazer. Não tinha a mínima idéia de como conseguir os duzentos e quarenta réis que teria que ganhar por dia, mas não estava assustada. Pelo contrário, já me imaginava ganhando muito mais do que isso e logo conseguindo a minha liberdade e a do Banjokô. (Gonçalves, 2022, p. 249-250)

Na área urbana, com mais liberdade do que no espaço rural, Kehinde pôde ter mais contato com muçurumins (muçulmanos, também conhecidos como malês) e outras pessoas envolvidas com a Rebelião. Ser “escrava de ganho” facilitou a Kehinde conseguir a alforria para ela e para Banjokô. Mais tarde, alforriada e mãe também de Omotunde, sofre a morte de Bonjokô, voltando suas atenções ao bem-estar do filho e ao comércio de charutos. Os amigos muçurumins de Kehinde encontram na venda de charutos uma grande oportunidade para enviar mensagens secretas sobre a Rebelião dentro dos produtos. Tinham como objetivo comunicar, aos companheiros da área urbana do Recôncavo, os próximos passos da organização. Sobre o primeiro recado e o seu envio, diz a narradora:

O primeiro recado foi sobre a data escolhida, que o Tico e o Hilário preferiram levar por escrito, pois não queriam nem saber do que se tratava para não caírem na tentação de contar, caso fossem pegos. Eles também achavam

que se protegiam daquele jeito porque, não conhecendo o recado, não poderiam ser acusados de traidores se alguma informação chegasse aos ouvidos das autoridades. O Fatumbi concordou, pois quanto menos pessoas soubessem, melhor, e o lugar escolhido para carregar os bilhetes foi dentro dos próprios charutos. Deixávamos alguns sem as capas para o Fatumbi, que os encapava com uma folha em que escrevia a informação que os meninos deveriam levar, e só então enrolava por cima a folha de fumo e colocava o selo escrito Charutos São Félix. Quem olhasse não veria nada diferente dos outros charutos, a não ser que iam separados, dentro de caixas que pareciam encomendas especiais feitas por certos destinatários. (...) Tive que confessar ao Fatumbi que abri um dos recados que também começara a transportar pela cidade, embrulhados nos charutos, como faziam os meninos. Ao contrário deles, eu queria saber tudo que se passava, e reconheci a escrita que já tinha visto em livros, mas que estava um pouco diferente. O Fatumbi disse que já imaginava que eu não resistiria, e contou que a língua que eles usavam era o hauçá, mas escrito em caracteres árabes, e fiquei mais tranqüila por mim e pelos meninos. Mesmo se aqueles charutos caíssem em mãos erradas, seria muito difícil decifrar a mensagem que carregavam. Para saber o que estava escrito, só conhecendo o árabe e o hauçá, o que quase se limitava aos hauçás muçurumins, e era bem difícil que algum deles não estivesse envolvido na rebelião. (Gonçalves, 2022, p. 505-506)

Cada vez mais interessada e envolvida com o movimento dos Malês, Kehinde decide também participar da Rebelião no dia 25 de janeiro de 1835. Ela descreve as vestimentas brancas dos envolvidos, as orações, as últimas informações da organização. Um dia antes, a protagonista afirmou como se sentia parte desta comunidade:

Por onde passávamos, eu sentia os outros pretos nos olhando como se quisessem dizer que estávamos todos juntos, que eles sabiam que éramos um deles. O Suleimane estava muito confiante, e apontava os carregadores de cadeirinha dizendo que seria a última vez que veríamos aquela cena, que olhássemos bem à nossa volta e prestássemos atenção a todos os trabalhos e humilhações a que os pretos eram submetidos, porque os dias de escravidão estavam acabando. (Gonçalves, 2022, p. 525-526)

Ela narra com emoção o dia 25 de janeiro de 1825. Por conta da denúncia, a Rebelião necessitou de reorganização. A escolha de lutar em um dia santo era para encontrar os soldados desprevenidos e facilitar o combate. Kehinde narra como as forças armadas já sabiam da Rebelião e estavam prontas para o enfrentamento, ocasionando uma luta ainda mais desigual e sangrenta. Narra o assassinado dos companheiros e amigos, como também o enfraquecimento da sua própria esperança. Depois de alguns dias escondida, Kehinde consegue voltar para sua casa.

A partir de intensa agitação na cidade, o governo de Salvador intensifica o genocídio contra os negros, com a desculpa de punir supostos envolvidos com a

Rebelião. Com medo de perder sua família e de ser deportada, a protagonista batiza seu filho Omotunde como Luis, pois a certidão de batismo o certificaria como brasileiro, impedindo que fosse deportado. Ela decide sair da cidade de Salvador com a esperança de que tudo se acalmaria e voltaria para poder viver com os seus familiares.

Nesse espaço de tempo, entretanto, quando a protagonista busca sobreviver pela família, que a maior dor de Kehinde acontece: seu filho livre, Omotunde, é vendido como escravizado pelo genitor português para pagar dívidas de jogo. A partir daqui, o romance começa a ter nitidamente um destinatário: Omotunde. Após acreditar em um futuro melhor com a Rebelião, a esperança da protagonista é enfraquecida por tantas perdas. Uma apenas não ameaça morrer: Kehinde leva a vida inteira à procura e à espera(nça) do encontro com o filho perdido.

1.2 Retomada das histórias

Nós não escrevemos para adormecer os da casa-grande,
pelo contrário, é para acordá-los dos seus sonos injustos.
(Evaristo, 2020)

À primeira vista, um livro de 2006 que narra uma história do século XIX é definido como um romance histórico, um gênero que se orienta pela documentação. Durante a leitura de *Um defeito de cor*, o cenário de um Brasil escravagista, período já registrado e concluído pela História, preestabelece a ideia de que a narração de algumas personagens está, de certa forma, definidas pela historiografia. Entretanto, não estão. O romance de Gonçalves ultrapassa esses limites.

De acordo com Bastos (2007), dois aspectos são importantes para a discussão sobre o gênero romance histórico: o distanciamento temporal em relação à época da publicação do livro e uma narração que englobe fatos e sujeitos históricos, isto é, a obra deve ter sua escrita literária embasada em arquivos da História. No ensaio de Hartman (2020, p.14), “Vênus em dois atos”, a tradutora Fernanda Silva e Sousa escreve uma nota de rodapé para explicar o termo “História”:

No decorrer do ensaio, Hartman utiliza variavelmente as palavras *history* e *story*. Optamos por distinguir entre esses termos, um denotando a história

dos historiadores e outro, relatos, ficcionais ou não, estórias que se contam, pelo uso – hoje antiquado – do H maiúscula quando se trata da história maior, da historiografia.

O termo *history*, usado por Hartman, assemelha-se ao que Bastos define como “a história”, sustentada pelo registro documental da historiografia. Enquanto a ideia de *story* está ligada às narrativas, aos relatos, ao ato de contar histórias. No português, Sousa traduziu *history* como “História”, a historiografia, e *story* com o sentido de estórias, de relatos e de histórias narradas.

A História do Brasil que adentrou neste romance tem origem na época colonial europeia. Cida Bento (2022) reforça esse pensamento ao dizer que 18 milhões de africanos foram escravizados pelo mundo. As pessoas brancas, principalmente as de poder, formaram sua imagem positiva em contraste com a imagem negativa dos negros, justificando o racismo, o tráfico, a escravização de pessoas negras, e sustentaram a criação de estereótipos racistas na literatura.

A construção dessa imagem, a partir da historiografia oficial, tinha e tem diferentes objetivos com a finalidade de manter a branquitude no poder. Foram e são os brancos que sustentam essas ideias e atos como um pacto, um violento movimento organizado de autopreservação, que sustenta que o “diferente” ameaça o “normal”, o universal, isto é, eles próprios. Bento (2022, p. 24-25) declara que:

O herdeiro branco se identifica com outros herdeiros brancos e se beneficia dessa herança, seja concreta, seja simbolicamente; em contrapartida, tem que servir ao seu grupo, protegê-lo fortalecê-lo. Este é o pacto, o acordo tácito, o contrato subjetivo não verbalizado: as novas gerações podem ser beneficiárias de tudo que foi acumulado, mas têm que se comprometer “tacitamente” a aumentar o legado e transmitir para as gerações seguintes, fortalecendo seu grupo no lugar de privilégios, que é transmitido como se fosse exclusivamente mérito. E no mesmo processo excluir os outros grupos “não iguais” ou não suficientemente meritosos.

O pacto é uma aliança que expulsa, reprime, esconde aquilo que é intolerável para ser suportado e recordado pelo coletivo. Gera esquecimento e desloca a memória para lembranças encobridoras comuns. O pacto suprime as recordações que trazem sofrimento e vergonha, porque são relacionadas à escravidão.

Percebe-se que a branquitude controla a memória coletiva, a História, ao realizar registros que vangloriam os seus atos e ao fazer descrições de sofrimento e de vergonha serem vinculadas às pessoas escravizadas. Isto se conecta tanto com a

“extração histórica” quanto com o “registro documental” da História, compondo, alimentando e sustentando o “arquivo da escravidão” que Hartman (2020) confronta.

Segundo Hartman (2020), o arquivo é espaço para registrar e controlar a historiografia, em que os corpos violados de pessoas não brancas são expostos e suas narrativas silenciadas, folclorizadas estrategicamente. Dessa forma, construir o arquivo é mimetizar a violência por meio do testemunho da branquitude. Um testemunho falho, egocêntrico e assassino. A pessoa escravizada aparece, na História, apenas ao ter contato com o sistema colonial, obrigada a ser sua propriedade, (d)escrita como “peça”, futuramente é assassinada.

O arquivo escolhe não registrar as singularidades da pessoa negra escravizada, ela não existe no cotidiano, não tem origem, pensamento. A pessoa negra, na História, aparece na contabilidade do navio, na propriedade do bordel. Na Literatura, atravessada por essa historiografia, a personagem negra é tratada com inferioridade, praticamente invisível, criada apenas em função das personagens brancas:

O arquivo, nesse caso, é uma sentença de morte, um túmulo, uma exibição do corpo violado, um inventário de propriedade, um tratado médico sobre gonorréia, umas poucas linhas sobre a vida de uma prostituta, um asterisco na grande narrativa da História. (Hartman, 2020, p. 15)

Criar o arquivo, registrar a História se faz a partir da necessidade de tornar eterna a verdade a ser contada, ensinada e imposta. Aquilo que não está na História não é ou não aparenta ser verdadeiro e invalidado. É o caso de Luíza Mahin, não vista por muitos como ser histórico, uma vez que não possui data de nascimento ou de morte, não há registros dela nos arquivos da escravização. Há a carta de Luiz Gama, seu filho, o qual traz, pela primeira vez, o nome de Mahin em um documento.

Durante os dois anos de pesquisa anteriores à escrita do romance, Ana Maria Gonçalves encontrou Luíza Mahin de diversas formas. Em várias entrevistas, a autora afirmou que fabulou a protagonista de *Um defeito de cor* a partir da carta de Luiz Gama, de registros de outras mulheres escravizadas e de oralidades. Luíza é tanto Kehinde como uma diversidade de mulheres. Gonçalves afirma, em entrevista concedida à *Folha de S. Paulo*, que se utilizou desses registros para fabular a protagonista, porém sem descrevê-la por meio da violência:

Não existe registro oficial da vida dela [Luíza Mahin]. O que há são alguns escritos de Luiz Gama, no quais ele conta que a mãe dele era do povo mahi, o que dá pistas sobre a região de origem dela. Ele também a descreve como uma mulher muito ativa, com muita iniciativa, baixinha. Foi a partir dessas dicas que surgiu Kehinde, essa personagem que eu inventei para contar o que poderia ter sido a vida de Luíza Mahin.

Para construir a história dela, eu pesquisei a história de mulheres escravizadas que viveram na mesma época que ela. Consultei recortes de jornal, cartas-testamento, cartas de alforria. Foi, portanto, uma construção por aproximação, por verossimilhança.

Como se percebe pela entrevista, Gonçalves estudou a História e não encontrou pessoas negras apresentadas por elas mesmas. Estado de questão insuficiente para sua criação literária, que não é dominada pela historiografia oficial. Ao contrário do romance histórico, para o qual o arquivo é fundamental, já que o registro documental é pilar para definir as trajetórias das personagens e a trama da história.

Assim pode-se dizer que há um conflito entre o romance de Gonçalves e a necessidade de “extração histórica”, de registro documental. Se a História não (re)conhece Luíza Mahin, inspiração para se criar Kehinde, poderia *Um defeito de cor* ser lido como um romance histórico, uma vez que a origem dela não vem da História, mas da voz de seu filho, da oralidade, da ancestralidade?

Se há a necessidade de “extração histórica” para se compor um romance histórico, de basear-se em registros documentais não se vale disso *Um defeito de cor*, visto que a protagonista é irreal para a historiografia oficial. Se a imagem de Kehinde é uma das imagens possíveis de Mahin, como um romance histórico poderia sustentar-se em uma pessoa inexistente para a própria História?

A narração de *Um defeito de cor* está na voz de Kehinde, uma voz negra, feminina, africana, escravizada em terras brasileiras. A História não a contempla e apaga sua memória, assassina física e epistemologicamente Kehinde e os seus, uma vez que a protagonista foi registrada como “peça” no livro de contas da História. Gonçalves reformula a narrativa de povos excluídos da História ao quebrar a hierarquização do discurso da branquitude, ao colocar Kehinde, mulher negra, para narrar o romance. A protagonista ultrapassa a imagem de “escrava” dada pela historiografia e (re)toma posse da própria narração até mesmo antes do sequestro, em África.

Pouco de África é considerada pela historiografia. O romance histórico, conseqüentemente, não imaginaria as relações tradicionais africanas, familiares e afetuosas de Kehinde-Luíza, ainda mais vivendo em território africano. Enquanto a narração do romance histórico começaria quando ela tornasse mercadoria de um branco, o início de *Um defeito de cor* mostra a existência cotidiana de uma família em Savalu, que faz da dança, da arte, meio de subsistência e de compartilhamento do sagrado, uma vez que a mãe de Kehinde recebe *cauris*⁶ por compartilhar com as pessoas a sorte de encontrarem com *ibêjis*.

Essa cena pôde ser escrita por meio do estudo decolonizado de Gonçalves, para, assim, descrever e imaginar o que poderia ter acontecido com Kehinde-Luíza antes do sequestro. A autora produz um enredo encadeado, em que ações e ambientes são possíveis, apresentando a narração com coerência e, sobretudo, mantendo a humanidade de Kehinde.

1.3 As subjetividades contadas pela griotte

Mas as palavras não é um querer ser sozinho.
(Martins, 2021, p. 96)

A verossimilhança vinculada à cultura africana permite enxergar as possibilidades de existência subjetiva de Kehinde-Luíza. A subjetividade aqui pensada parte da seguinte concepção de Conceição Evaristo (2020, p. 36): “a minha linguagem literária é fruto da minha subjetividade, que é formada na vivência, na experiência de várias condições”, isto é, é no existir, no cotidiano e em diferentes situações que se encontra o íntimo das personagens negras, sem o estereótipo racista construído pelo pacto e sustentado pela História. Em *Um defeito de cor*, uma das ferramentas utilizadas para (re)contar as subjetividades das personagens negras é a origem e a vivência em África:

Ibêjis dão boa sorte e riqueza para as famílias em que nascem, e era por isso que a minha mãe podia dançar no mercado de Savalu e ganhar dinheiro. Ela dançava e as pessoas colavam cauris em sua testa, e quando eu e a Taiwo

⁶ No romance, é pontuado que *cauri* é “um tipo de concha usado como dinheiro” (Gonçalves, 2022, p. 26).

éramos pequenas, colavam ainda mais, pois a minha mãe dançava com nós duas amarradas ao corpo. Usava panos lindos para segurar eu e a Taiwo bem presas junto a ela, uma na frente e a outra atrás. Ficávamos nos olhando nos olhos e sorrindo por cima do ombro dela, e é por isso que a primeira lembrança que tenho é dos olhos da Taiwo. Éramos pequenas e apenas os olhos ficavam ao alcance dos olhos, um par de cada lado do ombro da minha mãe, dois pares que pareciam ser apenas meus e que a Taiwo devia pensar que eram apenas dela. Não sei quando descobrimos que éramos duas, pois acho que só tive certeza disto depois que a Taiwo morreu. Ela deve ter morrido sem saber, porque foi só então que a parte que ela tinha na nossa alma ficou somente para mim. Eu senti quando isso começou a acontecer, e foi naquela tarde. (Gonçalves, 2022, p. 26-27)

Neste trecho, há duas subjetividades interligadas: a da alma e a do corpo. No contexto colonial, em que a Igreja Católica afirmava que pessoas negras não tinham alma, é evidente como a escrita de Gonçalves refuta essas imagens e narra a experiência de um ser consagrado como *ibêjis*, que compartilha as sensações de ter a alma dividida. Nessa narração, verossímil a possíveis realidades africanas em que a personagem negra conta sobre sua infância e a beleza de lembrar amorosamente de sua família, pode-se perceber a experiência de Kehinde de se sentir pertencente de corpo e alma à irmã, como se fossem um só ser.

A quebra dessa harmonia não foi decidida pelo sagrado, Taiwo morre na travessia do Atlântico. A partir da morte de sua irmã, a subjetividade da protagonista é marcada por uma incompletude, a falta da despedida tradicional e da alma, ainda mais experienciando uma vida compartilhada com *Orum*, em que sua metade-Taiwo agora vivia. Ao chegar em terras brasileiras, a primeira coisa que Kehinde faz, na beira da praia, diante do mar-território em que Taiwo foi jogada e que ligava a protagonista à África, é criar artesanalmente, conforme costume africano, algo que pudesse corporificar a irmã e completar sua própria alma: “amarrar com elas [linhas] a concha e pendurar no pescoço, onde ficaria representando a Taiwo enquanto eu não mandasse entalhar uma figura, como tinha que ser” (Gonçalves, 2022, p. 68).

A necessária rapidez para representar a irmã contempla não só o desespero de Kehinde de não perder a ligação sagrada com Taiwo, mas também vivência como uma *ibêji*, sempre a compartilhar a existência e a precisão de estar vinculada com a outra metade para existir no mundo. A vida de uma *ibêji* só existe ao compartilhar o mais íntimo de um ser: a alma. Kehinde, ao longo do romance, pontua essa alma

duplicada, também descreve os sonhos com a irmã, os segredos compartilhados do sagrado com ela. Conexão de corpo e alma.

Outra visão subjetivada no trecho é a imagem verossímil de uma família conectada ao ancestral. Em *Um defeito de cor*, a protagonista não se torna um número-corpo comercializado, marcado no arquivo, mas no corpo de Kehinde, ela é irmã gêmea de Taiwo e filha de Dúróorílke. Chega-se ao íntimo de seu ser e de seu cotidiano, o convívio familiar.

Ao corporificar os nomes e o vocabulário contextualizado em África, há, na narração, uma “escolha semântica para verbalizar as suas experiências subjetivas” (Evaristo, 2020, p. 37). Nega-se o número-corpo historiográfico e corporifica de modo verossímil a sua ancestralidade de *ibêjis* e a de sua mãe. Dúróorílke não é qualquer mãe, é uma mãe consagrada por *ibêjis*, ou seja, ela foi contemplada e abençoada pela sorte, ela e suas filhas são a corporificação do divino. Por isso, ela pode, com orgulho, dançar para sua comunidade, a fim de compartilhar a beleza do segredo sagrado e permitir que as pessoas expressem suas graças ao divino. É uma troca de irmandade tipicamente africana, em que a vida, a arte e o sagrado estão entrelaçados no cotidiano.

Seguindo esse raciocínio, a entrega do “dinheiro” para a mãe de Kehinde não é comercial no sentido capitalista ocidental. O corpo de Dúróorílke e das *ibêjis* não estão à venda e não há uma cobrança pelo espetáculo da dança. A palavra “dinheiro” é incapaz de descrever esse momento e é ressignificada por meio do vocabulário de África: *cauris*. Ao usar a palavra *cauris*, Gonçalves constrói a imagem subjetiva de uma família abençoada pelo divino em contexto africano, em que um elemento da natureza, criado pelo sagrado, é valioso símbolo de reconhecimento ancestral. Isso marca e diferencia a subjetividade de Kehinde, é um corpo inserido no cotidiano de sua comunidade africana, em que os *cauris*, “que hoje são usados principalmente nos rituais das religiões de matriz africana, tem um valor milenar para os povos em África” (Moreira, 2020, p. 729).

A cena da família de Kehinde recebendo *cauris* de sua comunidade confirma um costume da experiência africana, que constrói a subjetividade da sociedade onde a protagonista está inserida. É a vida-arte-sagrado sendo reconhecida na vida-arte-

sagrado de sua comunidade. Nas tradições e culturas africanas, a vida, a arte e o sagrado não se desvinculam. Assim é também na contação de *griot*⁷, ou melhor, de *griotte*⁸, em que a protagonista:

detém os mistérios que fazem com que a palavra atue com eficiência tanto no plano real (...) como no plano invisível, (...) pois ele é aquele que desconhece fronteiras e tem o poder de carregar consigo o mundo e trazê-lo, porta adentro, para a casa das pessoas (Bernat, 2013, p. 28)

A protagonista de *Um defeito de cor* “desconhece fronteiras”, nega as correntes e traz para dentro da realidade a imagem sagrada e rotineira de sua mãe dançando com suas filhas, abraçadas por tecidos bonitos, encantadora e encantada pelo sagrado. Ao mesmo tempo, recebe de sua comunidade, como reconhecimento de suas bênçãos e em respeito ao divino, algo de valor para sustentá-las e mantê-las bem.

A literatura feita a partir da História enxerga uma mãe de gêmeos, mas não compreende a grandiosidade de ser mãe de *ibêjis*, é incapaz de narrar a beleza e o sagrado de uma mulher africana dançar com suas filhas coladas ao corpo por meio de tecidos permeado de bonitezas. Também não entenderia ou seria capaz de descrever a experiência complexa e a dor constante de Kehinde de viver com a alma incompleta ao perder a irmã.

Ler *Um defeito de cor* por meio da “extração histórica” é afastar Kehinde da humanização e enxergá-la como peça a ser analisada como mercadoria. Gonçalves refuta essa imagem ao fabulá-la por meio da lembrança afetiva de Luiz Gama, gesto semelhante ao proposto no discurso de Hartman: “fazer mais do que recontar a

⁷ Ao conviver com o grande *griot* Sotigui Kouyaté, Isaac Bernat (2013, p. 22) define que “*griot* não é só ator, cantor, bailarino e músico, mas a principal fonte de armazenamento e transmissão de contos iniciáticos, anedotas e provérbios, através dos quais o africano, de qualquer idade, aprende sobre si mesmo, sobre os outros e sobre o mundo. Esses elementos da tradição oral são a verdadeira escola africana, e o *griot*, o seu mestre principal.

Toda educação, a história do povo africano, assim como a genealogia de suas famílias se davam através da oralidade, pela voz e presença do *griot*. Quanto mais velho um *griot*, mais histórias conta e mais histórias ouve, de mais encontros participa e mais conhecimento adquire. Segundo o tradicionalista malinês Amadou Hampâté Bâ (1999, p. 1), na África quando um velho morre, uma biblioteca se incendeia”. O *griot* é o mestre da palavra, é ele que não permite que a cadeia de transmissão dos conhecimentos fundamentais de uma vida se apague”.

⁸ *Griotte* é o feminino de *griot*.

violência que depositou esses traços no arquivo, (...) contar uma história (...) sem cometer mais violência em meu próprio ato de narração” (Hartman, 2020, p. 15).

1.4 A narração em tempo espiralar

*Muito por dizer
se disse tanto
e tanto e pouco
Há ainda mais...*
(Cerqueira, 2015, p. 13)

A autora fabula o romance por meio da narração em primeira pessoa. Ela confronta o apagamento do arquivo com a voz de Luíza Mahin em Kehinde, uma narradora africana, negra, livre. Ao mesmo tempo, rompe com o poder de apagamento da branquitude e transforma a imagem e a voz de Kehinde-Mahin em possibilidade verossímil de existência. O livro constrói questionamentos à historiografia. A este respeito, Fabiana Carneiro da Silva (2017, p. 31) afirma:

Nesse sentido, o romance estabelece intrínseca relação com a disciplina História e a ela faz uma provocação, na medida em que a organização da obra parece incorporar procedimentos presentes nas novas narrativas históricas e ter como princípio a criação ficcional de uma experiência que nossa História ainda não deu conta de registrar inteiramente.

Entretanto, a pesquisa de André Berenger de Araújo (2021) afirma que *Um defeito de cor* é um romance histórico, cuja protagonista apresenta uma narrativa linear e apegada à descrição histórica. Se a leitura desse romance, em que a narradora-protagonista é uma mulher negra africana, for realizada pelo controle do tempo linear de perspectiva clássica, a personagem negra é dominada, mais uma vez, pelo pensamento eurocentrado e pela História, ferramentas de controle do pacto da branquitude. No século XIX, como declara Pomian (1993, p. 137, *apud* Martins, 2021, p. 33):

(...) tanto os filósofos da história como os historiadores profissionais conceberam o tempo como meramente linear. [...] O tempo linear, cumulativo e irreversível é identificado como o tempo da história a tal ponto que os povos nos quais não se consegue encontra-lo são simplesmente povos sem história, Naturvolker. No plano ideológico, a identificação do tempo da história com o tempo linear [...] é uma componente do eurocentrismo. [...] às vezes, mesmo no âmbito europeu, ela justifica a divisão entre os povos que têm uma história

e os que dela são privados; justifica o sentimento de superioridade que temos quando voltamos para o passado e o comparamos com o presente.

Na historiografia oficial, quase nada há sobre as diversidades das populações africanas, conseqüentemente, a vida de origem africana de Luíza Mahin em Kehinde é inexistente. O tempo da História a atropela e não a contempla: é apagada diante do pacto da branquitude. Afunda. Conforme Leda Maria Martins, o tempo para as culturas africanas não é linear nem acumulativo, é espiralar e dinâmico. Martins (2021, p. 23) acrescenta:

Espiralar 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 experiência 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.

Se para as culturas africanas não há hierarquia do tempo, presente, passado e futuro não existem, ou melhor, tudo é o agora, se vive o que “veio” e o que “virá”, o tempo não pode ser lido como linear. Ao impor a divisão do tempo eurocentrado a culturas africanas, apaga-se a memória, a ancestralidade que vivem na existência humana, quebra-se a forma de existir no mundo e o ser deixa de existir em sua singularidade. Viver não é estático, mas é movimento, esse dinamismo permite o ingresso do sujeito em seus espaços, visto que a vivência lembrada, viva e esperada é o tempo dinâmico refletido no corpo.

No romance de Gonçalves, logo de início, a narradora quebra a hierarquização do tempo, ela parte de um dos pontos rizomáticos que afetaram e movimentaram a sua existência e não do início de sua existência. É Kehinde narrando a memória, o tempo em movimento: “Eu (...) tinha seis anos, quase sete, quando esta história começou. O que aconteceu antes disso não tem importância, pois a vida corria paralela ao destino” (Gonçalves, 2022, p. 25). Percebe-se a movimentação da existência perpassada pela movimentação do tempo. Não há linearidade temporal, pois nem a própria memória é linear, é tão curva e dinâmica como o tempo. Por isso, Martins afirma que o tempo e a memória são reflexos um do outro.

Caso *Um defeito de cor* começasse a narração pelo início, seguindo as ferramentas da História, que necessita controlar o tempo, perderíamos a existência e a essência de um ser nascido em África, como Kehinde-Luíza, imporíamos, novamente, a cultura eurocentrada ao ambiente e às pessoas africanas e criaríamos personagens estereotipadas pelo racismo. Esse tempo-branco não entende ou comporta as essências, as filosofias africanas.

Esse tempo não linear do romance não está conectado com a experimentação do tempo pelo sujeito dividido da modernidade, pelo sujeito ocidental moderno. É um tempo espiralar vivido e interpretado por uma mulher africana, que vive ancestralmente e essencialmente em comunidades em que o tempo é dinâmico.

Portanto, tendo Gonçalves referenciado estudos decoloniais que pensam em contextos africanos pela própria africanidade, como aparecem nas Referências de *Um defeito de cor*, não haveria a possibilidade de enxergar o romance por meio da linearidade do romance histórico. Seria assassinar o corpo africano, uma vez que o corpo africano existe no dinamismo do tempo espiralar: o corpo é tempo e aprisionar o tempo é aprisionar a existência. O início da história de Kehinde não é o dia de seu nascimento e sua morte não é o fim, como controla o tempo ocidental. O seu início não existe, pois seu ser existe em conexão com o além, sua vida na Terra é passageira e ela vive em outros planos, é conectada instantaneamente com outros espaços e outros tempos, como o *Orum*. É a vida, o tempo espiralar que seriam sufocado pela linearidade de um romance histórico.

Araújo (2021), em sua análise, afirma que *Um defeito de cor* segue paratextos característicos de um romance histórico. Para pontuar como *Um defeito de cor* quebra a estética do romance histórico, a autora, no final do romance, vale-se de uma bibliografia, um instrumento de veracidade que discute vida verossímil e decolonial às situações narradas. Essas referências, se por um lado, não são típicas de romances históricos, visto que esses não precisam apresentar comprovações, pois estão alinhados com a História, por outro, funcionam diferentemente em *Um defeito de cor*, já que para este funcionam como estratégias de defesa e de estudo a fim de contar verdades ancestrais, trazer legitimidade e apresentar “informações mais exatas e completas sobre os temas abordados” (Gonçalves, 2022, p. 955).

Como perguntar, então, quem foi Luíza Mahin? Se Gama não pode responder para a História, o arquivo pode? Kehinde-Luíza não está lá. Construir Kehinde sem a violentar é enxergar belezas e subjetividades, desejos, cenas cotidianas, rostos, que rasguem o pacto da branquitude de dentro para fora, no próprio discurso. Ser inexistente para a História não faz de Luíza Mahin inexistente, mas torna o romance histórico incapaz de contar Kehinde. Para tanto, é necessário um contar conectado com a verossimilhança de um pensamento africano tal como a “fabulação crítica”, na concepção de Saidiya Hartman (2020).

1.5 Mahin e Kehinde, possibilidades da fabulação crítica

– Gabriell! Disse ela – não. Eu mesma. Ainda posso falar.
E começou: – Minha mãe era africana, meu pai de raça índia.
(Reis, 1887)

Luíza Mahin advém das oralidades, das ancestralidades e da escrita afetiva de Luiz Gama, não do arquivo da escravização. A História insiste em fazê-la irreal, porém o epistemicídio⁹ constante revela, no mínimo, três aspectos sobre o pacto da branquitude diante da construção da memória subjetiva e social: primeiro, apesar da carta de Gama descrever e afirmar a existência de Mahin, ela ainda não existe para a História, pois a voz de um homem negro, mesmo com alto nível de intelectualidade, é descartada. Segundo, “o pacto suprime as recordações que trazem sofrimento e vergonha, porque são relacionadas à escravidão” (Bento, 2022, p. 24-25), portanto, não permitiria que a imagem de Mahin fosse construída pelo afeto e pela memória do próprio filho. Terceiro, a imagem de mulher negra de Mahin costuma estar conectada

⁹ Na tese de doutorado, Sueli Carneiro define epistemicídio: “Para nós, porém, o epistemicídio é, para além da anulação e desqualificação do conhecimento dos povos subjugados, um processo persistente de produção da indigência cultural: pela negação ao acesso a educação, sobretudo de qualidade; pela produção da inferiorização intelectual; pelos diferentes mecanismos de deslegitimação do negro como portador e produtor de conhecimento e de rebaixamento da capacidade cognitiva pela carência material e/ou pelo comprometimento da auto-estima pelos processos de discriminação correntes no processo educativo. Isto porque não é possível desqualificar as formas de conhecimento dos povos dominados sem desqualificá-los também, individual e coletivamente, como sujeitos cognoscentes. E, ao fazê-lo, destitui-lhe a razão, a condição para alcançar o conhecimento “legítimo” ou legitimado. Por isso o epistemicídio fere de morte a racionalidade do subjugado ou a seqüestra, mutila a capacidade de aprender etc.” (Carneiro, 2005, p. 97).

com o horror do arquivo ou condenada ao esquecimento da História, ou seja, ao epistemicídio, conscientemente construído pela branquitude.

De acordo com Saidiya Hartman, a narração sobre as vidas de pessoas escravizadas está condenada pela impossibilidade de recuperar, de forma material, o subjetivo e o apagado. Por isso, necessita fabular o que verdadeiramente, possivelmente aconteceu com pessoas escravizadas. Não é a ação de criar um texto ou uma personagem sem referências, como algo inédito. Mas escrever a própria vida existente, a verossímil realidade invalidada, a possível história dos negros não registrada pelo arquivo, uma história que não se recupera materialmente, porém pela oralidade, pela ancestralidade e pelo poder da fabulação crítica. Hartman (2020, p. 15) concebe a noção de “fabulação crítica” ao dizer:

Eu quero fazer mais do que recontar a violência que depositou esses traços no arquivo. Eu quero contar uma história (...) sem cometer mais violência em meu próprio ato de narração. É uma história fundamentada na impossibilidade – de escutar o não dito, traduzir palavras mal interpretadas e remodelar vidas desfiguradas – e decidida a atingir um objetivo impossível: reparar a violência que produziu números, códigos e fragmentos de discurso, que é o mais próximo que nós chegamos a uma biografia da cativa e da escravizada.

A ação de fabular perpassa pela habilidade imagética de criação, a “fabulação” é a ação criativa para qual o raciocínio e a imaginação são fundamentais. Se o termo cunhado por Hartman é fundamentado pela palavra “crítica”, o ato de criar, de fabular está vinculado ao raciocínio de analisar aquilo já foi criado. Hartman apresenta esse conceito ao pensar o período escravista vinculado ao poder de fazer registros. A fabulação crítica de Hartman é a ação de (re)criar histórias apagadas pelo pacto da branquitude, pensando criticamente esses silêncios historiográficos, ao mesmo tempo que os critica ao criar a possibilidade de luto e (re)criar narrações humanas e afetuosas sobre e entre pessoas negras anonimadas.

Sobretudo, o ato de fabulação é quebrar a hierarquia colonial de dentro para fora, é escrever uma vida, uma “biografia da cativa” confrontando a historiografia oficial, visto que “a perda de histórias aguça a fome por elas” (Hartman, 2020, p. 25). Para que haja o rompimento com o poder colonial, que a impossibilidade exista e que a fabulação crítica se faça, a palavra é necessária. Ao escrever *Um defeito de cor*, Gonçalves permite que a “biografia” seja (re)contada e ressignificada junto com a

história brasileira, por meio da perspectiva da decolonialidade, daqueles que enxergaram e viveram os corpos violentados pelo arquivo. Hartman (2020, p. 29) concebe tal processo ao afirmar:

Jogando com os elementos básicos da história e rearranjando-os, reapresentando a sequência de eventos em histórias divergentes e de pontos de vista em disputa, eu tentei comprometer o status do evento, deslocar o relato preestabelecido ou autorizado e imaginar o que poderia ter acontecido ou poderia ter sido dito ou poderia ter sido feito. Lançando em crise “o que aconteceu quando” e explorando a “transparência das fontes” como ficções da História, eu queria tornar visível a produção de vidas descartáveis (no tráfico atlântico de escravos e também na disciplina da História), descrever “a resistência do objeto”, mesmo que por apenas imaginá-lo primeiro, e escutar os murmúrios e profanações e gritos da mercadoria.

Um defeito de cor, ao ser construído por meio da fabulação crítica, recusa a contínua narrativa violenta da branquitude, e narra cotidianos, corpos, rostos, desejos, indignações, nomes, vozes, o próprio ser humano. Não é relembrar, não é preencher lacunas, não é simplesmente dar voz, não é exatamente criar, mas fabulação crítica é um desafio aos conhecimentos já produzidos e uma forma de honrar os ancestrais, possibilitando espaços para que falem por si próprios, assim como (re)criar memórias. É um trabalho de observação crítica em conjunto com a verossimilhança ligadas às culturas africanas e afrodiaspóricas. É uma escrita marcada pela experiência contemporânea que se conecta espiraladamente a esse “passado”, é uma tentativa de pôr ordem no mundo e reescrever a História mal escrita sobre pessoas negras.

No início da criação do conceito de fabulação crítica, Hartman deparou-se com o registro de uma jovem negra assassinada dentro de um navio negreiro. Na travessia entre África e Brasil, o mar-território tornou-se um enorme cemitério, um lugar de entidades. O Atlântico é um lugar que acolhe o fundo do navio negreiro. Qual a possibilidade de saber o que aconteceu lá dentro? A História não conta, o arquivo não mostra nada além de números. Suas singularidades, seus desejos, seus medos, seus nomes, suas famílias, suas entidades são sucumbidas por tanta violência exposta ao prazer e ao sustento da branquitude.

Um defeito de cor não é essa exposição do horror. O fabular criticamente a travessia rompe com a violência. Ainda em África, quase entrando no navio negreiro,

a narração descreve como Kehinde e Taiwo eram desejadas, queridas e amadas por sua avó: a matriarca da família:

[...] achei que a voz dela não passava de uma recordação também. Mas enquanto caminhávamos em direção ao lugar de embarque, a voz foi ficando mais nítida, até que finalmente pude vê-la, a minha avó. Eu e a Taiwo tentamos correr ao encontro dela, mas a corda no pescoço nos puxou de volta. Ela então se jogou na frente de um branco que estava vigiando o embarque, e que não era nenhum dos dois que tinham chegado junto com o navio, e implorou que ele nos deixasse ir embora com ela. O branco afastou a minha avó com o pé e logo outros homens a agarraram, enquanto ela gritava, pedindo que a deixassem ir junto, já que nós não podíamos ficar. Não havia quase ninguém por perto àquela hora, mas fiquei procurando o Ayodele, pois ele poderia tentar falar com o branco. Mas a minha avó estava sozinha, ela e os Ibêjis abraçados junto ao corpo, falando sem parar e sem que o branco entendesse. Foi então que ele chamou um dos guardas para traduzir o que a minha avó dizia, mas pareceu não acreditar, pois ficou olhando para ela e balançando a cabeça, para depois rir muito, chamando um outro branco para conversar. A minha avó foi então chamada para perto deles e começou a falar e a gesticular, apontando para os Ibêjis e para mim e a Taiwo, depois mostrou a planta dos pés, abriu os dedos, levantou os braços, pulou, abriu a boca e mostrou os dentes. De onde estávamos não dava para ouvi-los, mas tudo aquilo era o que um dos guardas pedia para ela fazer, a mando do branco, ele deve ter gostado, pois assentiu com a cabeça e a minha avó correu na nossa direção. Na hora nem pensamos direito, pois estávamos felizes demais em vê-la, mas depois temi pelo seu destino. Ela, sem nenhuma braveza, disse que iria conosco aonde quer que fôssemos, e contamos que íamos todos virar carneiros no estrangeiro. Ela disse que, se fosse assim, também viraria, porque a única coisa que nos restava sobre esta terra estava reunida ali, e éramos nós três e os Ibêjis. Ela quis protestar quando um dos guardas tomou a estátua dos Ibêjis das mãos dela, mas a Tanisha avisou que não adiantava, enquanto já nos faziam entrar na água. (Gonçalves, 2022, p. 48-49)

Na História, a vida da pessoa escravizada começa apenas dentro do navio, como registro do arquivo, como peça. A fabulação crítica, por sua vez, constrói a personagem em outra forma a narrativa, orienta-se pela subjetividade. Nesse trecho, apreende-se Kehinde e sua família antes de virar registro no navio negreiro. A construção da verossimilhança é essencial para a construção da fabulação crítica: o que aconteceu antes do sequestro? Como ela chegou ao navio? Com quem Kehinde-Luíza estava? Essas e outras perguntas são ferramentas para questionar e reformular a possibilidade de existência de pessoas negras. Ferramentas básicas para a construção de uma fabulação crítica que recria personagens subjetivas. A narradora em primeira pessoa, imagem e semelhança de Kehinde-Luíza, mulher negra, africana, que sobreviveu ao genocídio da escravização, uma *griotte*.

Griot e *griotte*, em muitas culturas africanas, é a sabedoria, principalmente, letrada, vinculada ao poder de criação e de imaginação do sujeito. Essas pessoas vivem para ocupar-se do outro por meio das funções artesanais da palavra e traz ao mundo: um contador de histórias. Uma das fundamentais habilidades de uma *griotte* é buscar a ancestralidade das suas personagens, “o segredo do poder da influência dos *Dieli*¹⁰ (...) reside no conhecimento que têm da genealogia e da história das famílias. (...) Desse modo, certamente adquirem uma capacidade quase mágica de provocar o entusiasmo” (Hampâté Bâ, 2010 p. 197). Nesse sentido, (re)criar a construção familiar das personagens é entender sua subjetividade, suas ações e reações ao longo da história.

Nesse trecho, a construção da imagem familiar diante de uma situação perversamente solitária, constrói uma tentativa de conforto a uma descendência, (re)cria-se o direito ao luto e o direito à memória: a fabulação crítica. A habilidade de reconstruir essas imagens, diz respeito à habilidade de uma *griotte* de fabular as ancestralidades e as possibilidades de existência de Luíza no seio familiar de Kehinde e não nas correntes.

Essa ciência se encontra na própria base da história da África, pois o interesse pela história está ligado não à cronologia, mas à genealogia, no sentido de se poder estabelecer as linhas de desenvolvimento de uma família, clã ou etnia no tempo e no espaço. (Hampâté Bâ, 2010, p. 203)

A construção de uma narração na voz de uma *griotte* é uma ferramenta possível para analisar a fabulação crítica e apreender como a contadora recria, fabula espaços para a verossimilhança ser construída, principalmente a partir das ancestralidades das personagens e do tempo espiralar. É o poder de recuperar a imagem familiar de um corpo negro e narrá-lo acolhido pela família e por seus companheiros. Não é mais a imagem solitária, numérica e desumanizadora do arquivo. As personagens têm companhia para enfrentar o grande horror da escravização. A habilidade de uma *griotte* de recuperar a imagem da família ao contar sua dolorosa história, permite que a fabulação critique o apagamento do arquivo no exato momento em que coloca

¹⁰ De acordo com Amadou Hampâté Bâ (2010, p. 193), *Dieli* significa *griot* na língua bambara.

Kehinde-Luíza no colo de sua avó. Não é mais um número, é a imagem de uma família.

A ação de contar dessa narradora-*griotte*¹¹ “não se trata de recordar, mas de trazer ao presente um evento passado do qual todos participam, o narrador e a sua audiência” (Hampâté Bâ, 2010, p. 208). O silêncio do “passado” grita no “presente”, visto que o tempo é espiralar e suas consequências ainda perpetuam. Por isso, a necessidade de um livro de quase mil páginas para confortar e confrontar um grito silenciado. A narradora de *Um defeito de cor* fabula a própria memória e conta o sofrimento de Kehinde-Luíza, ainda em África, no colo de sua avó.

No início desse trecho, o verbo “achei” em primeira pessoa define a narradora personagem e constrói o enredo a partir de sua perspectiva, a perspectiva de Kehinde, uma mulher negra envelhecida que se inscreve e inscreve os seus na realidade brasileira. Por meio de sua reescrita no e do mundo, essa narradora-*griotte* (re)cria Mahin em Kehine, assim como (re)cria diversas outras pessoas negras assassinadas e apagadas pela literatura e pela História.

A fabulação do tempo também está presente, a narradora se utiliza de verbos no passado, entretanto, a oralização ao longo do texto faz com que seu corpo esteja presente, tanto revivendo as situações como diante do leitor. O tempo espiralar possibilita a recriação de Luíza fabulada no corpo de Kehinde, em que o suposto passado vive no presente, na escrita de Gonçalves. Nesse sentido, sendo Luíza a grande heroína negra e uma representação de ancestralidade, fabulá-la junto com sua família não é utópico, mas é construir lembranças que possam confortar, de alguma forma, o apagamento histórico.

Se a narradora é uma *griotte*, a oralidade na repetição de palavras se faz presente na construção do texto. Nesse trecho, a narradora-*griotte* se utiliza dos pronomes pessoais “ela” e “ele” para referir-se à avó, ao guarda e ao branco. Essa repetição, além de ser algo comum à oralidade, permite que o corpo da narradora-*griotte* esteja presente, apontando para as personagens, dando ênfase às palavras

¹¹ Nesta dissertação, o termo “narradora-*griotte*” refere-se à voz e à imagem de Kehinde já envelhecida, na posição de sábia e de contadora de histórias, como uma *griotte*. Enquanto as palavras “Kehinde” e “protagonista” estão relacionadas com a personagem que viveu as experiências naquele espaço-tempo narrado.

para que se compreenda a quem ela se refere. O poder da palavra oralizada permite fabular a presença da *griotte*, de Kehinde e de Mahin a partir da verossímil cena de contação de histórias, em que os pronomes são ferramentas para dar vida às personagens, movimento ao texto e orientação a seus ouvintes-leitores.

As palavras da narradora-*griotte* constroem sua perspectiva de horror. No momento em que a avó se coloca diante do guarda, para estar com suas netas, a narradora pontua a sua percepção da cena, em que o guarda “pareceu não acreditar” e riu da situação da avó. A fabulação aparece, linguisticamente, na quebra da hierarquização do discurso e na recriação de uma situação histórica. A personagem negra não é mais secundária ou criada a favor do enredo da personagem branca e a narração não é mais dominada pela soberba da História. Ao contrário, é a voz de uma *griotte*, de uma mulher negra envelhecida que (re)cria as possibilidades de existência de Mahin em Kehinde. Na fabulação dessa cena, a partir de uma narradora-*griotte*, é que conhecemos as particularidades das personagens negras, elas possuem família, especificidades, nomes africanos. O escravizador branco, não possui espaço ao longo do enredo, é uma personagem que personifica a violência colonial diante da protagonista. Não possui nome ou singularidades, é apenas branco ou guarda, descrito pela caracterização de um colonizador.

A narração fabula a imagem da família africana e diferencia a avó, principalmente, por meio de dois elementos. O primeiro se caracteriza pelo conforto que a presença da avó dá às meninas, que entram em êxtase ao reconhecer a sua voz e depois a sua imagem diante da multidão. Esse reconhecimento por meio da voz diz sobre a cotidiana experiência das meninas com a avó, as quais a identificam rapidamente diante do caos, entre os sons do mar, comandos, rezas, choros. É uma cena construída por meio da fabulação, cujo foco das meninas não são as correntes, mas a voz de sua avó que, de tão acolhedora, naquele momento, aparenta ser um sonho.

A voz é acolhedora de todo sofrimento que Kehinde-Luíza enfrentará, um sofrimento histórico fabulamente narrado. Ao reconhecer a avó ainda longe, a subjetividade da protagonista é posta, o seu íntimo é construído na experiência de vida: no momento de medo, reconhece e busca o símbolo mais seguro e presente: a

família, a matriarca. A imagem da ancestralidade fabulada em Kehinde-Luíza, ao mesmo tempo, é acolhida por esse colo materno, amado pelos braços de uma mãe-África.

O segundo elemento é a narradora-*griotte* caracterizar a avó e as imagens dos *ibêjis* que carrega coladas ao peito. No momento de desespero, a avó busca ainda mais o divino para reencontrar suas netas. A narradora-*griotte* identifica naturalmente esses objetos, principalmente por se tratar de uma imagem sagrada, uma conectada com a Taiwo e outra com a Kehinde, que são a própria divindade expressa pela estátua. Existe, nessa cena, uma ligação maior entre o divino e o momento presente, que é possível de ser fabulado pela narradora-*griotte* que identifica uma avó de *ibêjis*, uma mulher de fé.

Assim, a fabulação da imagem da avó está conectada à construção subjetiva da personagem, uma subjetividade feita a partir da espiritualidade, do amor e do sacrifício. A espiritualidade da avó se concretiza por meio das estatuas dos *ibêjis*, que corporificam as netas e aparentam orientar a procura da avó por elas. Ao encontrá-las, a avó cria, rapidamente, uma forma de estar com as meninas e mostrar seu corpo ao branco para poder ficar com as netas.

Diante das meninas, a avó não expressa outra coisa senão o cuidado por elas. A imagem da avó é construída à verossimilhança de uma matriarca africana: a dedicação e o amor pela família, pela ancestralidade, facilmente identificada por uma narradora-*griotte*. O reencontro familiar recria uma possibilidade de aconchego à Kehinde-Luíza diante das correntes e do mar.

A fabulação crítica é essencial para analisar a composição dessas três personagens. Para a História, viram números ou nada, para a fabulação, são uma família: Dúrójaiyé, Taiwo e Kehinde. Escrever o que poderia ter acontecido exige que a autora fabule também testemunhas inexistentes para a História, apagadas pela branquitude, que enxergariam e viveriam esses assassinatos: Luíza Mahin em Kehinde. Recuperá-las por meio das palavras é devolver aquilo que lhes pertence por direito: a existência com subjetividade. É resgatá-las do esquecimento, do assassinato epistemológico insistente. É escrever sobre sofrimento sem coisificar a pessoa negra e afirmar que a escravização também marca os brancos e expoe a branquitude,

ressaltando que “a realidade da supremacia branca (...) é usufruída pelas gerações brancas como mérito do seu grupo, ou seja, como se não tivesse nada a ver com os atos anti-humanitários cometidos no período da escravidão, que corresponde a 4/5 da história do país” (Bento, 2022, p. 23-24).

A fabulação crítica em *Um defeito de cor*, portanto, caracteriza-se por ter uma multiplicidade de vozes, em que personagens, pessoas, testemunhas contam histórias a partir da narração de Kehinde. Também essas vozes aparecem em Kehinde já adulta, na Rebelião dos Malês, sendo possível evidenciá-las por meio de sua própria narração e das testemunhas, pois afirma conectar todos os trechos que ouviu para tentar contar um relato mais completo e amplo possível da Rebelião ao seu filho. A narradora diz:

Algumas das coisas que vou contar a partir de agora fiquei sabendo mais tarde, juntando pedaços que as pessoas me contavam sobre o que tinham ficado sabendo, ou de que tinham participado. Mas acho melhor contar como se tivesse visto tudo acontecer, como se estivesse presente em todos os lugares onde havia alguém lutando, pela liberdade ou simplesmente para não morrer. (Gonçalves, 2022, p. 532)

A habilidade da narradora-*griotte* é ainda mais evidenciada, visto que ela expõe alguns segredos sobre sua contação: além de sua vivência, utiliza-se de outras vivências para contar histórias. De acordo com Hampaté Bâ (2010, p. 203), a habilidade de recordar para contar, como de um *griot* viajante ou de um genealogista, está vinculada à escuta e à oralidade, “um relato ouvido uma vez fica gravado como em uma matriz e pode, então, ser reproduzido intacto, da primeira à última palavra, quando a memória solicitar”. Esse ato de utilizar de recordações, sejam elas vividas ou ouvidas, para contar histórias é nomeado por Hampaté Bâ como “memória fabulosa”, algo muito semelhante à fabulação crítica.

Esta noção proposta por Hampaté Bâ (2010, p. 178), “memória fabulosa”, pode ser analisada como um movimento de contar histórias ficcionais estritamente ligado à realidade, em que a memória, vivida ou ouvida, é ferramenta fundamental para o desenvolvimento da narração. A partir do que se lembra, os contadores recriam cenas por meio do jogo de palavras, pois, “a tradição lhes concede o direito de travesti-la ou de embelezar os fatos, mesmo que grosseiramente, contando que consigam divertir ou interessar o público” e, assim, traz o mundo para dentro de casa.

A fabulação crítica também parte de memórias. Ao analisar a memória por meio da História, em que memórias são assassinadas, a fabulação crítica possibilita a recriação de momentos históricos e particulares por meio das memórias que sobreviveram graças à oralidade e à ancestralidade, proporcionando a reescrita de verossímeis cenas silenciadas pela historiografia oficial.

A narradora-*griotte* utiliza-se da “memória fabulosa”, isto é, daquilo que viveu e ouviu, “juntando pedaços”, para contar o que foi a Rebelião dos Malês a partir da perspectiva de uma revolucionária, de uma sobrevivente. Nesse sentido, Kehinde é (re)construída a partir de uma das mais marcantes características de Mahin: envolver-se com movimentos negros de resistência. A possibilidade de imaginar os movimentos constrói Mahin na recriação das cenas da Rebelião, na qual se fabula como uma mulher como Kehinde-Luíza foi fundamental para o movimento dos malês, para a abolição da escravatura e para a própria história do Brasil. Cenas reelaboradas pela “memória fabulosa” de uma *griotte*, relidas pela noção de fabulação crítica de Hartman.

O trecho reafirma a ação de escrever a impossibilidade a partir das palavras. Kehinde não pôde viver todos aqueles momentos de fato, e Gonçalves não pode acessar a subjetividade de Kehinde via o momento histórico. Portanto, criadora e criação fabulam o que poderia ter acontecido, a começar pelo que ouviram das testemunhas que também foram fabuladas para reconstruir o discurso polissêmico da oralidade e para que esses momentos realmente passassem a existir de alguma forma, mesmo que seja na (im)possibilidade da palavra escrita.

Em *Um defeito de cor*, as palavras são reajustadas pelas oralidades e pelas ancestralidades conscientemente como um método de fabulação. Ainda como método de sobrevivência ao epistemicídio da branquitude, ao tempo cronológico e, assim, “criar um espaço para o luto onde ele é proibido. Fabricar uma testemunha para uma morte não muito notada” (Hartman, 2020, p. 25) e fazer existir a memória da pessoa negra, exigir e afirmar a existência de Luíza Mahin. Como continua declarando Hartman (2020, p. 29), é pois:

Aplainando os níveis do discurso narrativo e confundindo narradora e falantes, eu esperava iluminar o caráter contestado da História, narrativa, evento e fato, derrubar a hierarquia do discurso e submergir a fala autorizada

no choque de vozes. O resultado desse método é uma “narrativa recombinante”, que “enlaça os fios” de relatos incomensuráveis e que tece presente, passado e futuro, recontando a história da garota e narrando o tempo da escravidão como o nosso presente.

O poder da palavra da narradora-*griotte* impede o apagamento da personagem, o poder da palavra de Gonçalves recupera a subjetividade. Além de criticar a História no processo narrativo, a autora destrói o discurso hierárquico histórico e o poder do colonizador ao apresentar uma narradora-*griotte*, uma mulher africana livre. Não é mais o poder da branquitude contando a própria história ou manipulando os registros a seu favor. É a *griotte*, uma ancestral africana que narra cada linha das quase mil páginas, uma Kehinde plural, que se (con)funde com outras vozes. Livra-se do apagamento histórico e apresenta os próprios nomes.

A nomeação é de extrema importância para o romance, pois enfatiza a subjetividade ao mesmo tempo que a hierarquização do discurso da História é destruída pelo vocabulário iorubá e pelo poder dos nomes africanos das personagens. A narradora-*griotte* usa a língua do colonizador, mas, em sua voz, não é mais uma ferramenta de colonização, visto que Gonçalves se apropria da língua e a ressignifica na narração. A narração fabula, reinventa o discurso e rompe com o domínio da História pelo vocabulário ioruba. Além disso, nega a nomeação imposta pelo colonizador e afirma seu nome africano, Kehinde, o qual a conecta com a ancestralidade. Em sua voz:

Minha irmã nasceu primeiro e por isso se chamava Taiwo. Antes tinha nascido o meu irmão Kokumo, e o nome dele significava "não morrerás mais, os deuses te segurarão". O Kokumo era um *abiku*, 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*¹², 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 *iyé*, 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, 2022, p. 25)

¹² De acordo com a narração de *Um defeito de cor*, *abiku* é “criança nascida para morrer”. (Gonçalves, 2022, p. 25)

A fabulação crítica mostra a ressignificação ao mesmo tempo que reinventa a subjetividade da pessoa negra escravizada. À vista disso, essa ressignificação é identificada, primeiramente, pelo uso de vocábulos em iorubá ao longo de uma narração em língua portuguesa, como *abikus* e *iyé*, que significa “terra”. Duas palavras que reinventam a forma de narrar e quebram a hierarquização do discurso da História que assassina tudo aquilo que não é branquitude.

Em segundo lugar, pelos nomes africanos, a protagonista apresenta sua família e apresenta-se por nomes africanos. Para muitas das culturas de África, o ato de nomear é permeado de significados ancestrais, diferentemente das culturas ocidentais, que nomeiam para posse, pertencimento e identificação das pessoas. Um exemplo disso é a mãe e o irmão de Kehinde, dois *abikus*, que ganham nomes significativos, para tentar mantê-los mais tempo na terra. Esse processo de identificação de *abikus* e de nomeação revela como as personagens africanas são desejados e amados por suas famílias e como a construção linguística da narração está permeada por conhecimentos ancestrais.

Os nomes de Kehinde e de Taiwo são escolhidos por serem ancestrais, visto que *ibêjis* são sagrados para a cultura iorubá e ganham nomes igualmente importantes. Embora acabem destruídos pela História, são recordados pela oralidade:

Ao se falar em história, significa também pôr em discussões os aspectos linguísticos e culturais que envolvem a cultura negra, principalmente no que tange ao período da escravidão no Brasil, já que o negro africano do século XIX entra em conflito com os valores europeus disseminados no ocidente. No romance *Um defeito de cor*, esses elementos se fazem presentes através da representação do nome de algumas personagens, já que na cultura africana os nomes possuem um significado de acordo com sua crença. No caso de nossa protagonista, que se chama Kehinde, atribui-se esse nome devido ao fato de que na cultura africana ela é uma Ibêji, que significa, “aqueles quem foram chamados de gêmeos em iorubá”. Dá-se o nome de Taiwo, ao primeiro gêmeo gerado e o de Kehinde ao último no caso, primeiro nasceu a irmã. (Bezerra, 2017, p. 183)

À vista disso, essa narradora-*griotte*, que não só usa a própria voz, nomes, línguas, ancestralidades, mas também fabula a sua família e amigos de Kehinde, ultrapassa os limites do arquivo e enfrenta o pacto da branquitude. *Um defeito de cor* é a fabulação da impossibilidade do registro em arquivo. É com a palavra, oral e

escrita, que Mahin continua a viver em Kehinde, na “memória fabulada” da *griotte*. No romance, ela vive em Kehinde em uma de suas (im)possibilidades de existência.

Esse ato de fabular de Gonçalves quebra a hierarquização do discurso da História com a voz africana, feminina, materna e livre da protagonista e reconstrói pessoas e personagens históricos por meio das palavras. Faz existir aquilo que é inexistente para o arquivo por meio do contar, do escrever, Luíza Mahin em Kehinde. Narra as memórias ancestrais e respeita os lutos. Não violenta Kehinde, mas (re)cria uma das possibilidades de Mahin existentes, acredita na palavra de Gama, enfim, enxerga um dos rostos do Brasil a partir de comunidades de resistência. Permite-se encarar os olhos da revolucionária, enxergar a mãe de Gama/ Omotunde. É possível encontrar Kehinde e seus quilombos pelas brechas e ouvi-la contar. Escute! Mas é segredo...

2 CAPÍTULO – A MARRONAGEM FEMININA: O SEGREDO ENTRE AGONTIMÉ E KEHINDE

2.1 Compartilhando conceitos-segredos

Deixe-me ir
Preciso andar
Vou por aí a procurar
Rir pra não chorar
Se alguém por mim perguntar
Diga que eu só vou voltar
Depois que me encontrar
Quero assistir ao sol nascer
Ver as águas dos rios correr
Ouvir os pássaros cantar
Eu quero nascer
Quero viver
(Cartola, 1976)¹³

Ao abrir caminhos por meio da fabulação crítica de *Um defeito de cor*, outros são (re)criados para chegar às subjetividades das personagens e às suas relações de resistência durante o período escravagista brasileiro. Tais subjetividades não são fabuladas na superficialidade do texto, mas fundamentadas nas experiências sensoriais presentes em uma narração oralizada e encantada pela potência de uma narradora-*griotte*. Ela é a possibilidade de existência da subjetividade que estrutura o romance e dá luz à Mahin em Kehinde.

É o romance narrado por uma *griotte* que abrange o subjetivo, “uma escolha semântica para verbalizar as suas experiências subjetivas” (Evaristo, 2020, p. 37). O mundo subjetivo é traçado pelo íntimo e pelo particular de um sujeito e o leva a um coletivo, que se forma a partir da experiência cotidiana. Em *Um defeito de cor*, o subjetivo entrelaça a escolha das palavras, das estratégias discursivas, dos assuntos, das personagens e do enredo, todos vinculados ao poder da oralidade. A oralidade é o movimento que dá significado ao subjetivo.

Sendo o subjetivo a íntima experiência que liga o sujeito a uma coletividade, esta é uma organização que compartilha algo particular, isto é, segredos. Os segredos “configuram formas privilegiadas de resistência popular; e servem como cimento

¹³ Música *Preciso me encontrar*, letra de Candeia por Cartola, 1976.

unificador entre escravos e marrons” (Bona, 2020, p. 35), são estratégias de sobrevivência e de resistência de comunidades, não de sociedades. A sociedade é o convívio entre seres humanos e suas diversidades positivas e negativas, organizada por convenções e leis. A comunidade, por sua vez, está inserida na sociedade, mas seus sujeitos conectam-se entre si pelo íntimo, pelos segredos, ligados pela luta rotineira ao direito à sobrevivência.

No compartilhamento do segredo, a comunidade da qual Kehinde e outras personagens negras fazem parte, os sujeitos subvertem a ordem do dominante, do violentador e ressignificam as suas próprias existências ao viverem o processo de subjetivação do próprio eu negro em conexão com o grupo. É a retomada do próprio corpo humano, a recuperação da subjetividade a partir das ações e das criações dos sujeitos, que resgatam a consciência corporal, mental, espiritual para si.

Como a retomada subverte o poder estabelecido, o compartilhamento dos segredos necessariamente é um movimento secreto e, por isso, não segue estradas ou narrativas delimitadas, caminhos impostos pelo colonizador, que derrubam a floresta, calam os povos e estão à vista. A estratégia do secreto está ligada à recriação de desvios que ultrapassam as estradas, criam brechas que rompem com os caminhos e as narrativas coloniais. As brechas são linhas de fuga para o além-estrada, criadas no interior do sistema escravista para fundar-se o fora, o refúgio.

O compartilhamento do secreto interliga subjetividades a um coletivo que se organiza em busca de um refúgio e por estar no movimento escravagista, a organização coletiva é indispensável. Enquanto se conecta pelos segredos, o coletivo cria brechas para esse compartilhamento do secreto e para a organização de ações a favor do coletivo e contra o colonizador. Essas organizações são nomeadas por Bona (2020) de “comunidades marrons” ou “marronagem”, que são:

(...) microcosmos clandestinos: sociedades paralelas que, subrepticiamente, não cessam de trabalhar, de se infiltrar, de subverter a ordem escravista. Não importa qual seja a forma de dissidência considerada, o segredo sempre desempenha um papel criador e dinâmico”. (Bona, 2020, p. 35)

A marronagem é o segredo em ação, o movimento de camuflagem em que as estratégias compartilhadas secretamente são organizadas e colocadas em prática

pelo corpo negro em processo de subjetivação do próprio eu. Tal ação favorece a coletividade organizada a criar brechas para a fuga do negro diante do poder colonial e da situação de escravizado, resultando na produção do subjetivo, na recriação de um novo mundo, a partir de um microcosmo clandestino.

As marronagens concretizam os segredos por meio dessas brechas e criam o refúgio. No contexto escravagista brasileiro, a construção do fora que rompe com o controle colonial é a construção dos diversos quilombos. O quilombo é resultado da organização da marronagem conectada com os segredos compartilhados nas brechas, tornando-se um espaço para a manutenção do secreto que renova as brechas pela marronagem, além de ser um espaço para a recuperação do poder e da subjetividade da pessoa negra, usurpados pelo colonizador. O quilombo materializa a organização e a resistência da marronagem em uma “luta árdua pela manutenção da sua identidade pessoal e histórica” (Nascimento, 2021, p. 153). Diante do período escravista e da História que assassinaram os corpos e as histórias de pessoas negras, o quilombo torna-se não apenas uma instituição de resistência, mas também um instrumento ideológico que mantém a resistência e as subjetividades.

Nesta dissertação, o compartilhamento do segredo que recria brechas para a marronagem organizar-se e aquilombar-se é analisado a partir da relação ancestral de Kehinde com a personagem Agontimé. Apreende-se o poder de contação de histórias da narradora-*griotte*, a fim de analisar como ocorrem a recriação do quilombo no romance.

2.2 Agontimé e Kehinde

Hoje quero mudar o meu mundo.
Hoje quero fazer o que fazem todas as mulheres desta terra.
(Chiziane, 2021, p. 17)

Para que as análises dos segredos e marronagens sejam compreendidas, é necessário contextualizar as personagens-pessoas Kehinde e Agontimé em *Um defeito de cor*. E também recuperar criticamente Mahin e a rainha Agontimé, a começar pelos vestígios que a historiografia revela, os quais interferem nos segredos postos ao longo do romance.

2.2.1 Agontimé

Até o momento, não há registros da rainha de Daomé, Agontimé. Alguns estudos e pesquisas sobre o período da escravização brasileira, como os da historiadora Ana Lucia Araujo (2011) e contações de histórias da oralidade compõem a imagem dessa lendária mulher. Agontimé teria nascido no final do século XVIII, no reino de Daomé, atual Benin. Os dados mais concretos relacionados a ela são sobre os homens de seu reino.

De acordo com Araujo (2011), Agontimé, provavelmente, era filha de Gan Yambaku, chefe da aldeia Tendji e uma das esposas do rei Agonglo, que tinha como desejo que, ao morrer, o seu filho mais novo, Gakpe (futuro rei Guezo), fosse o herdeiro do trono. O filho mais velho, Ariconu (futuro rei Adandozan), entretanto, ficou com o poder. Ariconu por suspeitar que Agontimé conspirou para que o caçula tivesse a liderança do reino, enviou-a, ao Brasil, como escravizada. Os filhos de Agonglo, Gakpe e Ariconu, nasceram entre 1781 e 1790, donde se conclui que, Agontimé nasceu entre 1767 e 1777 e foi trazida para as Américas entre os seus 20 e 30 anos.

A maioria dos relatos indicam que Agontimé foi para São Luís do Maranhão, entretanto, a maioria dos navios negreiros desembarcavam na Bahia. De acordo com Ana Lúcia Araujo (2011), as pessoas escravizadas que foram sequestradas de África diretamente para São Luís, entre 1797 e 1800, vieram dos portos da Alta Guiné e da África Central Ocidental, ou seja, não são da região de Benin, origem de Agontimé. Isso leva-se a considerar que a rainha de Daomé desembarcou em terras baianas e não se sabe quanto tempo depois foi para o Maranhão.

Em 1948, a Mãe Andresa, sacerdotisa máxima da Casa das Minas, São Luís, disse a Pierre Verger os nomes de alguns voduns cultuados no templo. Os voduns eram os ancestrais divinizados da família real de Daomé e que ainda eram cultuados em Abomé, a capital do antigo reino de Daomé. A partir dessas informações, Pierre Verger levantou a hipótese de que Agontimé teria trazido do reino de Daomé para o Brasil o culto real *Nesuhwe* praticado na Casa das Minas. O templo está associado à tradição religiosa do povo jeje ou mina-jeje, comumente ligada aos falantes Ewe, Gen, Ajá e Fon.

Agontimé, possivelmente, fundou a Casa das Minas em 1847. Segundo Araujo (2013, p. 51), o nome do templo vem de dois elementos: da conexão da Casa com o povo jeje ou mina-jeje ou por diversas pessoas escravizadas terem vindo da Costa da Mina, um trecho litorâneo que conecta os atuais países de Gana, Togo, Benim e Nigéria.

Muitas dessas informações e incertezas foram fabuladas no romance *Um defeito de cor*, em que Agontimé aparece como mulher livre, conhecida no Brasil como Maria Mineira Naê e fundadora da Casa das Minas, uma comunidade inteiramente feminina. Ao longo do romance, descobre-se que, por meio de sua espiritualidade, a rainha de Daomé sabia que tinha uma grande missão a ser feita no Brasil, uma missão longa e dura, e que honraria e garantiria a sobrevivência de muitos de seus ancestrais e de seu coletivo.

2.2.2 Kehinde

No romance *Um defeito de Cor*, Ana Maria Gonçalves fabulou Kehinde a partir de Luíza Mahin. Como já mencionado, Kehinde nasceu em 1810, em Savalu, África e desde pequena já ouvia histórias sobre a rainha de Daomé, Agontimé. Aos seis anos de idade, em Uidá, foi sequestrada, trazida para o Brasil e escravizada em terras baianas. Quando já adulta e mãe, teve de deixar o filho Omotunde (Luiz Gama) aos cuidados do pai português e procurar refúgios.

É nesse momento do enredo que o genitor português vende o filho livre como escravizado para quitar dívida de jogo. Ao saber do ocorrido, Kehinde começa a procurar o filho. Em *Um defeito de cor*, Kehinde conta seus 80 anos de vida para o filho perdido, com a esperança de que sua história caísse nas mãos de Omotunde.

Essa história se conecta à de Luiz Gama, personalidade brasileira que ajudou a libertar cerca de 500 escravizados. Aos dez anos, Gama foi vendido pelo genitor português como escravizado e perdeu o contato com sua mãe, Luíza Mahin. Luíza Mahin teria nascido no início do século XIX, a História não confirma se foi na Costa da Mina ou na Bahia, mas a oralidade a constrói:

(...) esta pode não ser uma simples história, pode não ser a história de uma anônima, mas sim de uma escrava muito especial, alguém de cuja existência não se tem confirmação, pelo menos até o momento em que escrevo esta introdução. Especula-se que ela pode ser apenas uma lenda, inventada pela necessidade que os escravos tinham de acreditar em heróis, ou, no caso, em heroínas, que apareciam para salvá-los da condição desumana em que viviam. Ou então uma lenda inventada por um filho que tinha lembranças da mãe apenas até os sete anos, idade em que pais e mães são grandes heróis para seus filhos. 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. (Gonçalves, 2022, p. 20)

O único documento sobre Mahin é a partir de Luiz Gama, seu filho. Em 1880, Gama escreveu uma carta para o amigo, também jornalista, Lúcio de Mendonça (1854-1909), em que descreveu a mãe. É principalmente a partir dessas palavras de Gama que Ana Maria Gonçalves construiu a imagem, a personalidade e o destino de Kehinde no romance. Mesmo com a carta, a História não confirma a existência de Mahin. Ao ser entrevistada, no programa *Roda Viva*, em julho de 2023, Ana Maria Gonçalves afirma:

A minha história, na verdade, foi ali meio o filho parindo a mãe, por partir dessa escrita dele [Luiz Gama], que é a documentação que a gente tem sobre ela [Luíza Mahin]. Por que a gente dúvida da palavra de um homem negro quando a gente questiona a existência da Luíza Mahin?

2.3 Segredos textuais e estruturas de marronagem

Chamei-vos para que a palavra repetida, a que cura e veste,
 não pare mais e consiga rasgar este silêncio que agora desceu
 sobre as nossas vidas como uma pedra, uma única pedra que
 rompeu o nosso sonho e de seguida a vida de todos aqueles
 que, no mercado, ainda buscavam o peixe.
 (Tavares, 2019)

A língua portuguesa em *Um defeito de cor* é utilizada como ferramenta de compartilhamento do segredo, visto que a língua é ressignificada e reformulada pela narradora-*griotte*. Torna-se língua de luta e de afeto de uma mulher negra, Kehinde, que cria uma composição textual com estratégias linguísticas, na sabedoria de uma *griotte*.

De acordo com Gilles Deleuze e Félix Guattari (2003, p. 39), a estratégia de reelaborar a “língua maior”, isto é, a língua colonial, “cortada das massas, enquanto «língua de papel» ou artifício”, é uma questão política. É o que se nota em questões individuais da narração, vistas em “microscópio”, que revelam ligações com outras histórias por meio de vivências presentes na enunciação, nas quais o coletivo se reconhece.

Em *Um defeito de cor*, a voz de Kehinde, narradora e protagonista, não é apenas a de sujeito, mas verossimilhança da coletividade, da marronagem presente dentro e fora da História. É nesse sentido que a narração rompe com a língua colonial por não ser língua imposta. É instrumento de comunicação renovada pelo coletivo durante a enunciação, que cava seu próprio buraco para “encontrar o seu próprio ponto de subdesenvolvimento, o seu patoá, o seu próprio terceiro mundo, o seu próprio deserto” (Deleuze, Guattari, 2003, p. 42). Assim, por meio de seu léxico e semântica, a narradora-*griotte* faz da língua portuguesa ferramenta de segredo para criar brecha e utilizá-la em outro contexto de produção, desconhecido pelo poder colonial, em que as experiências das personagens negras, os vocabulários, as memórias, as oralidades, consideram outras dimensões históricas que não adoecem o corpo negro. É uma narração marcada pelo trabalho artesanal da *griotte*, um trabalho com a palavra que ressignifica a língua, e tornando-a sua e do coletivo.

No primeiro parágrafo do romance, a narradora-*griotte* apresenta a si e a sua família e utiliza o pronome pessoal do caso reto “eu” para iniciar a narração. O pronome “eu” transporta o corpo de Kehinde para o presente da leitura, concretizando o seu ponto de vista de Kehinde como nosso “microscópio” para experimentarmos as marronagens literárias espalhadas pelo romance:

Eu nasci em Savalu, reino de Daomé, África, no ano de um mil oitocentos e dez. Portanto, tinha seis anos, quase sete, quando esta história começou. O que aconteceu antes disso não tem importância, pois a vida corria paralela ao destino. O meu nome é Kehinde porque sou uma ibêji, (Ibêji: Assim são chamados os gêmeos entre os povos iorubás), e nasci por último. Minha irmã nasceu primeiro e por isso se chamava Taiwo. Antes tinha nascido o meu irmão Kokumo, e o nome dele significava “não morrerás mais, os deuses te segurarão”. O Kokumo era um abiku, (Abiku: “criança nascida para morrer”), como a minha mãe. O nome dela, 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”. (Gonçalves, 2022 p. 25).

O “eu”, nesse trecho, indica que a narração se desenvolve pelo olhar de Kehinde. A história dessa mulher, Kehinde-Luíza, não começa com o registro no navio negreiro, sua existência não parte do encontro com a branquitude. A história narrada por uma *griotte* busca a matriz do eu-Kehinde: África. O pronome quebra a hierarquia do discurso e afirma que esse “eu” da protagonista não é o outro, não pertence ao outro-colonizador.

Segundo Michel Collot (2013, p. 224), o sujeito conecta-se com o outro por meio da materialidade da linguagem, onde o pensamento ganha corpo na enunciação e abrange sua perspectiva no mundo. A verdade também é construída pelo sujeito em relação com o outro, “é fora de si que ele a pode encontrar”, é na relação externa que se manifesta e recria o mundo, o outro e a si mesmo.

No mundo literário, conforme Collot (2013), o sujeito também se coloca para fora por meio do uso de pronomes ditos “pessoais”, principalmente o pronome “eu”. As particularidades do “eu” não são propriedades do sujeito, uma vez que esse pronome se manifesta e ganha significado apenas na enunciação literária e se modifica de acordo com a relação com o outro. Consequentemente, o uso desse pronome durante a enunciação exporta o sujeito para fora de si e faz de seu corpo presença.

Em *Um defeito de cor*, a narradora-*griotte* corporifica Kehinde-Luíza na primeira palavra do romance: “Eu”. A presença da protagonista em primeira pessoa é a construção literária do segredo, é um código linguístico sussurrado, o qual traz seu corpo para fora da perspectiva colonizadora e abre brechas durante o confronto, para que a marronagem, ao longo do livro, organize-se e forme o livro-quilombo. A narradora-*griotte* cria desvios com o segredo, os quais sustentam e recriam o romance de Ana Maria Gonçalves.

O eu-Kehinde compartilha segredos de resistência no próprio existir singular e rompe com o discurso colonizador, que colocou a sua imagem de pessoa negra no fundo do navio negreiro, sem particularidades ou humanidade. No romance, ela se conta e conta os seus fora desse prisma, confrontando o outro-colonizador em relação com as organizações-marronagens do romance, com a população brasileira e africana

e, ao longo da narração, em relação com o próprio filho. O eu-Kehinde é a perspectiva da história, o desvio para o compartilhamento do secreto literário.

Entretando, Kehinde não é apenas uma, é o nosso “microscópio” para apreender os segredos e as marronagens do romance. No texto literário, a presença da primeira pessoa, como afirma Collot (2013, p. 223), conecta o “eu” com o “outro” e, assim, “o sujeito se comunica com a carne do mundo”. A linguagem da narradora-*griotte* enlaça as relações ao mesmo tempo que cria situações de marronagem para compartilhar o segredo, visto que “a língua do *griot* (...) desconhece fronteiras e tem o poder de carregar consigo o mundo e trazê-lo, porta adentro, para a casa das pessoas” (Bernat, 2013, p. 28). Assim, o eu-Kehinde é brecha e entrelaça-se, como uma organização de marronagem, com as vidas de Luíza Mahin e Luiz Gama, e *Um defeito de cor* torna-se verossimilhança do mundo-África-Brasil.

A enunciação se faz, assim, política e coletiva, ou melhor, permeada por segredos literários que organizam a estrutura-marronagem e formam o livro-quilombo de Gonçalves. Nesse sentido, a construção dos segredos está extremamente conectada com esse eu-Kehinde e suas vivências presentes na narração. Pode-se dizer que esse “eu” permeia a enunciação. É uma escrevivência, conforme Conceição Evaristo (2020, p. 30):

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

Segundo Evaristo, a escrevivência está ligada à apropriação da escrita conectada com a oralidade ancestral e é a ancestralidade que proporciona o encontro de uma com o coletivo. O ato de escrever, além de desfazer o apagamento de mulheres negras, retoma a presença delas, em um coletivo. A retomada de uma fortalece a retomada de todas. Assim, as experiências de Kehinde, presentes no

romance, ligam-se a uma coletividade. O texto literário é verossimilhança de vidas que resistem na sociedade, ligadas pela memória ancestral, pela situação social e, principalmente, pela linguagem que recolhe lembranças, refaz subjetividades e transforma a leitura do eu, do outro e do mundo.

O eu-Kehinde é construído politicamente por meio da enunciação que a conecta a um coletivo e constrói a sua leitura de mundo. Enfatiza-se que o eu-Kehinde ultrapassa a conexão contemplativa com o outro e com o mundo e questiona-os, pois, a “Escrevivência, antes de qualquer domínio, é interrogação. É uma busca por se inserir no mundo com as nossas histórias, com as nossas vidas, que o mundo desconsidera” (Evaristo, 2020, p. 35). A existência da protagonista, no início do livro, a partir do pronome “eu”, é uma interrogação para a História, para a branquitude, para o pensamento colonizado, potencializando a dúvida: “cadê as *Kehindes*?”.

As experiências por meio da organização-marronagem da linguagem, das experiências ancestrais, das possibilidades do eu-Kehinde, dentro e fora da ficção, recriam o mundo que existe e fala por si dentro da literatura, especialmente, em *Um defeito de cor*. A construção da narrativa incomoda porque refaz a existência com humanidade a partir do trabalho artesanal com a palavra que constrói explicita e implicitamente os segredos literários, poderes de uma narradora-*griotte* que questionam o poder colonial e refletem a existência de pessoas negras antes, durante e depois da escravatura.

A existência é construída também por meio da imagem da protagonista. Desde o primeiro parágrafo do romance, a narradora-*griotte* ultrapassa o registro histórico e começa a vincular Kehinde, gradativamente, ao continente africano: “Eu nasci em Savalu, reino de Daomé, África” (Gonçalves, 2022, p. 25). Caso começasse pela localização do continente, depois o reino de Daomé e chegar à Savalu, isto é, em gradação decrescente, a narração seguiria o caminho trilhado pelo colonizador e situaria o pensamento colonizado que apenas reconhece África adentrando no território a partir de seus interesses de exploração.

Esta narrativa contada por uma *griotte* recupera Savalu, que fazia parte de um reino, o reino Daomé, para, enfim, chegar ao continente africano. Essa estratégia gradativa da narradora para apresentar os lugares secretamente quebra o raciocínio

colonizador e insere o enredo em outro contexto de produção da história, uma das diversidades de África sendo contada por uma africana. Ao começar a narrativa localizando o espaço menor, Savalu, a narradora-*griotte* cria uma brecha para que a construção textual seja uma marronagem estrutural que recrie linhas de fuga da colonialidade¹⁴ e insira não só a subjetividade do povo de Kehinde, mas também a diversidade de África.

A gradação dos espaços geográficos é estrategicamente organizada para que a narrativa se organize em marronagem e faça da enunciação um desvio da imagem de “escravo”, além de transformar o livro em um quilombo, um refúgio que recupera o poder usurpado e mantém a subjetividade pessoal e histórica do sujeito e da coletividade à qual pertence. O sujeito negro é (re)criado a partir daquilo que o sustenta como sujeito: a voz-consciência, o íntimo dito por ele mesmo, construído na vivência coletiva, fincada no território ancestral, que proporciona amor e lembrança dos seus.

Só depois de localizar o território ancestral, Kehinde apresenta a si e seus ancestrais. Para isso, a narradora-*griotte* vale-se da língua iorubá, por meio de nomes próprios e vocabulários, para, em conjunto com a língua portuguesa, compartilhar alguns segredos fundamentais para a construção da estrutura-marronagem do romance. Assim sendo, a narração apresenta a protagonista pelo nome *Kehinde* e logo explica que a escolha do nome está conectada com o fato de ser uma *ibêji* e por ter nascido por último. Em seguida, a sua outra metade, a sua irmã é apresentada por um nome dado ao *ibêji* que nasceu primeiro, *Taiwo*.

Por meio desses nomes, além de serem apresentadas como seres sagrados, isto é, *ibêjis*, o nome *Kehinde* significa aquela que nasceu por último, portanto, é a mais nova da família, e por isso é a escolhida para ouvir todas as histórias contadas pelos mais velhos, e ser a conexão espiralar entre ancestralidades “passadas”, “presentes” e “futuras”. A protagonista é um corpo que guarda contos e contares, que,

¹⁴ De acordo com Aníbal Quijano (2005, p. 127), “o padrão de poder baseado na colonialidade implicava também um padrão cognitivo, uma nova perspectiva de conhecimento dentro da qual o não-europeu era o passado e desse modo inferior, sempre primitivo”.

após madurar as narrações e experimentar a própria vida, tem, por meio do romance, um espaço para histórias e a possibilidade de se tornar uma narradora-*griotte*.

A história de *Um defeito de cor*, então, é narrada por alguém que ouviu e viveu as histórias contadas, uma senhora de mais de oitenta anos, que traz no próprio nome *Kehinde* e em suas palavras, segredos ancestrais que ouviu dos mais velhos ao longo da vida e que, com a chegada do tempo, pôde compartilhá-los e organizá-los em um livro-quilombo.

A narração de outros torna-se também sua em uma conexão atemporal entre experiências de vidas pré e pós escravização. A enunciação recupera a vida, uma escrevivência, um desvio para a organização e ligação da coletividade, da marronagem. *Kehinde* em seu próprio nome conta, em segredo, a biblioteca que possui na memória e na oralidade: um livro-quilombo de quase mil páginas.

No romance, o uso de palavras em ioruba, interligadas ao texto em língua portuguesa, revela como a língua europeia, a “língua maior” não consegue descrever e experimentar sem que seja posto o subjetivo do “eu”. No trecho que inicia *Um defeito de cor*, as subjetividades são compartilhadas com outro coletivo, com o outro marronagem por meio de segredos: uma linguagem política em sua própria enunciação.

Nesse sentido, caso a narração tenha descrito Kehinde e Taiwo apenas por meio da palavra “gêmeas”, a linguagem textual não daria conta da experiência de ser “gêmeas” em um contexto iorubá. Ao pontuar que Kehinde e Taiwo são *ibêjis*, a narradora-*griotte* conta que a protagonista, ela própria, é uma dádiva do divino e que pertence a uma família que foi vista e escolhida pelo sagrado. O emprego dessa palavra iorubá significa que essa protagonista é uma personagem de alma dividida e que o eu-Kehinde apenas existe em sua completude com a outra-Taiwo e que, na falta desta, o vazio pode preencher seu eu. Por conseguinte, é um texto escreviente, que tem a precisão de inovar a construção da linguagem literária a fim de que a personagem, pertencente a uma maioria minimizada pelos dominadores da “língua maior”, possa ser e existir. Kehinde e Taiwo não são simplesmente gêmeas, são *ibêjis*, o próprio sagrado.

Algo semelhante acontece com a palavra *abiku* para descrever os outros familiares da protagonista. *Abiku* também é uma palavra iorubá, que avisa aos familiares que seus filhos têm uma forte ligação com *Orum* e podem logo morrer. No contexto iorubá, essas famílias são avisadas ao terem seus filhos descritos dessa forma e possuem a chance de reverter a situação.

Ainda no primeiro parágrafo do romance, o irmão, a mãe e a avó de Kehinde são descritos como *abikus*, um segredo posto na construção do texto que permite vivenciar os nomes e os destinos das personagens. A família escolhe nomes poderosos a fim de criar possibilidades de vida para os três. O irmão é chamado de Kokumo, que significa "não morrerás mais, os deuses te segurarão". A mãe, de Dúróorílke, "fica, tu serás mimada". E a avó, de Dúrójayé, "fica para gozar a vida, nós imploramos".

De acordo com Calvet (2011, p. 95), em muitas civilizações africanas, "o nome dado à criança é portador da vontade de influenciar a sorte, de conjurar os auspícios nefastos: ele é simultaneamente proteção e mensagem". As nomeações carregam segredos sobre a subjetividade das personagens, sobre a cultura em que estão inseridos e, principalmente, sobre a sabedoria ancestral que afirma para os seres do *Orum* o amor de sua família e o desejo de que Kokumo, Dúróorílke e Dúrójayé fiquem mais tempo no *ayê*, na Terra.

Os nomes ressignificam a organização textual, uma vez que redirecionam a narração a uma outra dimensão histórica, que é formada no "agora" pela memória ancestral, isto é, um texto construído artesanalmente por uma *griotte* que vive o tempo espiralar. É uma narração que ultrapassa o tempo eurocentrado linear e acumulativo e que tece memórias ao mesmo tempo que recria lembranças por meio de segredos performados pelo léxico organizado como marronagem ao longo das linhas-desvios do romance, tornando-o um lugar fora do domínio colonial e do pacto da branquitude. Um lugar de herança africana em território brasileiro: *Um defeito de cor*, um livro-quilombo

2.4 O feminino segredo do Quilombo-Minas

Em *Um defeito de cor*, a Casa das Minas foi construída espiraladamente por meio de segredos compartilhados que (re)criaram desvios organizadores da marronagem, foi liderada pela rainha de Daomé para construir um refúgio, o quilombo feminino a Casa das Minas. Esse refúgio também marcou o corpo de Kehinde, uma vez que atravessou a sua ancestralidade.

De acordo com Leda Maria Martins (2021, p. 23), o tempo espiralar um é “movimento de reversibilidade, dilatação, e contenção, não linearidade, descontinuidade, contração e descontração (...). Nas temporalidades curvas, tempo e memória são imagens que se refletem”. A vida existe a partir do que foi aprendido e recuperado pela memória, isto é, a ancestralidade (re)constrói o tempo vivido e, assim, a existência se (re)cria a se espelha, em um movimento ininterrupto de ida-volta-além, que retorna, restabelece e transforma a existência dinâmica.

É nesse sentido que conexão ancestral entre Agontimé e Kehinde é um dinamismo espiralar presente ao longo do romance, que transforma a vida das duas personagens. Esses encontros abrem desvios que se cruzam especialmente no refúgio Casa das Minas, espaço construído em nome e para a resistência da ancestralidade, experimentado e sustentado pelo tempo espiralar. Kehinde, já adulta, busca por esse quilombo ao transicionar pelo tempo e sonhar com sua avó contando sobre Nega Florinda, outra personagem que já morava na Casa. Por meio da reconstrução do tempo no sonho, Kehinde decide viajar até Agontimé, Casa das Minas, São Luís do Maranhão.

Nega Florinda é quem leva a protagonista ainda criança até a rainha. Nessa época, Kehinde tinha por volta de dez anos, e era escravizada em uma fazenda de Itaparica. Nega Florinda era uma grande *griotte* da região, uma senhora “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” (Gonçalves, 2022, p. 88). Essa personagem é a personificação do tempo espiralar, sua existência não é controlada pelo tempo contado, seu ser é uma ida-volta-além que sempre aparece para contar histórias e levar os corpos negros à

ancestralidade, a partir dos segredos compreendidos e compartilhados durante a contação. A sua oralidade conecta diversas marronagens ao seu redor, cada roda que é criada a começar do contar de Nega Florinda é uma infinita construção de pequenos quilombos.

Como *griotte*, essa personagem criou laços e rompeu desvios desde sua contação de histórias, das quais Kehinde foi ouvinte, compartilhou os segredos de Nega Florinda e transicionou à ancestralidade, (re)encontrando Agontimé. Assim, Kehinde volta à Daomé e (re)vive na presença de sua família a partir da presença da rainha, cujo poder espiralar, proporcionado por segredos de uma contação de *griotte*, conectam, pela memória, as marronagens do agora-além tempo.

Nega Florinda reconstrói um desvio e leva a pequena Kehinde até Agontimé, em São Salvador. As duas andaram por diversos corredores, diversas brechas que protegem um terreno plano, cheio de árvores frutíferas. Foi lá, junto com 40 quarenta pessoas, maioria mulheres, que Kehinde ouviu Agontimé falar “como se sumisse, como se fosse feita só de palavras, como se conseguisse se esconder por trás do sentido das palavras” (Gonçalves, 2022, p. 140). Essa não presença de Agontimé diante da contação reflete o processo de construção do segredo e da marronagem na oralização.

O poder da contação de uma *griotte* ultrapassa a linearidade do tempo por meio do ritmo que mantém a atenção e a conexão da roda. O ritmo é o movimento com o corpo, com a voz e com o próprio tempo espiralar, em que o sujeito transiciona a consciência e o corpo a outras idas-voltas-além da existência durante a contação. Esse ritmo proporciona, tal como contado no trecho anterior, a imersão de sentido de Kehinde, que é envolvida pela contação de Agontimé que a rainha pareceu feita apenas de palavras, isto é, o poder de contação da rainha fez a protagonista transicionar o tempo e a noção de si, deslocar-se daquele lugar, inserindo-se na história ao mesmo tempo em que revivia suas memórias ainda em África.

Agontimé consegue entrelaçar-se com seu público por meio do segredo fundador: a origem africana. O processo rítmico e linguístico proporcionado por sua oralização e ainda mais por uma imagem de poder, como a de uma rainha, tem a força de criar possibilidades de desvios para que aquelas 40 pessoas negras chegassem

até o refúgio. Naquele espaço, Agontimé conseguia compartilhar segredos e organizar a marronagem. Todos ali souberam que ela estava construindo a Casa das Minas e que os voduns apenas se assentariam nas mulheres, entretanto, apenas aquelas que receberam o segredo por sonho poderiam, de fato, adentrar nela.

Ainda menina, Kehinde não tinha sonhado com o secreto, porém, o aviso-segredo foi compartilhado. Adulta, quando sonhou com a avó e com a Nega Florinda, as mulheres que a ligaram com Agontimé, finalmente pôde buscar o Quilombo-Minas. A partir do segredo compartilhado ainda criança, entre Agontimé e Kehinde, a protagonista trilhou desvios feitos em nome da ancestralidade até a Casa.

As duas personagens tiveram os destinos cruzados muitas outras vezes. No início do romance, é apresentada a origem de Kehinde em Savalu, no reino de Daomé. Porém, logo em seguida, descobre-se que a avó da protagonista nasceu em Abomé, na capital do reino, que foi construído por cima do corpo de Dan. Dan também é o nome dado à serpente sagrada. Quando sua avó ainda morava na capital, a rainha Agontimé foi vendida como escravizada por seu enteado, o rei Adandozan, acusada por ele de feitiçaria. Como Agontimé era uma grande vodúnsis¹⁵, o rei proibiu o culto aos voduns. Por conta dessa proibição, a avó da protagonista, também uma vodúnsis, e sua família decidiram sair da capital e ir para Savalu. Lá os guerreiros do reino também os encontraram e os atacaram especialmente depois de ver o que a avó tecia:

Os guerreiros já estavam de partida quando um deles se interessou pelo tapete da minha avó e reconheceu alguns símbolos de Dan. Ele tirou o tapete das mãos dela e começou a chamá-la de feiticeira, enquanto outro guerreiro apontava a lança para o desenho da cobra que engole o próprio rabo que havia, mais sugerida do que desenhada, na parede acima da entrada da nossa casa. Os guerreiros conversavam depressa e aos gritos, decerto resolvendo o que fazer, enquanto eu e a Taiwo nos demos as mãos, sem entendermos direito o que estava acontecendo. A minha avó se atirou ao chão diante deles, implorando que fossem embora, que levassem tudo o que quisessem levar, que Olorum¹⁶ os acompanhasse. Eles não a ouviam e falavam de feitiços, de pragas e de Agontimé. (Gonçalves, 2022, p. 27)

A partir desse trecho, a narradora-*griotte* apresenta, nas entrelinhas, que o culto aos voduns, principalmente o culto a Dan, é algo comum à criança que Kehinde era,

¹⁵ De acordo com *Um defeito de cor*, “vodu-no: ou vodúnsi, nome dado às sacerdotisas jejes no culto de Dãnh-gbi, a Grande Serpente” (Gonçalves, 2022, p. 90).

¹⁶ O romance de Gonçalves define *Olorum* como “correspondente à ideia de Deus” (Gonçalves, 2022, p. 27).

uma vez que a imagem da sagrada cobra estava presente em espaços e ações cotidianos da família, como a entrada da casa e o tapete tecido pela avó. A narração apenas adentra nos detalhes e aprofunda-se nas imagens a fim de explicar a reação dos guerreiros do rei Adandozan. E é nesse momento que o enredo compartilha um dos segredos que conecta Kehinde à rainha Agontimé, uma das principais sacerdotisas do culto a Dan: os voduns.

Essa espiritualidade herdada da ancestralidade feminina (re)conecta as personagens por meio do tempo espiralar. Segundo Bona (2020, p. 33), o culto aos voduns é uma “experiência espiritual em que o corpo se torna espaço de iniciação e de *konesans* (conhecimento)” e que, por isso, a espiritualidade estabelece espaços para que seja cultuada, compartilhada e conectada com a coletividade. A espiritualidade herdada pela avó cria brechas para que Kehinde encontre marronagens em seu caminho e se oriente até a Casa das Minas.

Além da espiritualidade, um outro ponto fundamental conecta Agontimé com Kehinde: sua avó conhecia a rainha de Daomé. Já em Uidá, a protagonista (re)vive a história entre as duas vodúnsis ao ver um “pará-sol”. Relembra que um “pára-sol” era utilizado apenas por pessoas de grande importância, uma vez que a sua avó havia usado um junto com Agontimé, quando esta era rainha de Daomé. Percebe-se que a ligação da protagonista com Agontimé não veio pelos guerreiros, mas, sim, pela espiritualidade que juntou as mulheres vodúnsis e pela experiência que pôde obter por meio da contação de histórias da avó, isto é, pelo compartilhamento da vida e do segredo sagrado entre rainha e avó, entre avó e neta. Em seguida, os desvios construídos pela ancestralidade cruzam-se entre Agontimé e Kehinde: a resistência ancestral sustentada pelos femininos segredos.

É com essa ligação ancestral que a rainha se familiarizou com Kehinde ao vê-la pela primeira vez, junto com Nega Florinda. Agontimé reconheceu o vodum da avó na menina e compartilhou dois importantes segredos com a protagonista. O primeiro fortaleceu a existência de Kehinde por avivar a sua ancestralidade: ela estava diante da rainha de sua terra, a única pessoa viva, no Brasil, que conheceu sua avó, mulheres conectadas com o ancestral, com o segredo e com os voduns. Por conta disso, Agontimé compartilhou o segundo segredo:

Antes de irmos embora, a Nega Florinda se aproximou dela e as duas se cumprimentaram com saudade, e fiquei surpresa quando a Agontimé me reconheceu como descendente de alguém que conhecia. Quando falei da minha avó e da sua morte, ela saudou em mim o vodum da minha avó e disse que eu tinha o sangue de uma grande mulher, de alguém por quem ela teve muita consideração e que tinha sido muito importante para ela. Disse ainda para eu não me preocupar, pois também encontraria o meu caminho naquela terra, e que um dia eu fosse visitá-la em São Luís, na Casa das Minas. (...) Depois, me deu de presente uma linda Oxum de madeira, quase igual à que a minha avó tinha em Savalu. Disse que era a deusa da fertilidade, da prosperidade, para que as minhas ideias e os meus atos encontrassem terrenos férteis para crescer vitoriosos. (Gonçalves, 2022, p. 144)

Em nome das origens de Kehinde e, principalmente, de sua avó, Agontimé presenteia a protagonista com a estátua de Oxum, o orixá que a protagonista pertence. Além de reconhecer qual era o orixá de Kehinde, Agontimé deu uma estátua que abria brechas por estar repleta de ouro. A rainha compartilha não só o sagrado, mas o valioso com a protagonista, uma vez que o ouro escondido seria usado para a construção da Casa, mas Agontimé, em memória e em respeito à família de Kehinde, deu a ela a estátua.

Ao desejar que o orixá recriasse desvios que “encontrassem terrenos férteis”, a rainha falava em códigos, ou melhor, em segredos, pois sabia que o ouro não era apenas valioso, mas seria ferramenta de marronagem, que ajudaria a criar desvios para que as ideias e os atos de Kehinde pudessem “crescer vitoriosos”. E, de fato, foram, uma vez que, já adulta e mãe de uma criança, Banjokô, a protagonista assustou-se e jogou a estátua em direção a uma misteriosa cobra que apareceu em seu quarto:

Foi a cobra, que nem eu nem ninguém mais viu de novo pela casa. Depois que eu já tinha dito à Oxum tudo o que queria e ia descer para entregá-la à Claudina, a cobra apareceu de repente, pulando em cima de mim. A primeira reação foi me proteger, jogando a Oxum contra ela, e quando olhei para o chão tingido de dourado, a idéia surgiu inteirinha, como um raio de sol iluminando minha cabeça. Naquele segundo fiquei sabendo exatamente o que fazer e tudo que ia acontecer depois. Procurei a cobra e não encontrei nem rastro dela, e ela não poderia ter saído do quarto, que estava com a porta fechada. Quando fui pegar a Oxum, olhei o chão ao meu redor e ele estava coberto com um pó dourado que tinha caído de dentro da estátua de madeira. Reparei melhor nela e percebi que sua racha tinha aumentado de tamanho e mostrava um grande talho, e era de lá que escorria o pó. Cheguei com ela perto da janela, onde estava mais claro, e percebi que ainda havia muito mais lá dentro.

Forcei um pouco a abertura e a estátua se partiu ao meio, deixando ver que guardava uma verdadeira fortuna. Ouro em pó e pepitas, e também muitas outras pedras de cores variadas, brilhantes, pequenas, parecendo vidro transparente, tomando conta de todo o oco da estátua, que não era tão pequena. Na hora eu soube que aquilo valia muito dinheiro e que era dele que eu deveria partir para realizar meus sonhos. (Gonçalves, 2022, p. 351-352)

Novamente, a espiritualidade e a ancestralidade cruzam as brechas que levariam Kehinde até Agontimé: a cobra, ou melhor, a cobra sagrada de Dan. O sagrado segredo compartilhado familiarmente, a cobra da faixa da casa, o símbolo que a avó tecia, Dan despertou reações em Kehinde como se soubesse o que a personagem precisava, como se compartilhasse o segredo de Agontimé e do ouro dentro de Oxum. E, de fato, sabia quando essa espiritualidade herdada reconectou, depois de anos, duas mulheres das terras de Dan, Daomé.

A protagonista apenas quebra a estátua e consegue o dinheiro que pagaria a sua alforria e a do filho. O segredo sagrado, o vodum que sua avó e Agontimé cultuavam, despertou Kehinde a criar uma brecha, romper, de certa forma, com a violência e manter sua família unida: o segredo compartilhado com Agontimé organizou os movimentos marrons da protagonista para manter os seus unidos. Logo, Kehinde conseguiria transitar até a Casa das Minas.

A narradora-*griotte* constrói essa cena a partir dos poderes de Oxum e conecta o momento com os segredos que Agontimé disse-lhe quando ainda era uma criança. Como já havia contado a rainha de Daomé, ao encontrar com Kehinde pela primeira vez, Oxum é a deusa da fertilidade e é através da “racha” da estátua de Oxum que o ouro-segredo foi revelado. Oxum pariu Kehinde e Banjokô novamente e mãe e filho puderam viver, viver em família, viver com amor, apesar de tudo.

É a partir da alforria que Kehinde consegue transitar com menos restrições e trabalhar para sustentar seus refúgios-lares, onde seus filhos e outras personagens tornavam-se uma família, ou melhor, construíam um pequeno quilombo. A casa da protagonista transformou-se em espaço para a marronagem reunir-se e organizar-se, como os muçurumins e outras personagens que planejavam a Rebelião dos Malês, de 1835. Kehinde envolve-se com o movimento dos malês por compartilhar segredos e o cotidiano com os envolvidos e recriar espaço para que a marronagem malê pudesse reinventar desvios de resistência em nome da própria (r)existência.

Por conta de uma denúncia, o governo da Bahia preparou-se para massacrar os envolvidos com a Revolta dos Malês e, por conseguinte, o movimento não teve êxito. Além disso, após o confronto, o governo puniu ou enviou para África pessoas negras, não se importando se elas estavam ou não envolvidas com os movimentos negros.

A protagonista necessitou encontrar brechas e criar desvios para não ser violentada pelo pacto escravagista. Nessa época, com quase trinta anos, o primeiro filho da protagonista, Banjokô, já havia falecido e, antes de trilhar novos desvios, foi obrigada a deixar o segundo, Omotunde, aos cuidados de seu quilombo. Uma leal e antiga companheira de segredos de Kehinde, Esméria, compartilhou segredos com ela, que levariam a protagonista a encontrar refúgio em Vera Cruz. Ao chegar até lá, Kehinde conseguiu adentrar-se naquele espaço em nome da antiga amizade entre Esméria e as mães-de-santo, Mãe Assunta e sua filha, Mãezinha, mulheres extremamente respeitadas pelo quilombo do qual faziam parte.

As duas mães-de-santo organizavam as marronagens por meio dos segredos compartilhados em cultos aos vodus. A avó de Mãezinha era africana e passou os ensinamentos para a Mãe Assunta, até que esta foi sequestrada e trazida para o Brasil. Aqui, fundou um terreiro em um casebre que funcionava como esconderijo de fuga, uma fresta, uma brecha para viver em marronagem, isto é, um quilombo. A Mãe Assunta já estava muito velha e raramente conversava com Mãezinha sobre seus sonhos e outros assuntos e calava-se de novo. Quando a protagonista se refugiou ali, Mãe Assunta contou um sonho à Mãezinha e esta, em seguida, perguntou à Kehinde se havia sonhado com algo diferente. Kehinde confirmou e disse que o sonho sempre era interrompido, porém Kehinde sabia que era a sua avó que queria se comunicar por meio dos sonhos, era um segredo ancestral sendo revelado.

Mãezinha abriu brechas para conectar-se com o ancestral por meio de um ebó (uma oferenda) que seguraria o sonho de Kehinde. Todos esses desvios, (re)criados ao longo dos anos, foram necessários para a protagonista estar preparada para receber o grande segredo que conectaria a ancestralidade, a espiritualidade e as amizades de Kehinde até a Casa das Minas: o sonho levou a protagonista até Savalu, na companhia de sua avó diante de um rio. As águas fizeram um redemoinho e, do

meio, saiu um pote de barro. No mesmo instante, a avó de Kehinde comentou que Florinda tinha um pote igual. Ao acordar, a protagonista não entendeu, mas Mãezinha sim. Nega Florinda era grande amiga de Mãe Assunta e tinha deixado um pote na casa da mãe-de-santo. Era o mesmo pote que Kehinde tinha sonhado e percebeu que deveria levá-lo à Nega Florinda, que estava na Casa das Minas.

Bona (2020, p. 13) afirma que os sonhos também são espaços de segredo, que “despertam assim para o que está ao mesmo tempo além e dentro de nós. É primeiro pelos sonhos que percebemos que só podemos viver em relação com outras inteligências terrestres”. Portanto, a construção da narrativa por uma *griotte* ultrapassa o conhecimento ocidental que coloca o sonho como oposto da realidade. A narradora-*griotte*, pelo contrário, tem o sonho como ferramenta de marronagem, que interliga segredos entre outras inteligências e chega às profundezas da sabedoria ancestral, como vodúnsis e mães-de-santo. Sonhar, aqui, é parte do real, que conecta, a partir da transição do tempo espiralar, Kehinde com o sagrado segredo de seu interior, isto é, com a espiritualidade herdada da avó, ainda a leva para além de seu eu, em que o outro-marronagem também compartilha segredos com outras inteligências.

A protagonista chega aos sonhos por meio da sabedoria ancestral de Mãezinha, do ebó feito por uma mãe-de-santo para que brechas entre essas inteligências fossem criadas, a fim de que Kehinde conseguisse compartilhar o secreto com a ancestralidade. Segundo Bona (2020, p. 34), é nas reuniões de voduns “que se difunde a subversão, que são organizadas as redes de dissidentes, que se entrelaçam as solidariedades e os compromissos secretos”, isto é, são microcosmos clandestinos. A conexão com os voduns permite que Kehinde viva na presença ancestral da avó, compartilhe segredos com diferentes movimentos marrons (a Revolta dos Malês, o seu quilombo-lar e a Casa das Minas), ao mesmo tempo que recria seu corpo como espaço de encontro ancestral, subverte a imposição de “escravo” imposto pelos brancos colonos.

O sagrado, o secreto e o ancestral cruzam-se no sonho e recriam brechas que vão ao encontro da sociedade secreta das Minas. Os desvios entre eu-Kehinde e o outro-Agontimé são (re)criados em nome da espiritualidade guardada no pote de Nega Florinda: o assentamento de um importante vodum. Em seguida, o destino de Kehinde

organiza-se em marronagem, com o intuito de fundar brechas para que o sagrado segredo de Nega Florinda chegue até o grande Quilombo-Minas, até as mãos da rainha de Daomé e sobreviva à violência colonial.

A organização do secreto sagrado fez com que a marronagem entre avó, Esméria, Mãe Assunta, Mãezinha, Nega Florinda, Agontimé e Kehinde, entre mulheres, transformasse os destinos das personagens ao mesmo tempo que protege o todo e conecta o coletivo com a ancestralidade, com a África. Assim, recupera a subjetividade e o poder roubados no período escravagista.

Essa recuperação está fincada ao espaço e às reuniões que os rituais voduns proporcionam. Entretanto, por ser um movimento de marronagem, Kehinde necessitou compartilhar o secreto para encontrar a Casa das Minas e entregar o pote de barro para Agontimé (conhecida na Casa como noite Naê) e para Nega Florinda. Já em São Luís, Kehinde contratou um guia que a levasse até a Praça do Comércio para comprar presentes à Agontimé e à Nega Florinda. Porém, ela não sabia onde se situava a Casa das Minas. Como Bona (2020) descreve, as comunidades marrons, tal qual o Quilombo-Minas, necessitam se camuflar para sobreviver diante da violência colonial. Ao compartilhar o secreto e conectar a marronagem, o coletivo organiza-se para encontrar ou criar refúgios. Nesse sentido, Kehinde desconhecia a localidade de Agontimé, mas a encontrou por meio do segredo que compartilhavam desde África:

Forma coletiva de fuga, a secessão [marron] é resistência territorial: faz parte de um território labiríntico cujos meandros e acidentes constituem aliados naturais para os rebelados. O marron não foge, ele se esquiva, escapa, desaparece; e pela sua retirada, se metamorfoseia e cria um fora. (...) A fuga dos escravos não surge como covardia, como fenômeno passivo (...). A guerrilha – a tática privilegiada dos nômades, dos marrons, de todos os grupos e minorias banidos – apresentam-se então como uma não-batalha, em que a astúcia, as artimanhas enganosas, os disfarces, a camuflagem, as fugas e os ataques surpresa zombam da moral dos poderosos. (Bona, 2020, p. 40-41)

A camuflagem da Casa, assim, é uma resistência territorial, construída para que apenas a marronagem a encontre ao compartilhar o segredo com os “aliados naturais”. O refúgio à Casa não está ligado a covardia, mas a inteligente habilidade de (re)existir dentro de uma violenta sociedade colonial, em que a camuflagem garante a resistência do corpo negro fora da pele de “escravo” imposta pelos brancos

escravizadores. A Casa das Minas é marronagem por operar fronteiras a fim de haver inscrição espacial de uma coletividade em um território, rasgando a ordem escravagista ao mesmo tempo que se camufla. A comunidade marron necessita de fronteiras, necessita estar fora do controle do pacto da branquitude, entretanto, não se revela, apenas se mantém pelo próprio apagamento e pelo compartilhamento do segredo. Como, então, Kehinde poderia encontrar Agontimé e Nega Florinda?

Foi o guia quem teve a ideia de perguntar se alguém conhecia o paradeiro do povo eve, ou jeje, como se falava na Bahia (...). Quem me indicou o lugar foi uma preta, que ficou muito feliz por conversar comigo em eve. Mas ela teve que repetir em português para que meu guia entendesse (...).

O guia me mostrou a Casa das Tulhas, o maior armazém de pretos da cidade, e passamos também por algumas igrejas antes de sairmos da parte mais povoada e paramos em frente a um sítio onde o crioulo disse que não entraria, para depois estender a mão à espera do pagamento combinado. Puxei um arame que saía por um buraco feito no portão de madeira e um sino ecoou do lado de dentro. Quem me atendeu foi uma jovem aparentando não mais que quinze anos, e sem saber direito o que dizer, perguntei pela Agontimé. Ela disse que não conhecia ninguém com aquele nome, e me lembrei que havia outro, mas nada de ele me vir à memória. Mas quando perguntei pela Nega Florinda, que eu não tinha certeza se continuava com o mesmo nome, ela me convidou para entrar. (Gonçalves, 2022, p. 603-604)

Como um Exu, o guia apresentou as encruzilhadas e as linguagens para que Kehinde encontrasse sua ancestralidade nos desvios da marronagem. Conforme descreve Edimilson de Almeida Pereira (2022), Exu é a entidade que controla as linguagens e os caminhos e, por isso, vive na encruzilhada. É o guia, aqui, quem aconselha Kehinde a buscar a sua língua materna e fazer dela uma ferramenta de marronagem, a fim de compartilhar o segredo da Casa, isto é, a origem africana de Kehinde e de Agontimé. Por conseguinte, encontrar, nas possíveis encruzilhadas de São Luís, os desvios até a rainha de Daomé.

Kehinde conhece uma mulher negra que despertou alegria subjetiva ao conversar com ela em sua língua materna e reconhecer-se como imagem e segredo de origem. Foi com esse movimento de (re)tomar sua etnia, sua terra diante da imagem dessa mulher que Kehinde encontrou as brechas até a marronagem da Casa. Foi o encontro com alguém de sua terra que despertou os segredos da ancestralidade por compartilharem uma mesma marronagem, uma marronagem de origem entre ela, Kehinde e Agontimé: África.

A partir do segredo de origem, o Exu-guia, “sendo Lagunã ou Legbá, ou Elegbará ou Agbô etc. não é mas também é Exu – configura-se como um oxímoro norteador do não norte, um viajante na anti-idade, um senhor da fala em silêncio à porta de casa” (Pereira, 2022, p. 184), leva a protagonista até a porta do Quilombo-Minas:

Somente quando pisei aquele terreno foi que compreendi o que significava estar ali, um lugar tão perto, mas, ao mesmo tempo, tão longe de casa. Até por serem lugares parecidos, eu estava com a sensação de ter andado por uma rua da Bahia e, de repente, ter encontrado um atalho para a África. O lugar não tinha nada de Savalu ou mesmo de Uidá, mas ali estava uma pessoa que tinha convivido com a minha avó, com seus voduns e suas crenças, e que possivelmente também tinha conhecido a minha mãe. (Gonçalves, 2022, p. 604)

Enfim, Kehinde pôde conectar profundamente os segredos entre Brasil e África e conhecer a Casa das Minas, terreno comprido, repleto de verde e com um córrego nos fundos, uma marronagem de mulheres. Era um espaço para “os disfarces, a camuflagem”, em que a vegetação se tornou instrumento de sobrevivência, visto que, “com uma malha vegetal – oferece assim aos marrons um refúgio, uma cidadela, um lugar de vida privilegiado” (Bona, 2020, p. 17). A própria imagem da Casa das Minas forma-se como um quilombo, protegido pelos desvios da floresta, um refúgio planejado e liderado por Agontimé e por outras para compartilhar os segredos que recriaram brechas em nome da própria sobrevivência, da resistência da Casa, da ancestralidade e da espiritualidade herdadas de África: os voduns. Como afirma Bona (2020, p. 35), “no contexto escravagistas, cultos e sociedades secretas configuram formas privilegiadas de resistência popular; e servem como cimento unificador entre escravos e marrons. (...) A aliança noturna entre a marronagem e o vodum”.

Recuperar o vodum, a memória africana, no romance foi habilidade de uma narradora-*griotte*, cuja retomada possibilitou o encontro entre Kehinde e Agontimé. Esses encontros com a espiritualidade, seja entre a avó e a rainha, entre Dan e a faxada da casa de Savalu, entre avó e neta, seja entre Kehinde e Agontimé, proporcionaram espaços seguros para a organização da marronagem, a conexão com a ancestralidade por meio do compartilhamento do segredo. O vodum é a inteligência do sensível, o segredo sagrado que interliga a protagonista à rainha, e a outras, e cria um fora, uma possibilidade para o existir.

Os rituais aos voduns recriaram situações em que as duas personagens arrancavam o “escravo” de si e retomavam a subjetividade em coletividade por recuperarem África, pois, como ensinou a avó para Kehinde, “se não tivessem quem os [voduns] convidasse e colocasse casa para eles no estrangeiro, não iriam até lá” (Gonçalves, 2022, p. 65). Sabendo disso, como uma grande vodúnsis, para a sobrevivência do sagrado e, automaticamente, para a sobrevivência dos seus, Agontimé dedicou a vida a organizar a marronagem, construir o refúgio e retomar a África ao criar lar, Casa, Quilombo-Minas.

Ao ser acolhida pela marronagem de Mãe Assunta e Mãezinha, Kehinde torna-se instrumento do sagrado segredo ao ser atravessada pelo sonho e levar o pote até Nega Florinda. Ao encontrar a marronagem feminina, Agontimé e Nega Florinda, e entregar o pote que Nega Florinda havia trazido na travessia de África para Brasil com muito sacrifício, a protagonista entende a urgência e o segredo que o sonho compartilhou: o objeto era fundamental para poder assentar um dos mais importantes voduns da Casa, que esperava pelo pote para aparecer. Entre infinitas brechas e desvios, finalmente, mais uma ancestralidade sobreviveria em marronagem, a ancestral África ainda mais viveria entre o coletivo e o coletivo ainda mais retomaria a si mesmo. Kehinde compartilhou de alguns segredos e entendeu como aquela marronagem feminina reinventava-se naquele refúgio. Ela diz:

Resolvi esperar para saber, durante um tempo em que ela me ensinou tudo o que podia ser dito sem comprometer o segredo, tudo o que a minha avó teria me ensinado mesmo que eu não me tornasse uma vodúnsi. Eu me tornei uma espécie de secretária da noite Naê e passava os dias junto dela, acompanhando-a em todas as atividades que podiam ser observadas por qualquer pessoa e em outras mais reservadas, em consideração à minha origem. Acho que vou ser breve ao contar os seis meses que vivi na Casa, mesmo porque há muitas coisas que não podem ser ditas. E também porque estou me aproximando da parte mais importante desta história e quero chegar logo a ela. (Gonçalves, 2022, p. 607)

Viver no Quilombo-Minas foi espaço que possibilitou Kehinde, de certa forma, fabular a vivência que poderia ter vivido com a avó por, enfim, poder compartilhar do segredo que ligava a protagonista a Dan, a sua terra, a sua origem, a sua família, ao seu existir. Segredos que não são revelados pela narradora-*griotte* em respeito ao sagrado, mas contados a quem sabe ancestralmente ouvi-los, compartilhados em comunidade e outros apenas com as ancestralidades.

A partir do convívio, a protagonista conectou-se com as diversas marronagens femininas por meio dos estudos e dos cultos aos voduns. Entretanto, seu caminho foi surpreendido pelo sumiço de seu filho, Omotunde, que foi vendido como escravizado pelo genitor. Kehinde começou, assim, uma busca incessante por diversos lugares do Brasil até a África e sempre a marronagem, a ancestralidade e a espiritualidade a guiavam e a sustentavam diante das encruzilhadas. Não contarei o segredo. Não direi se Kehinde encontrou Omotunde, mas o leitor encontra Luiz Gama.

Na análise, percebe-se que a protagonista se recriou em comunidades marrons pelo convívio. Todavia, a construção de seu corpo, de seu existir de mulher negra, africana, livre, sobreviveu com subjetividade, diante de uma sociedade escravagista, a partir de segredos formados pelo entorno, pelo convívio, que ressignificam a imagem-tela da pessoa negra, dentro e fora desse corpo.

3 CAPÍTULO – O CORPO ESPIRALAR: LIVRO-QUILOMBO E KEHINDE-TAIWO

3.1 A narração espiralar

Uma história do Brasil
 Eu vi e não vou esquecer jamais
 Alguém que fez dos desiguais
 Um povo unido em mutirão
 Numa só direção
 Tudo pra não ser vencido
 Pelas garras da opressão

Eu vi
 Das planícies e serras
 Dos confins desta terra
 Elevar-se um anseio
 Forte mas calou como veio
 Quando a sombra da morte
 Encobriu todos nós

Juro que eu vi
 Quase tudo deu certo
 Quem não viu chegou perto
 Mas nos legou um sonho
 Risonho
 Hoje, vejo meu povo
 Merecendo de novo
 Ser feliz

Agora é lutar
 Por tudo que ele quis
 É hora de mudar
 Conheço o meu país
 Agora é lutar
 Por tudo que ele quis
 É hora de mudar
 Conheço o meu país
 (Aragão, 2001)¹⁷

Para analisar o corpo-tela de Kehinde, é fundamental compreender como a construção desse corpo percorre o tempo espiralar. O tempo espiralar é a experimentação do tempo dinâmico, em que o passado, o presente e o futuro são vivenciados de forma reversível, fazendo o tempo e a memória refletirem-se. Como na música de Aragão (2001), em que o eu lírico afirma que “agora” é o momento de lutar, pois a visão do passado permite que o eu lírico viva, em sonho, o futuro.

¹⁷ Música *História do Brasil*, composição de Jorge Aragão, lançado em 2001.

Esse tempo curvilíneo abre brechas para o encontro entre o sujeito, os antepassados e os que ainda virão, que se conectam com o segredo matriz, o ancestral. Martins (2021, p. 42) afirma que a ancestralidade

(...) garante a existência ao mesmo tempo comum e diferenciada de todos os seres e de tudo no cosmos, extensão das temporalidades curvilíneas, regente da consecução das práticas culturais, habitadas por um tempo não partido e não comensurado pelo modelo ocidental da evolução linear progressiva. Um tempo que não elide a cronologia, mas que subverte. Um tempo curvo, reversível, transversal, longo e simultaneamente inaugural, uma *sophya* e uma cronofia em espirais.

No romance de Gonçalves, Kehinde age e reage a partir dos ensinamentos ancestrais, que também a conectam com a espiritualidade. Esse tempo curvo e dinâmico se transforma por meio das práticas culturais nas quais a protagonista se insere, ainda mais sendo uma *ibêji*.

Quando a protagonista ainda era uma criança, o filho recém-nascido do seu escravizador falece. Naquela cena, diante do caixão, o corpo de Kehinde não vivia o “presente”, mas seu ser vivia o agora em tempo espiralar, como forma de refúgio diante da dor a alavancada.

Olhando o cortejo, eu me benzi e dei um beijo no meu pingente de *ibêji*, sentindo grande tristeza ao me lembrar de tanta gente que já tinha visto morrer em tão pouco tempo. Primeiro o Kokumo, depois a minha mãe, a Taiwo e a minha avó, fora todos os outros que não eram da família, todos os que tinham sido atirados ao mar para virar comida de peixe. Fiquei com o estômago embrulhado e vomitei; o Tico disse que eu era fraca, e que estava até vomitando de medo de ir com eles para o mato caçar assombração. Eu nem respondi, havia um silêncio muito grande dentro de mim e ao meu redor, onde nem os passarinhos cantavam, nem o vento piava, nem as ondas batiam. Nada, nada, nada. O pequeno cortejo pegou a praia, na direção da igreja do povoado, e sumiu por trás dos coqueiros. Eu fiquei olhando o nada, com vontade de também fazer nada, mas me levantei e saí caminhando em direção à água, o que ninguém percebeu. Sentada na areia, fiquei olhando o mar e chorando todas aquelas mortes que pareciam estar dentro de mim, ocupando tanto espaço que não me deixavam sentir mais nada. Os olhos ardiavam com as lágrimas salgadas, como se fossem mar também, e senti uma solidão do tamanho dele, do tamanho da viagem da África até o Brasil, do tamanho do sorriso da minha mãe quando estava dançando, do tamanho da força com que a Taiwo segurava a minha mão enquanto observávamos o nózinho de sangue do Kokumo. Eu ainda não tinha chorado por eles, e só fui parar quando, tarde da noite, a Esméria voltou do povoado e senti minha falta, indo procurar em todos os lugares onde sabia que eu gostava de ficar. Ela se sentou ao meu lado e me chamou de sua menina, puxou minha cabeça de encontro ao quente do peito dela e me embalou com cantigas da África. Então cantou até que eu dormisse, como naquele dia em que a minha mãe dormiu para sempre no quente do colo da minha avó, em Savalu. Ou como

no dia em que eu e a Taiwo dormimos no barracão, embaladas nos braços de Nana e de Iemanjá. (Gonçalves, 2022. p. 108)

Esse trecho possui atravessamentos temporais diferentes. No instante em que Kehinde vive o enterro do bebê, ela revive a dor de não poder ter se despedido dignamente dos seus familiares mortos e o silêncio evidencia a dor de Kehinde. O silêncio também é uma ferramenta estratégica consciente ou inconscientemente de sobrevivência, em que possibilita que Kehinde entre em um processo de se reconectar com os seus sentimentos e suas memórias, sufocados desde o sequestro em África. Esse processo a insere em um fluxo de consciência que faz a protagonista escutar os ecos dos seus mortos, o silêncio.

O silêncio de tudo – “dentro de mim e ao redor (...) nada” – ao seu redor mostra que o tempo espiralar fez com que seu corpo vivesse o tempo de sua memória, que Kehinde experimentasse a junção entre a memória e o instante em que vive de forma reversível. A morte que presenciava a levou para mortes que vivem em seu tempo dinâmico: ela reviveu a vida e a morte dos seus. Kehinde estava em estado de banzeira, de banzo. Como afirma Nei Lopes (2003, p. 39), é uma memória dolorosa e triste que acometeu pessoas africanas escravizadas no Brasil, podendo as levar à loucura e à morte. É um estado que se sente sem firmeza ou solução, igual ao “mar que se agita vagarosamente e em pequenas ondas”.

O silêncio é a expressão avassaladora da saudade melancólica que invade o corpo, é o estado de banzeira que busca a conexão com o saudoso: o mar. Kehinde busca o mar. O Atlântico é mar-território, um espaço de entidades, que a coloca de frente para África e para a água acolhedora dos corpos de seus falecidos.

A narração entende esse estado em uma *ibêji*, descreve o mar no próprio corpo da protagonista. Kehinde tem a alma compartilhada com Taiwo, elas possuem seus corpos como um só. Kehinde chora águas salgadas envolvidoras do corpo de Taiwo. Ela própria está submersa. Kehinde se instaura em outro espaço-tempo, especialmente, em estado de banzo. Ela vive o agora com outros tempos e, assim, insere seu corpo nessa diversidade espiralar e sente e vive o corpo de Taiwo nas profundezas do Atlântico.

O oceano, águas curvilíneas que inundam a vida e a morte, é encontro. É na beira da praia que Kehinde é encontrada pela marronagem a que pertence e embalada por segredos cantados de África. Como afirma Martins (2021, p. 97):

Onde estão os sujeitos está a possibilidade do cantar, e dos cantares da fala cantada ou do canto falado, em colóquios de sons, vozes, elementos mínimos, frases, dicções, (...) um sem-número de vocalizações, síncopes, batuques, compósitos de uma estética griô. No Brasil e em outros territórios afrorreferenciados da Américas, do mais norte ao mais sul, as construções e criações musicais criadas nas encruzilhadas manifestam as heranças e os acervos musicais negro-africanos.

Nesse momento do romance, a “estética griô” é evidenciada com mais nitidez, pois a oralidade da repetição, além de captar a atenção do leitor-ouvinte, proporciona ritmo à narração, que intensifica a experiência e desperta sensações e memórias. No momento em que Kehinde está diante do mar, suas sensações são intensificadas pelo ritmo da repetição da palavra “tamanho” – “senti uma solidão do tamanho dele [ma], do tamanho da viagem da África até o Brasil, do tamanho do sorriso da minha mãe (...), do tamanho da força com que a Taiwo segurava a minha mão enquanto observávamos o nózinho de sangue”. Assim, a cada “tamanho” repetido, um vai e vem rítmico, ondas de memórias sufocam os sentimentos de Kehinde na mesma proporção que inundam seus olhos.

Em seguida, esse oceano de emoções que cerca Kehinde foi acolhido. O vai e vem que deixou a protagonista em estado de banzeira, agora, é embalado no colo de Esméria. Ao ter Kehinde em seu colo e cantar músicas de África, o contato e a musicalidade a transcende para o tempo em terras africanas, para sua casa, para sua família e Kehinde acalma a saudade e o estado de banzo por (re)viver e sentir o amor de sua ancestralidade no corpo. No tempo espiralar, ela está no colo de Esméria, espaço-tempo que a transporta para casa, em África, com sua família.

3.2 O tempo curvilíneo do livro-quilombo

Atravessei o mar
Um sol da América do Sul me guia
Trago uma mala de mão
Dentro uma oração
Um adeus
Eu sou um corpo

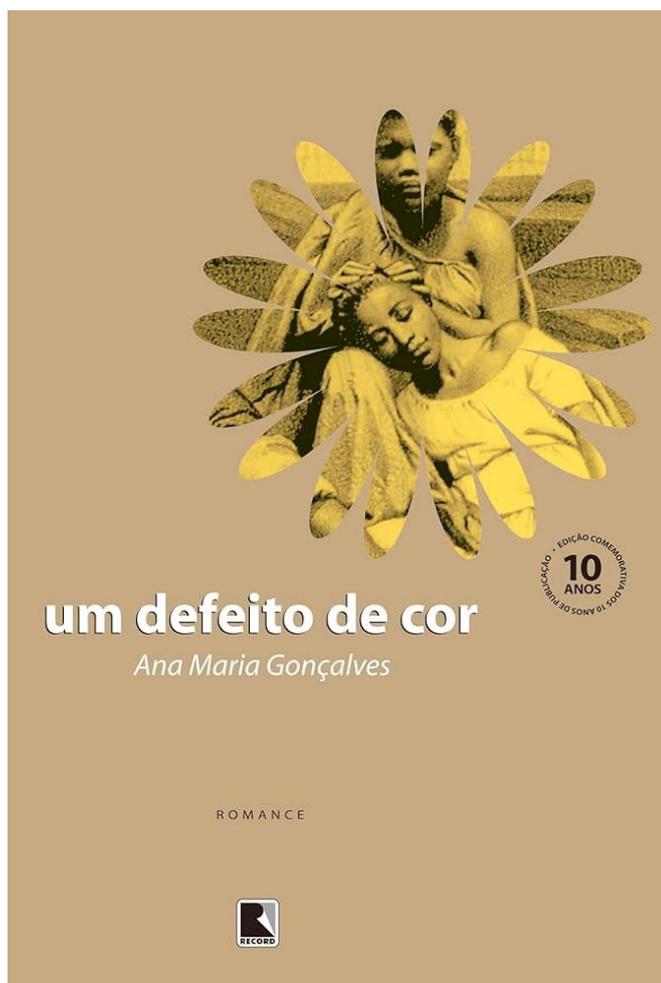
Um ser
Um corpo só
Tem cor, tem corte
E a história do meu lugar
Eu sou a minha própria embarcação
Sou minha própria sorte
(Luna, 2017)¹⁸

O romance *Um defeito de cor* fabula uma possível história de Kehinde-Luíza, como na música de Luedji Luna (2017), que traz histórias do seu lugar africano e reinventa-se, torna-se a própria embarcação da história contada pela perspectiva negra. Na primeira edição, de 2006, a capa do livro é formada pela cor marrom, que sugere aspecto de antiguidade, de um documento que sobreviveu ao tempo, como também se faz pele do corpo-romance, uma pele negra que carrega *Um defeito de cor* para a sociedade racista desde a época colonial.

A imagem amarelada de duas mulheres negras também apresenta a sensação de ser um documento histórico, uma fotografia recuperada de arquivo. Entretanto, estas não estão em uma situação de servir nem de exposição de seus corpos como produto, como se vê na História. Ao contrário, há a exposição da beleza das mulheres negras, que estão em um momento de lazer, de cuidado entre elas, que a marronagem, a qual pertencem, oferece-lhes.

Além disso, essa imagem é recortada em uma forma específica, semelhante ao símbolo africano Ananse Ntontan (Nascimento, Gá, 2022, p. 39), que significa criatividade e sabedoria. Ananse é um personagem da mitologia da África Ocidental, onde está Benin, lugar em que se localizava o reino onde Kehinde nasceu, reino de Daomé. Ananse é metade homem, metade aranha e é conhecido por tecer uma teia entre o céu e a terra para trazer saberes sagrados para os humanos. Dessa forma, sendo *Um defeito de cor* uma narração contada por uma *griotte*, que fabula personagens negras verossímeis com a realidade de África, essa capa expõe que o romance é orientado pela filosofia africana, a qual ultrapassa o pensamento colonizado de forma criativa e sábia.

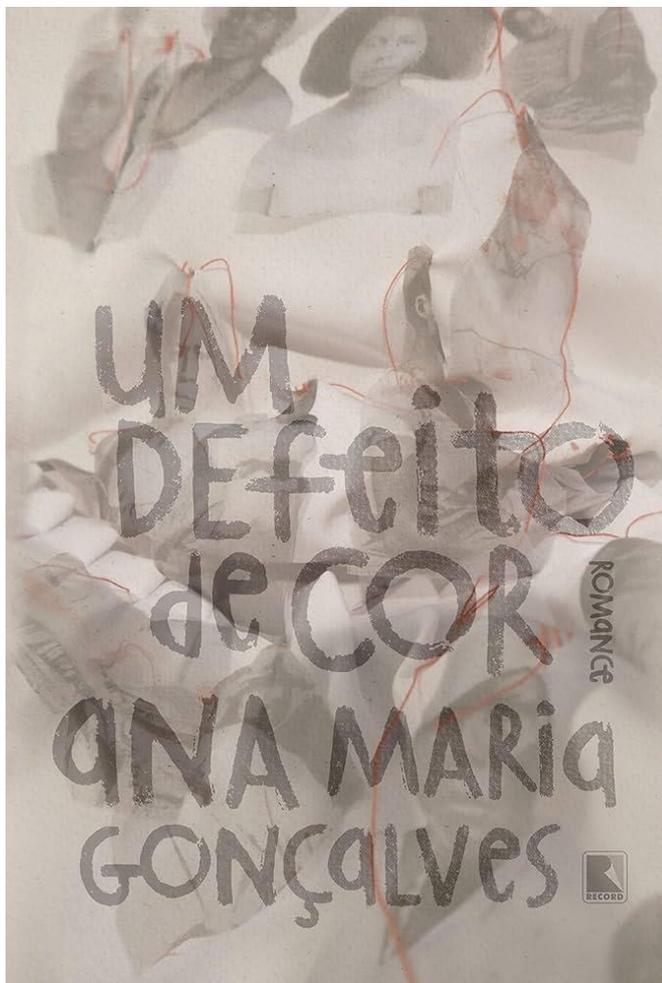
¹⁸ Música *Um corpo no mundo*, composição de Luedji Luna, lançado em 2017.

Figura 1 – capa Evelyn Grumach, Editora Record

Fonte: Gonçalves, 2006, capa

Na edição de 2022, na sobrecapa, também há a quebra com a imagem da pessoa negra em estado de servidão ou de produto. A partir do trabalho de Rosana Paulinho, *Das avós*, de 2019, a artista conecta imagens de mulheres negras da época colonial com uma linha vermelha, um “nózinho de sangue” (Gonçalves, 2022, p. 108) e, como uma cirurgia, essas imagens se unem em marronagem para expor um corpo fabulado, uma possibilidade de existência decolonial, sustentada na contação de mulheres negras. De certa forma, a dor vinda da escravização é cicatrizada pela cirurgia e pela união dessas mulheres, por suas palavras acolhedoras das memórias entre África e Brasil. Com isso, a sobrecapa de *griottes* protege o corpo de *Um defeito de cor*, um livro-quilombo que refugia marronagem dessas e de outras vozes.

Figura 2 – Sobrecapa: colagem de Letícia Quintilhano a partir de quadro da Videoinstalação de Rosana Paulino, *Das avós*, 2019. Editora Record



Fonte: Gonçalves, 2022, sobrecapa

Ambas quebram a imagem de “escrava” sem rosto e solitária descrita pela História, são artes que as apresentam trocando afetos. Nesse sentido, há a quebra da imagem histórica, uma exposição de um corpo negro anônimo, é a possibilidade de beleza africana. As capas trabalham com a fabulação e ressignificação dos corpos de mulheres negras. Ao recuperar suas vozes ancestrais, o tempo espiralar é retomado pelo livro, onde suas contações tornam-se presente no corpo do livro-quilombo. Dessa forma, nega-se a exposição naturalizada da violência e reconstrói a beleza verossímil

de mulheres negras. Saidiya Hartman (2022, p. 37) afirma sobre o arquivo de fotografias para seu estudo:

Procurei fotografias que exemplificassem a beleza e a possibilidade cultivadas na vida de meninas e jovens negras comuns que alimentaram sonhos daquilo que seria possível se conseguissem escapar do lar da servidão. Esse arquivo imagético, encontrado e imaginado, forneceria um antídoto necessário para as costas açoitadas, os olhos marejados, os corpos despidos e marcados ou tornados grotescos para o prazer da branquitude.

Também no romance de Gonçalves, em suas capas, há verossimilhança com a possibilidade de beleza da mulher africana, artes decoloniais que negam o estereótipo racista construído e mantido pela branquitude por meio da historiografia oficial. As capas (re)criam, na curvilínea do tempo, as belezas ancestrais no corpo-livro do século XXI, formam antídotos e memórias afetivas ao mesmo tempo que recusam o anonimato destruidor da humanidade imposta às pessoas negras na História.

As duas edições são dedicadas aos ancestrais de Ana Maria Gonçalves, pais e avós, acompanhadas por provérbios africanos. Essas informações revelam que a vida da autora também contempla e vive sua ancestralidade negra e africana, tal qual a que aparece no romance, ou seja, a narração também pertence à Gonçalves, que, em tempo espiralar, encontra-se com Kehinde, protagonista que igualmente dedica a sua escrita à sua família, ao seu filho. Ana Maria Gonçalves é o nós da escrevivência de Kehinde, pois, como afirmou em diversas entrevistas, como no *Roda Viva* (2023), descobriu-se negra durante a escrita de *Um defeito de cor*. Percebe-se o envolvimento racial, social e subjetivo de uma autora que ainda experimenta as consequências do período escravocrata brasileiro.

No prólogo assinado pela autora, acreditamos que esteja um dos segredos literários mais potentes da obra. Ao narrar sua trajetória para escrever *Um defeito de cor*, Gonçalves abre um ambiente para o enredo inserir-se em um contexto histórico, pois o constrói a partir de manuscritos encontrados pela própria autora, talvez escritos por Luíza Mahin, os quais apresentavam até o revolucionário malê, Licutan:

Virando um dos papéis, amarelado pelo tempo e que deixava vaziar a escrita em caneta-tinteiro para o lado dos desenhos, percebi que parecia um documento escrito em português antigo, as letras miúdas e muito bem desenhadas, uma escrita contínua, quase sem fôlego ou pontuação. A leitura

daquela folha já estava bastante prejudicada, não só pela interferência do desenho do menino no lado oposto, mas também porque este parecia ter sido feito sobre uma superfície porosa, que bem podia ser o chão de cimento cru da sala, com os traços bastante calcados, fazendo com que a folha se rasgasse em alguns pontos. Peguei outro papel que tinha um desenho menor e, assim que o vi, a primeira palavra que consegui ler foi "Licutan". Surpresa, perguntei se eles sabiam quem tinha escrito aquilo, ao que dona Clara respondeu que não sabia, e que nem parecia escrito na nossa língua, pois a filha mais velha, a Rosa, que lia muito bem, tinha tentado ler, mas não conseguira. Eu disse que era a nossa língua sim, só que escrita de um modo antigo, e que provavelmente aquele documento era de uma época em que nenhum deles tinha nascido ainda. (Gonçalves, 2022, p. 18-19)

Esse trecho é uma perfeita abertura para as verossimilhanças do romance, e ainda para não serem desacreditadas. Analisamos essa estratégia de dois modos. O primeiro, uma estratégia literária, em que os acontecimentos, ao longo do enredo, são inquestionáveis por saber-se que a autora baseou a sua escrita em documentos escritos, encontrados misteriosamente. Não discutimos aqui a mentira ou a falsidade, mas a habilidade de criar estratégias de imaginação verossímeis nas quais se crê quando se lê. A partir da descrição dos manuscritos, cria-se uma imagem mental do documento, que é uma ferramenta para poder contar o romance, contar aquilo que poderia ter acontecido com pessoas negras escravizadas, brechas que o tempo espiralar possibilita fabular, que não sejam desmerecidas e, novamente, apagadas da memória.

No prólogo, a autora descreve vários pontos para chegar a uma imagem dos manuscritos, como a cena dessas folhas amareladas e corroídas pelo tempo e a descrição de uma caligrafia escrita com pressa, além de ter a citação de um grande nome da Rebelião dos Malês nos manuscritos. Assim, a autora cria uma a imagem da autora dos manuscritos como alguém que tinha a pressa e que conhecia a rebelião dos Malês, como Kehinde-Luíza, que tinha pressa para encontrar o filho e participou do movimento Malê.

Igualmente a uma *griotte*, Ana Maria Gonçalves utiliza estratégias imagéticas por meio de palavras, ao tecer artesanalmente o ambiente para o enredo do romance, a fim de encantar, seduzir, cativar o leitor, para, assim, fazê-lo calar e “ouvir” uma mulher negra falar (ela mesma e Kehinde-Luíza). Não é uma mentira, mas arte de inventar belezuras e recuperar a autoestima. O espetáculo da autora-*griotte* é magia,

tal qual afirma Hampâté Bâ (2010, p. 199): “a importância do *dieli*¹⁹ não se encontra nos poderes de bruxaria que ele possa ter, mas em sua arte de manejar a fala, que, aliás, também é uma forma de magia” No romance, as ações estão “protegidas” pelo manuscrito, pelas palavras quase escritas por Kehinde-Luíza ao seu filho e que foram fabuladas na verossimilhança com o tempo curvilíneo.

A segunda estratégia que vemos nas imagens dos manuscritos é uma estratégia de resistência e de confronto, a necessidade de defender a vida de antepassados e de descendentes frente ao apagamento da História. A presença dos manuscritos oferece credibilidade à narração, que é levada mais a “sério” por aqueles que têm a tendência de desmerecer as narrações que confrontam sua verdade egocêntrica. Ao mesmo tempo, questiona as razões pelas quais a população negra sempre esteve na posição de defender as suas verdades, enquanto a branquitude, na posição de impor a sua verdade. Em 2023, no *Roda Viva*, Ana Maria Gonçalves reflete sobre suas estratégias literárias:

Eu digo que tudo que está no prólogo de *Um defeito de cor* é verdade, menos a questão do manuscrito. (...) Principalmente da população negra, sempre se cobrou muito, né? Onde estão os documentos? Onde é que você prova isso? Como é que você prova isso? E esse é um dos recursos do romance, da literatura que sempre tem. Olha, achei a fita em tal lugar, determinadas escritas. Eu falei, vou colocar isso aqui. (...) Se eu conseguir ser convincente, (...) eu acho que é uma maneira de questionar isso, né? (...) Quando a gente vai discutir questão racial no Brasil, a gente, geralmente, apresenta os fatos, (...) e a branquitude acha que pode contestar apenas com opinião. Então, só da gente é cobrado esses documentos. (...) Isso está no início do livro, no início de um romance, onde eu tento ficcionalizar a história daquela personagem, também está sendo um gatilho para essa conversa que eu estou achando bem interessante.

Um defeito de cor, ao fabular a imagem dos manuscritos como possibilidade de narração de uma vida negra fora do domínio da branquitude, confronta a História a partir da estratégia de fabulação do arquivo da historiografia, reconstrói a memória de África-Brasil no tempo espiralar. O livro-quilombo, estrategicamente, problematiza a História durante a criação literária dos manuscritos. Uma ação artesanal de decolonização e de reconstrução espiralar da memória ancestral.

¹⁹ De acordo com Amadou Hampâté Bâ (2010, p. 193), *Dieli* significa *griot* na língua bambara.

3.3 A construção do corpo-tela

Sonho meu, sonho meu
 Vai buscar quem mora longe, sonho meu
 Sonho meu, sonho meu
 Vai buscar quem mora longe, sonho meu

 Vá mostrar essa saudade, sonho meu
 Com a sua liberdade, sonho meu
 No meu céu, a estrela guia se perdeu
 A madrugada fria só me traz melancolia
 Sonho meu
 (Lara, 1978)²⁰

A imagem de Kehinde é fabulada pela narradora-*griotte* a partir de diversas situações que cruzam o ser da protagonista. O ato de contar da protagonista transforma a imagem que (con)funde *griotte* e Kehinde. Nesse sentido, as duas são um só corpo que se modifica ao longo do espaço-tempo vivido. O corpo age e reage através desses tempos espiralares que (re)definem o existir e o transformam por meio de rituais, sejam eles cotidianos, sejam sagrados. Segundo Leda Maria Martins (2021, p. 21), como a vida existe em movimento, o corpo (re)aprende a existir a partir da cultura em que se insere:

Todas as manifestações culturais e artísticas exprimem, de algum modo, a visão de mundo que matiza as sociedades, e, nestas, os sujeitos que ali se constituem. Nos conhecimentos culturais incorporados, saberes de várias ordens se manifestam, sejam eles de natureza filosófica, estética, técnica, entre outros; quer nos mais notáveis eventos socioculturais, quer nas mínimas e invisíveis ações do cotidiano.

Se muitas das manifestações culturais e artísticas, em *Um defeito de cor*, exigem organização da marronagem para compartilhar os segredos, então, os espaços cotidianos são transformados em sagrados a partir de “saberes de várias ordens”, o tempo espiralar é especialmente experimentado em seu entorno. As manifestações, ou seja, as movimentações do corpo são a cultura corporificada por resistência ou influência de seu entorno.

O corpo se refaz repetidamente através da soma dos tempos curvilíneos, que educam os rituais cotidianos e sagrados do sujeito. Por conseguinte, os rituais

²⁰ Música *Sonho Meu*, letra de Dona Ivone Lara em parceria com Délcio Carvalho, de 1978.

adquiridos, principalmente, por meio do tempo ancestral presente, ressignificam a presença do corpo em seu entorno com vestimentas e utensílios.

Em *Um defeito de cor*, a protagonista movimenta-se a partir do espaço-tempo em que está, porém a origem de suas ações e reações é sustentada por aquilo que aprendeu com a avó Dúrójaiyé e manteve-se viva no compartilhamento da memória e do segredo com o seu entorno, seus quilombos.

O entorno, ao longo do romance, reformulado pelo cotidiano e pelo sagrado, constitui-se no movimento do coletivo que transforma as imagens a partir dos sentidos, da visão e da audição. Essas percepções sensoriais esculpem o espaço-tempo da contação, como também recriam as imagens de Kehinde, isto é, o corpo-tela da protagonista. Na concepção de Martins (2021, p. 79), é

Composto por condensações, volume, relevo e perspectivas, superfície, fundo e película, intensidade e densidade, o corpo-tela é um corpo imagem constituído por uma complexa trança de articulações que se enlaçam e entrelaçam, onduladas com seus entornos, imantadas por gestos e sons, vestindo e compondo códigos e sistemas. Engloba movimentos, sonoridades e vocalidades, coreografias, gestos, linguagem, figurinos, pigmentos ou pigmentações, desenhos na pele no cabelo, adornos e adereços, grafismos e grafites, lumes e cromatismo, que grafam esse corpo/*corpus*, estilisticamente como *locus* e ambiente do saber e da memória.

À vista disso, a construção do corpo-tela de Kehinde é um dinamismo criado pelos seus quilombos, refúgios, onde as marronagens constantemente renovam as tradições ancestrais que a formam desde criança. As tradições resultam em segredos, “códigos e sistemas” que compõem de diferentes formas o corpo-tela da protagonista diante dos diversos entornos em que esteve.

O corpo-tela de Kehinde-*griotte*, então, torna-se espaço-tempo, em que a ancestralidade e a espiritualidade se reinventam e resistem na existência delas, frente ao período colonial brasileiro. Seu corpo é tela do saber e da memória, o tempo espiralar acontece nos movimentos e contações da protagonista. É um corpo-tela constituído com a memória e as vivências de Kehinde e com a memória e a fabulação da narradora-*griotte*.

Sendo o ser de Kehinde-*griotte* um corpo-tela, que é corpo-imagem, os sentidos, principalmente o da visão, são fundamentais para (re)criar as imagens desse corpo. De acordo com Martins (2021, p. 78), o corpo-tela é formado pela imagem

material e mental, em que as duas fundem-se durante a percepção do que se vê. A imagem material está relacionada com a “qualidade icônica, visual, provoca o olhar”, enquanto a imagem mental é a relação entre quem vê e aquilo que é visto, pois a visão promove pensamentos, sentimentos, memórias que podem ser despertadas durante ou depois da experiência física. O corpo-tela de Kehinde vive e revive de diferentes formas como espaço-tempo a partir das imagens materiais e mentais de seu e de outros corpos do seu entorno. É o que se nota em:

Mas o homem não nos ouvia, continuava falando como se estivéssemos interessados nas máscaras, e finalmente conseguiu prender a minha atenção quando olhou para o meu pescoço e disse que poderia fazer outro pingente, já que o meu estava bastante gasto, em madeira ou metal, qualquer metal que eu escolhesse. Perguntei se conhecia os rituais e ele disse que sim, que sabia que aquele era um pingente de *ibêjis* e podia consagrar toda a arte que produzia, pois tinha aprendido com o pai, que por sua vez tinha aprendido com o pai, e assim por diante. O Abimbola descendia de uma importante família de artistas, muito antiga, e seus ancestrais tinham sido os artistas preferidos dos *oni* de Ifé, quando do grande império iorubá. O John não gostou muito porque já era tarde, mas eu o convidei a entrar e comer alguma coisa, pois gostava de ouvir histórias sobre o reino iorubá e estava interessada na minha Taiwo nova. Dei a ele uma boa refeição, e uma esteira que permite colocar na cozinha, mas ele preferiu quintal. (Gonçalves, 2022, p. 843)

Nesse trecho, Kehinde voltou para a África e a relação entre imagem material e mental exemplifica-se. A personagem Abimbola, querendo mostrar suas habilidades artísticas herdadas de seus ancestrais, mergulha em um fluxo de consciência que apenas se desloca quando observa o colar de Kehinde. Um segredo é compartilhado. A partir da imagem material do pingente no pescoço da protagonista, Abimbola desperta outras imagens mentais que são ditas e subtendidas por Kehinde.

Abimbola como um descendente de artistas do Império Iorubá, reconhece o pingente de Kehinde, que cria imagens mentais na personagem, fazendo-o recuperar memórias, culturas e tradições ancestrais. A personagem sabe que aquele pingente é usado apenas por *ibêjis*, gêmeos em iorubá e que o pingente, como na música de Dona Ivone Lara (1978), traz o “sonho” ancestral e espiritual que busca “quem mora longe”: Taiwo.

Esse encontro, em espaço-tempo, compartilha a etnia e a cultura que conectam as personagens e redefinem a imagem da protagonista. Além de saber que Kehinde é uma *ibêji*, compreende que a outra criança estava longe ou tinha falecido,

visto que se usava esse pingente para corporificar e aproximar os *ibêjis* e, assim, poderiam ter a alma completa para o corpo resistir à distância.

Kehinde entende, sem precisar Abimbola dizer que compartilhavam um segredo ancestral e perguntou-lhe sobre o ritual para se esculpir um pingente de *ibêjis*. A partir da leitura da imagem material e mental do corpo-tela de Kehinde, Abimbola consegue criar laço com ela e foi morar no pequeno quilombo que a protagonista construía.

Além disso, a presença do ritual para a construção da relação entre essas personagens e para a imagem do corpo-tela de Kehinde é fundamental. Ao responder que não só conhecia, mas sabia consagrar o pingente, a protagonista compreende que os dois compartilharam do mesmo espiral, o segredo matriz, a cultura iorubá. Ainda mais, os antepassados são corporificados em ambos os lados. Para Kehinde, há a corporificação da própria irmã Taiwo viva no pingente, e também da avó, que a ensinou o poder do acessório. Para Abimbola, é a concretização do pai, do avô, de toda a ancestralidade de artistas do Império Iorubá a que pertencia.

Desse modo, os rituais são “espaço da memória, recriam e transmitem, pelos repertórios orais e corporais, gestos, hábitos, formas e técnicas de criação e de transmissão” (Martins, 2021, p. 47). Por meio de grandes sábios, como Abimbola, os gestos e palavras de um ritual ordenam ritmicamente o tempo, restaurando o equilíbrio entre vida e morte, entre vivos e antepassados, fortalecendo a relação das *ibêjis* e a própria vida de Kehinde.

As palavras da narradora-*griotte*, (re)tomam a própria História, proporcionam vida ao corpo-tela de Kehinde e de sua marronagem, organizam o tempo a partir do ritmo de sua contação e recriam tempos-espacos em que a protagonista tem subjetividade, a narradora-*griotte* inscreve Kehinde na sua ancestralidade e no mundo. Nesse sentido, as palavras compõem materialmente o texto e despertam sentidos, pensamentos, memórias que formam telas no corpo-Kehinde e faz de *Um defeito de cor* corpo-texto de uma *griotte*.

3.4 Com a palavra, *griotte*

(...)
 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.
 (Evaristo, 2018, p. 26)

O movimento da palavra é um marcador temporal, como escreve Evaristo (2018, p. 26), a voz (...) / se fará ouvir a ressonância” dos ancestrais, em que espaço-tempo é renovado a cada repetição. Sendo corpo-tela da *griotte* o lugar em que a palavra e o tempo circulam e são compartilhados, é nela que se concretiza as imagens materiais e mentais ao formar o corpo-texto de *Um defeito de cor*. A narradora-*griotte* que, por meio de suas palavras oralizadas, “esculpe, no espaço, as feições da memória” (Martins, 2021, p. 86).

No início do romance, ainda no navio negreiro, após a morte de Taiwo, a narradora-*griotte* conta como a avó ensinou à neta tudo o que seu corpo e sua memória permitiram, principalmente sobre ancestralidade e espiritualidade. A avó também enfatizou a importância de Kehinde logo ter um pingente que representasse Taiwo, visto que elas eram *ibêjis* e tinham a alma dividida. O acessório manteria Taiwo sempre perto de Kehinde e o corpo da protagonista não enfraqueceria. Diz a protagonista:

Eu, assim que desse, também teria que mandar fazer um pingente que representasse a Taiwo e trazê-lo sempre comigo, de preferência pendurado no pescoço. Eu e a Taiwo tínhamos nascido com a mesma alma e eu precisava dela sempre por perto para continuar tendo a alma por inteiro. Depois da morte dela, o único jeito de isso acontecer é por meio da imagem em um pingente benzido por quem sabe o que está fazendo. 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 viver e onde eram poderosos, e eles não tinham como segui-la. (Gonçalves, 2022, p. 65)

A palavra concreta da narradora-*griotte* corporifica os saberes ancestrais e espirituais, como também concretiza a família da protagonista e insere Kehinde no mundo. A sua palavra oralizada é som e som é o movimento do corpo que vive o tempo espiralar ao retomar o ancestral e o espiritual, é uma performance. De acordo com Martins (2021, p. 39), a performance acontece com a ação, a relação e a interação com o outro e isso restaura o universo de significação. “O termo performance é inclusivo e abriga uma ampla gama de ações e de eventos que requerem a presença viva do sujeito para sua realização e ou fruição, funcionando como atos de transferência. (...) As performances são e constroem epistemologias”.

Com a necessidade de concretizar Taiwo no pingente para o corpo-Kehinde sobreviver, a narradora-*griotte* corporifica a irmã falecida por meio da repetição de termos referentes a ela, como o seu nome, o pingente e as palavras “ela” e “dela”. Como dito no capítulo anterior, a repetição do pronome articula uma orientação para o leitor-ouvinte, que pode ver-imaginar a narradora-*griotte* movimentando seu corpo em direção às personagens, com a intenção de orientar quem acompanha sua contação.

Como a palavra é voz e voz é corpo, a repetição desses termos corporificam visualmente o corpo-tela de Taiwo na corporificação do texto, “o corpo-tela torna-se um corpo vozeado, no qual o dizer, desdizer e dizer de novo é axioma significativo, com emanção” (Martins, 2021, p. 176). A própria Taiwo transforma-se em presente no tempo espiralar e seu corpo-tela expande material e mentalmente durante a contação de *Um defeito de cor*, retomando e recriando sua imagem e a própria epistemologia, isto é, o conhecimento filosófico, ancestral e espiritual que fundamenta a forma de ser de sua etnia.

Além disso, a repetição dos termos e das ações intensificam o processo da performance e chama a atenção do leitor-ouvinte. Durante o período performático da narradora-*griotte*, a repetição faz Taiwo ser presença, simultaneamente, comporta o ritmo do corpo-texto, o qual organiza o tempo e transforma o pensamento epistemológico. O ritmo incorpora as musicalidades e os saberes ancestrais e espirituais a partir da organização do tempo espiralar. A coletividade que participa da

performance é inserida nesse espaço-tempo pela narradora-*griotte* e se encontra com o sagrado e com os saberes epistemológicos de sua ancestralidade.

Quando a avó ensina que Kehinde apenas terá a alma completa “por meio da imagem [de Taiwo] em um pingente benzido por quem sabe o que está fazendo” (Gonçalves, 2022, p. 65), essa cena conecta-se com a cena em que Abimbola afirma saber consagrar um pingente de *ibêjis*, isto é, sabe que é necessário um ritual, um movimento performático ancestral para dar vida ao *ibêji* a partir do pingente.

Ao longo do romance, não há descrições de como um pingente como esse é benzido, a narradora-*griotte* respeita os segredos sagrados e o movimento de marronagem em um ritual. O que se observa é a presença do movimento ritualístico na coletividade como porta que faz o sujeito encontrar a sua ancestralidade e espiritualidade. O ritual é uma performance de exercício de ancestralidade, em que se encenam palavras que inscrevem os sujeitos envolvidos ao sagrado e fortalece o coletivo, a marronagem. Nesse sentido, o movimento ritualístico esculpe o espaço-tempo entre vivos, antepassados e os que ainda virão por meio do ritmo, principalmente, de suas palavras.

Para realizar esse ritual é necessário um sábio que conheça como impor as palavras sagradas performaticamente e como mediar os tempos a partir do pingente, para que a vida ancestral de Taiwo seja vida ancestral no corpo-tela de Kehinde. Como afirma (Martins, 2021, p. 48):

Toda memória do conhecimento é instituída na e pela performance ritual por meio de técnicas e procedimentos performáticos veiculados pelo corpo. Reorganizam-se os repertórios textuais, históricos, sensoriais, orgânicos e conceituais da longínqua África, as partituras dos saberes e conhecimentos, o corpo alterno das identidades recriadas, as lembranças e as reminiscências, o *corpus*, enfim, da memória que cliva e atravessa os vazios e hiatos resultantes das diásporas

As palavras são fortes aliadas de proteção, têm o poder de produzir presença na performance ritualística e retomar a memória ao mesmo tempo que organiza a mente, a alma, o corpo de Kehinde e permite que a protagonista viva em sua completude.

Ainda mais, a narradora-*griotte* também fabula como Kehinde adquiriu tanto conhecimento ainda tão nova, pois tal sabedoria e epistemologia só adquiriria ao longo

de sua vida ao lado de sua avó. Esse conhecimento foi transmitido para a protagonista pela avó às pressas, quando a avó, no fundo do navio negreiro, sentia que morreria logo e passou todos os ensinamentos que pôde à Kehinde, para que esta pudesse continuar com a tradição ancestral. Os segredos ancestrais foram transmitidos em performance, pela oralidade da avó, foram corporificaram, a partir da voz, ensinamentos ancestrais e espirituais conectados com a existência de Kehinde.

Dessa forma, a performance da avó garante que a criança Kehinde seja parte da epistemologia de sua ancestralidade, saberes que orientaram a protagonista ao longo de todo o romance. Depois da morte da avó, por exemplo, ao chegar em terras brasileiras, Kehinde joga-se no mar para não ser batizada e manter sua cultura e nome africano. Ao pisar na praia, a primeira reação da protagonista é honrar os ensinamentos da avó e procurar recursos para fazer um colar que representasse a sua irmã Taiwo, como a avó queria:

Aproveitei para pegar uma concha, desfiar algumas linhas do pano que tinham me dado, amarrar com elas a concha e pendurar no pescoço, onde ficaria representando a Taiwo enquanto eu não mandasse entalhar uma figura, como tinha que ser. (Gonçalves, 2022, p. 68)

A epistemologia performada pela avó expande-se no corpo de Kehinde. Como a avó não sobreviveu, Kehinde interpretou os desejos dela como promessa, isto é, a palavra tornou-se força e compromisso em honra à memória e ao amor de Kehinde por sua avó. O corpo-tela da protagonista se faz espaço-tempo para a palavra criar curvas e espirais que envolvem Kehinde de forma reversível.

Segundo Martins (2021, p. 31), o reversível “é estrutural, pois abraça retornos internos”. Ao juntar elementos do seu entorno para montar um colar que representasse Taiwo, além de retomar a avó, a protagonista encontra-se com a irmã na curvilínea do espaço-tempo e consola-se diante da dor. O colar de Taiwo é a concretização da performance da avó, é a presença familiar, é a palavra sábia e amorosa que se funde ao corpo-tela de Kehinde.

Viver essa performance possibilita, além da epistemologia ancestral, o amor ancestral. A protagonista repetidamente pertence a um coletivo e revigora seu existir, é da “mobilização de uma memória africana múltipla – que as resistências populares afro-americanas tiram seu entusiasmo e sua força” (Bona, 2020, p. 33).

3.5 O corpo-tela de Kehinde

Toca meu tambor de samba
E leva saudades à minha mãe África
Diz-lhe que já não tenho nome, nem terra

Tiraram-me tudo, mas a minha alma, não!
Toca mais alto meu tambor de samba
Preenche este vazio em que me suspendem
Embala a minha angústia e a minha saudade
Diz à minha mãe que resistirei e ao lar voltarei!

Até das tangas fui despojado à espada
O colar de missangas foi arrancado à bruta
Diante dos navios da escravatura
Tiraram-me tudo, mas a minha alma, não!
(Chiziane, 2018, p. 34)

A construção do corpo-tela de Kehinde é permeada pela sua ancestralidade e ao mesmo tempo se constrói pelo seu entorno. Enquanto a imagem mental da protagonista está diretamente ligada aos ensinamentos de sua avó e à alma de Taiwo, a imagem material de Kehinde é concretizada a partir de personagens que compartilham esses ensinamentos e compreendem a necessidade da protagonista de ter a corporificação dessa imagem mental. Kehinde, como o eu lírico de Chiziane (2018, p. 34), sofreu com a violência da escravatura, tiraram muito de ambos, “mas a minha alma, não!”

Em *Um defeito de cor*, quando Kehinde foi escravizada em uma fazenda, logo percebeu que não poderia expressar sua língua e sua cultura e que deveria aprender rapidamente os costumes dos brancos escravizadores. Entretanto, Kehinde não se esqueceu dos ensinamentos da avó, muito menos do desejo da senhora de providenciar para a protagonista um pingente benzido de Taiwo. Kehinde interpretou esse desejo como promessa e criou desvios para conseguir o pingente como a tradição indica:

Eu não conseguia entender que mal havia em falar de abiku, de Ibêjis, de voduns, mas a Esméria retrucou com tanta braveza que não me atrevi a contar sobre as promessas que tinha feito à minha avó, como providenciar o pingente da Taiwo, que eu tinha que trazer sempre comigo e que ainda estava representado pela concha amarrada no pescoço. Naquela noite sonhei com a Taiwo, que não disse nada, mas parecia brava comigo. (Gonçalves, 2022, p. 87-88)

Percebe-se que o corpo-tela de Kehinde está marcado pelo colar que fez ao chegar ao Brasil. Seu corpo-imagem está conectado com o sentido da visão, à imagem material do colar com a concha vinda do mar acolhedor do corpo-tela de Taiwo, isto é, uma brecha que Kehinde encontrou para concretizar a tradição iorubá a qual pertence. De acordo com Martins (2021, p. 106), a utilização de conchas é imagem significativa no corpo-tela africano:

(...) em África, assim como nas culturas afro-americanas, um dos modos de escrita do corpo está na utilização de conchas, sementes e outros objetos côncavos e convexos, em tamanhos e cores diferentes, para a feitura de colares, pulseiras, brincos e outros arabescos que ornamentam a pele e o cabelo. Alinhados numa certa posição e ordem contíguos, contas-de-lágrimas, sementes, conchas grafites peculiares funcionam como morfemas formando palavras, palavras formando frases e frases compondo narrativas, o que faz da superfície corporal, literalmente, texto e do sujeito intérprete e interpretante, enunciado e enunciação, conceito e forma, simultaneamente.

No caso de Kehinde, não há um método para a construção do colar, ela buscou na imagem material de seu povo e na significação do colar a imagem mental que a concha representa para sua ancestralidade. Os morfemas “concha” e “tecido” organizam-se em uma palavra-colar, que se transforma em frase no pescoço de Kehinde e seu corpo-tela se faz enunciação de imagens materiais e mentais do seu eu e do outro, “intérprete e interpretante, enunciado e enunciação, conceito e forma, simultaneamente”.

Porém, a concha não é suficiente para corporificar a vida de Taiwo e completar a alma de Kehinde. Por ter sido sequestrada de suas terras e ser proibida de cultivar seus costumes, a protagonista tem dificuldades para realizar a promessa da avó, principalmente para encontrar alguém que possa realizar o ritual sagrado.

A ausência de um pingente esculpido conforme a tradição de sua ancestralidade, a falta dessa imagem material interfere na imagem mental de Kehinde: a protagonista sonha com Taiwo. Esse sonho, reflexo de sua angústia por não realizar a promessa e por não ter a irmã por perto, desperta-lhe imagens mentais nas quais sua irmã aparece brava. Kehinde subentende o segredo: necessitava recuperar a imagem material de Taiwo, o corpo-tela da irmã vivo em um pingente para o bem-estar das *ibêjis*.

Kehinde busca alguém cuja imagem permeava material e mentalmente as culturas vindas de África: Nega Florinda. Nega Florinda “também era jeje, capturada em Ardra mais de sessenta anos antes, vivendo como liberta havia mais de trinta. No Daomé, tinha chegado a ser voduno, como a minha avó antes de ser expulsa da corte de Abomé” (Gonçalves, 2022, p. 90). Essa personagem surgia na fazenda em que Kehinde foi escravizada e contava histórias. Para os brancos que a ouviam, eram apenas histórias, porém, para a marronagem, eram segredos compartilhados desde África, epistemologias do ancestral que Kehinde identificou com algumas contações de sua avó.

Nega Florinda era também uma vodúnsis do reino de Daomé, ela era o corpo-tela mais que adequado para ajudar a protagonista a cumprir a promessa e esculpir um pingente benzido. No momento em que Kehinde prepara-se para conversar com a ela, Nega Florinda afirma que já sabia o que Kehinde precisava. A narração não expõe como Nega Florinda descobriu isso, mas o corpo-tela da protagonista sim, seu ser enfeitado com um colar improvisado de concha pode ter despertado a imagem mental da sábia senhora que identificou a tentativa de Kehinde de respeitar e honrar sua ancestralidade como *ibêji*. Assim, Nega Florinda, de forma camuflada, entregou o pingente à Kehinde:

Logo na manhã seguinte, enquanto eu ajudava a Esméria a torrar e moer o café, a Nega Florinda apareceu e, sem dizer nada além de um breve cumprimento, foi embora depois de me entregar um embrulho com o pingente que todo *ibêji* que sobrevive à morte do outro deve usar para conservar a sua alma, e mais uma pequena escultura, também em madeira, representando os dois *Ibêjis* juntos. Mostrei à Esméria e ela me levou de volta à senzala pequena, de onde quase todos já haviam saído, menos os dois moleques, o Tico e o Hilário, que ainda dormiam de roncar. (...) O pingente de *ibêji*, ao contrário do que eu pensava, não representava uma criança, como ainda era a Taiwo quando morreu, mas uma adulta com peitos e racha, que era como ela deveria ficar se tivesse crescido. Manter a Taiwo viva, esse era o papel do pingente, ou amuleto, que eu trago sempre comigo, pendurado no pescoço. Dias depois, um Xangô foi se juntar aos *Ibêjis* no esconderijo, também presente da Nega Florinda. (Gonçalves, 2022, p. 97-98)

Percebe-se que a concretização de Taiwo foi feita a partir de um corpo, uma escultura de um corpo de “adulta com peitos e racha”. Nessa perspectiva, a imagem de um corpo infantil não singulariza as *ibêjis*, é um corpo semelhante para todos na infância e não despertaria a imagem mental de Taiwo, uma imagem feminina. A

presença do corpo maduro e pleno, com peitos e racha, torna a irmã de Kehinde uma imagem mais subjetiva e semelhante ao corpo-tela em que a protagonista se transformaria. Kehinde era uma criança, mas passaria a maior parte da sua vida como imagem de mulher.

A imagem material de Kehinde está vinculada ao fato de ambas as irmãs terem um corpo feminino. Necessariamente, o pingente deve conectar-se com essa imagem, a fim de que a alma de Taiwo viva no acessório e a alma de Kehinde consiga identificar a presença da irmã para que o corpo da protagonista viva sua completude ao longo da vida. Por isso, a narradora-*griotte* utiliza o verbo “trazer” no presente (“eu trago sempre comigo, pendurado no pescoço”), para potencializar que o pingente concretizou Taiwo ao ser esculpido de acordo com a tradição iorubá e, por conseguinte, a protagonista nunca mais tirou o colar de seu corpo.

O encontro entre Kehinde e Abimbola, anos depois, desperta a imagem mental do senhor ao ver o pingente no corpo-tela de Kehinde. Nessa cena, em específico, o ser de Kehinde é lido como texto, como enunciação de sua singularidade, ancestralidade e espiritualidade. Uma forma de segredo que permitiu criar brechas para que os personagens criassem laços e compartilhassem da mesma marronagem: a origem iorubá.

O colar é imagem de singularidade que transforma a tela da protagonista, torna-se parte de seu ser e enuncia sua ancestralidade e cultura: Kehinde é uma *ibêji* só. Martins (2021, p. 107) confirma tal imagem ao afirmar:

O corpo de adereços é uma derivação do corpo-tela, um corpo imagem que é película, fundo e volume, um corpo de *inputs* e *outputs* digitalizando seu ambiente e suas espacialidades, preche de múltiplos sentidos e possibilidades de composição do acontecimento de uma primorosa produção semiótica. Um corpo hieróglifo.

Como Taiwo é a metade da alma de Kehinde, o pingente se faz uma parte, uma derivação do corpo-tela da protagonista, ela precisa do corpo-tela da irmã para poder ser. O pingente retoma e revive a vida de Taiwo com Kehinde ao mesmo tempo que recupera costumes de seu ambiente e espacialidade: Savalu, reino de Daomé. É nesse lugar que o segredo matriz da protagonista nasce, é na terra africana que a

protagonista busca formas para (re)viver, é em Savalu que nasceu duplicada e é de lá que consegue ser dupla de novo.

O pingente de Taiwo é a formação de uma produção semiótica, que recupera África no tempo espiralar, que renova, no agora de Kehinde, a epistemologia que aprendeu com a avó. É um fluxo curvilíneo que faz a ancestralidade da protagonista ser presença a partir do pensamento sobre o colar, a sua produção, o seu uso, os segredos e marronagens que proporcionam, as imagens mentais que desperta. Assim, o pingente de Taiwo, além de tornar Kehinde completa, a insere no coletivo que compartilha do segredo matriz e confronta o período colonial que repetidamente tenta assassinar seu eu e o outro, isto é, um corpo que diz, um corpo enunciação, um corpo hieróglifo.

O corpo-tela de Kehinde é a África em dinâmica, é sua ancestralidade viva, é sua cultura em performance em um espiralar ritual de recriar imagens materiais e mentais de amor. Kehinde é uma imagem que cicatriza diante de séculos de escravização, de assassinato, de apagamento. Ela é a imagem que cura-fabula a memória, que torna a sua narração uma contação de *griotte*, uma contação de pertencimento. Kehinde é o direito de ser por si em um nós. Um segredo de quase mil páginas. Como canta Itamar Assumpção (1993): “A cada mil lágrimas sai um milagre”. Assim é *Um defeito de cor* de Ana Maria Gonçalves.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O romance de Ana Maria Gonçalves centraliza personagens negras que viveram o período colonial entre África e Brasil. Kehinde, a protagonista é a voz da narração, uma mulher negra africana que foi escravizada em terras brasileiras. A narradora do romance quebra a hierarquia do discurso colonizado, ao ser a voz narrativa e estruturar de modo espiralar histórias em *Um defeito de cor*.

A construção da narrativa em primeira pessoa, buscou na fabulação crítica a existência de tempos, interligando pessoas e seus entornos, atravessados pela força ancestral que conectou divindades, natureza, geografia diversa, mortos e vivos e ainda os que estão por vir, em processo de transformação contínua. Kehinde, ex-escravizada de mais de oitenta anos que conta a sua história e as histórias de outros, uma ancestral traçada à luz de Luíza Mahin, vai se evidenciando, ao longo do romance como autoridade, cuja presença se funda em experiências acumuladas e é fonte de conhecimento. *Um defeito de cor* explora ficcionalmente as histórias de vidas apagadas pela historiografia e expõe a força coletiva de segredos compartilhados, cuja força assegura a sobrevivência dos seres que transportaram conhecimentos da África à América inscritos em seus corpos. A pesquisa mostrou que Kehinde se constrói enquanto griotte, não só pela sua trajetória na narrativa, mas também como voz da narração que tem habilidades por produzir um texto marcado pela oralidade, pelos jogos de repetição de palavras e por recriar a imagem da protagonista e de sua família de forma verossímil à realidade africana, vivendo em África ou no Brasil.

Ainda mais porque, como uma *griotte*, busca no ato de contar a genealogia das personagens para intensificar o entusiasmo de quem a contempla. A narradora-*griotte* de *Um defeito de cor* também constrói uma conexão familiar ancestral e espiritual ao narrar a incorporação dos ensinamentos da avó em Kehinde e ao contar a complexidade da protagonista de ter a alma compartilhada. Transforma-se, assim, ao longo da história, em personagem dinâmica e viva.

Ao apreender a ficcionalização do romance a partir do conceito de “fabulação crítica”, adentramos nas estratégias de contar a (im)possibilidade da experiência da pessoa negra, na época colonial, uma vez que sua existência na História parte do

discurso da branquitude, sendo considerado como número ou morto. A voz da *griotte*, torna-se abertura para fabular memórias a partir da perspectiva de pessoas negras, decolonizando narração e as personagens negras, permeando o romance por subjetividades, ao mesmo tempo que reivindica o direito ao luto.

Percebemos também que fabular por meio de uma narradora-*griotte* possibilitou retomar a existência e a vivência em África de forma não generalizada, espaço em que a protagonista transita e convive com as diversidades linguísticas, culturais, espirituais, entre outras. As personagens são criadas à luz da verossimilhança do ser em África.

Ao pesquisar a relação entre personagens e a construção do texto, baseada nos conceitos de “segredo” e “marronagem”, de Dénètem Touam Bona (2020), notamos que as sabedorias ancestrais e espirituais de Kehinde sobreviveram, no período colonial brasileiro, principalmente, pelo compartilhamento de segredos que a conectou com as diversas personagens, em especial, com Agontimé. Esse ato de compartilhar proporcionou à protagonista encontro e organização com a marronagem, em nome do assentamento e sobrevivência de um vodum de África, no Brasil, a fim de fortalecer o quilombo Casa das Minas, refúgio físico, ancestral e espiritual de Kehinde, de Agontimé, de toda a marronagem que as envolvia.

Os conceitos de Bona também sustentaram a análise da construção do texto, narrado por uma *griotte*, que transforma a língua portuguesa ao conectá-la com a língua iorubá em ferramenta decolonial, reorganizando a comunicação em marronagem, como o uso do pronome em primeira pessoa, na primeira linha do romance, que reorganiza o romance para quebrar com a hierarquia do discurso histórico e potencializar a voz da mulher negra. Também o secreto na palavra iorubá *ibêji* que comporta a alma sagrada e compartilhada de Kehinde, além da construção estrutural gradativa para apresentar a origem de Kehinde pela singularidade de Savalu, do reino de Daomé, para, enfim, apresentar África. Essas reorganizações da estrutura em marronagem faz de *Um defeito de cor* um livro-quilombo, um refúgio para que memórias narradas por intermédio de palavras ancestrais e espirituais de uma *griotte*.

Nesse sentido, a pesquisa apreende *Um defeito de cor* como um livro-quilombo, é um espaço construído pela contação da narradora-*griotte* que organiza as histórias, as memórias, as epistemologias vindas de África em um romance, que (re)toma a existência e a dignidade das pessoas africanas. O romance de Ana Maria Gonçalves é um quilombo, visto que se torna espaço seguro para vidas apagadas se refugiarem e, por isso, é polifônico, porque é um refúgio de vozes, a biblioteca oral de uma *griotte*.

A forma como a narração apresenta a imagem material e mental da protagonista também estabelece as habilidades dessa narradora-*griotte*. Por meio das concepções de Leda Maria Martins (2021), de “tempo espiralar” e “corpo-tela”, este trabalho assinala que o corpo-tela de Kehinde desperta imagens materiais e mentais nas personagens e nos leitores-ouvintes, especialmente, pelo pingente que compõe sua imagem. O pingente corporifica materialmente a irmã de Kehinde, Taiwo, ao mesmo tempo que possibilita à protagonista ter a alma completa e o corpo vivo. A narradora-*griotte* liga as *ibêjis* através do tempo espiralar presente no pingente, que também retoma a espiritualidade e a tradição iorubá, ensinada pela avó, a partir do ritual de sua produção.

A imagem mental também é despertada pela imagem material do pingente, uma vez que a marronagem identifica o amuleto, subtende o segredo sagrado de Kehinde: é uma *ibêji* que está longe de sua irmã e isso recupera a memória e a imagem de Taiwo ao longo do romance.

Por isso, esta pesquisa propõe o termo “narradora-*griotte*” para tentar apreender de forma eficiente a narração de Kehinde, valendo-se de teorias decolonizadas para potencializar a palavra de uma mulher negra africana, uma ancestral, a fim de abrir brechas e compartilhar segredos com as próximas pesquisas em relação a essa obra e a esse tema. Que nos encontremos pelos desvios e conheçamos África!

REFERÊNCIAS

AMADO, Jorge. **Bahia de Todos os Santos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. 400 p.

ARAGÃO, Jorge. **História do Brasil**. Intérprete: Jorge Aragão. 2001.(3 min 0 s).

ARAÚJO, André Berenger de. **Sentidos da história na literatura**: romance histórico no Brasil contemporâneo. Tese de Doutorado, Programa de Pós-Graduação em História Social, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2021, 258p.

ASSUMPÇÃO, Itamar. **Milágrimas** o. Intérprete: Itamar Assumpção. Salvador. 1993 Faixa 2, Bicho de 7 cabeças, Vol. II. (2 min 46 s).

AVELAR, Dani; ROCHA, Matheus. **Sou escritora negra, mas minha obra é universal**, diz autora de 'Um Defeito de Cor'. 2023. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2023/01/sou-escritora-negra-mas-minha-obra-e-universal-diz-autora-de-um-defeito-de-cor.shtml>. Acesso em: 20 fev. 2023.

BASTOS, Acmeno. **Introdução ao Romance Histórico**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2007. 114 p.

BENTO, Cida. **O pacto da branquitude**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022. 148 p.

BERNAT, Isaac. **Encontros com o griot Sotigui Kouyaté**. Rio de Janeiro: Pallas, 2013.

BEZERRA, Andréia Cabral. **Um defeito de cor**: história, literatura e margem. Humanidades e Inovação, Tocantins, v. 4, n. 6, p. 178-187, nov. 2017. Disponível em: <https://revista.unitins.br/index.php/humanidadesinovacao/article/view/515/482>. Acesso em: 12 jun. 2023.

BONA, Dénètem Touam. **Cosmopoéticas do refúgio**. Trad. Milena P. Duchide. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2020. 96 p.

CALVET, Louis-Jean. **Tradição oral e tradição escrita**. São Paulo: Parábola, 2011. 151 p.

CANDEIA. **Preciso me encontrar**. Intérprete: Cartola. In: Cartola II. Rio de Janeiro: EMI, 1976. 1 vinil, lado A, faixa 5 (2 min 57 s)

CARNEIRO, Aparecida Sueli. **A construção do outro como não-ser como fundamento do ser**. 2005. 339 f. Tese (Doutorado) - Curso de Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo. Disponível em: <https://negrasoulblog.files.wordpress.com/2016/04/a-construc3a7c3a3o-do-outro->

como-nc3a3o-ser-como-fundamento-do-ser-sueli-carneiro-tese1.pdf. Acesso em: 13 out. 2023.

CARNEIRO, Sueli. **Estrelas com Luz Própria**. In: Revista História Viva. Edição Especial Temática n3. Temas Brasileiros. ISSN 1808-6446. São Paulo: Duetto Editorial, 2006, p. 48-49.

CERQUEIRA, Luciana Santos. **Assimetria: uma vez mais: amor?**. São Paulo: Edicon, 2015. 72 p.

CHIZIANE, Paulina. **O canto dos escravizados**. Belo Horizonte: Nandyala, 2018. 168 p.

CHIZIANE, Paulina. **Niketche: uma história de poligamia**. São Paulo: Companhia de poligamia, 2021. 293 p.

COLLOT, Michel. **O sujeito lírico fora de si**. Signótica, Goiás, v. 25, n. 1, p. 221-241, jun. 2013.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Kafka para uma literatura menor**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003. 148 p.

EVARISTO, Conceição. **A Escrivência e seus subtextos e Da grafia-desenho de minha mãe, um dos lugares de nascimento de minha escrita**. In: DUARTE, Constância Lima; NUNES, Isabella Rosado (org.). Escrivência: a escrita de nós: reflexões sobre a obra de conceição evaristo. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020. p. 26-54. Disponível em: <https://www.itausocial.org.br/wp-content/uploads/2021/04/Escrivencia-A-Escrita-de-Nos-Conceicao-Evaristo.pdf>. Acesso em: 29 abr. 2023.

EVARISTO, Conceição. **Poemas da recordação e outros movimentos**. Rio de Janeiro: Malê, 2017. 126 p.

FERREIRA, Lígia Fonseca. **Luiz Gama por Luiz Gama: carta a Lúcio de Mendonça**. 2008. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/literafro/arquivos/autores/LuizGamaArtigoLigia.pdf>. Acesso em: 29 out. 20. Teresa revista de Literatura Brasileira [8|9]; São Paulo, p. 300-321, 2008

FREITAS, Renata dal Sasso. **Um defeito de cor (2006) de Ana Maria Gonçalves e os limites da representação da escravidão**. Revista de Teoria da História, Rio Grande do Sul, p. 58-80, mar. 2023. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/teoria/article/view/73883/40054>. Acesso em: 10 out. 2023.

GONÇALVES, Ana Maria. **Roda Viva**. 2023. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=7cP28ek_6dg&t=1229s&ab_channel=RodaViva. Acessado em: 17 jul. 2023.

GONÇALVES, Ana Maria. **Um defeito de cor**. 16. ed. Rio de Janeiro: Record, 2022. 964 p.

HAMPÂTÉ BÂ, Amadou. **A tradição viva**. In: KI-ZERBO, Joseph (ed.). História Geral da África I: metodologia e pré-história da África. 2. ed. Brasília: Unesco, 2010. p. 167-212. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/345975/mod_forum/intro/hampate_ba_tradicao%20viva.pdf. Acesso em: 26 dez. 2024.

HARTMAN, Saidiya. **Vênus em dois atos**. Trad. Fernanda Silva e Sousa. Eco-Pós, Rio de Janeiro, v. 23, n. 3, p. 12-33, nov. 2020.

HARTMAN, Saidiya. **Vidas rebeldes, belos experimentos**: histórias íntimas de meninas negras desordeiras, mulheres encrenqueiras e queers radicais. São Paulo: Fósforo, 2022. 428 p.

LARA, Dona Ivone; CARVALHO, Délcio. **Sonho meu**. Intérprete: Dona Ivone Lara. 1978.(5 min 10 s).

LOPES, Nei. **Novo Dicionário Banto do Brasil**. São Paulo: Pallas, 2006. 312 p.
LUEDJI, Luna. Um corpo no mundo. Intérprete: Luedji Lunal. Salvador, 2017 (6 min 25 s).

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar**: poéticas do corpo-tela. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2021. 256 p.

MOREIRA, Philippe. **Entre os costumes e o mercado**: moeda, comércio e reciprocidades na teia do escravismo colonial (1790-1810). *Temporalidades*, Minas Gerais, v. 12, n. 3, p. 726-741, dez. 2020

NASCIMENTO, Beatriz. **Uma história feita por mãos negras**. Rio de Janeiro: Zahar, 2021. 272 p.

NASCIMENTO, Elisa Larkin; GÁ, Luiz Carlos. **Adinkra**: abedoria em símbolos africanos. Rio de Janeiro: Cobogó, 2022. 160 p.

PEREIRA, Edimilson de Almeida. **Entre Orfe(x)u e Exunouveau**: análise de uma estética de base afrodiaspórica na literatura brasileira. São Paulo: Fósforo, 2022. 244 p.

PAULO, Folha de S.. **200 anos, 200 livros**. 2022. Disponível em: <https://arte.folha.uol.com.br/ilustrissima/2022/05/04/200-livros-importantes-para-entender-o-brasil/>. Acesso em: 10 maio 2023.

QUIJANO, Anibal. **Colonialidade do poder, Eurocentrismo e América Latina**. Buenos Aires: Clacso, 2005.

REIS, João José. **Rebelião escrava no Brasil**: a história do levante dos malês 1835. São Paulo: Brasiliense, 1986. 292 p. Disponível em: <<https://docplayer.com.br/37677262-Rebeliao-escrava-no-brasil.html>>. Acesso em: 14 ago. 2021.

REIS, Maria Firmina dos. **Revista maranhense**, n. 3, 1887. Republicado em Úrsula, 7.ed., 2018, p. 193-207.

SILVA, Fabiana Carneiro da. **Maternidade negra em Um defeito de cor**: história, corpo e nacionalismo como questões literárias. 209 f. Tese (Doutorado) - Curso de Pós-Graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada, 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: 06 mar. 2022.

TAVARES, Ana Paula. **Um rio preso nas mãos**. São Paulo: Kapulana, 2019. 105 p.