

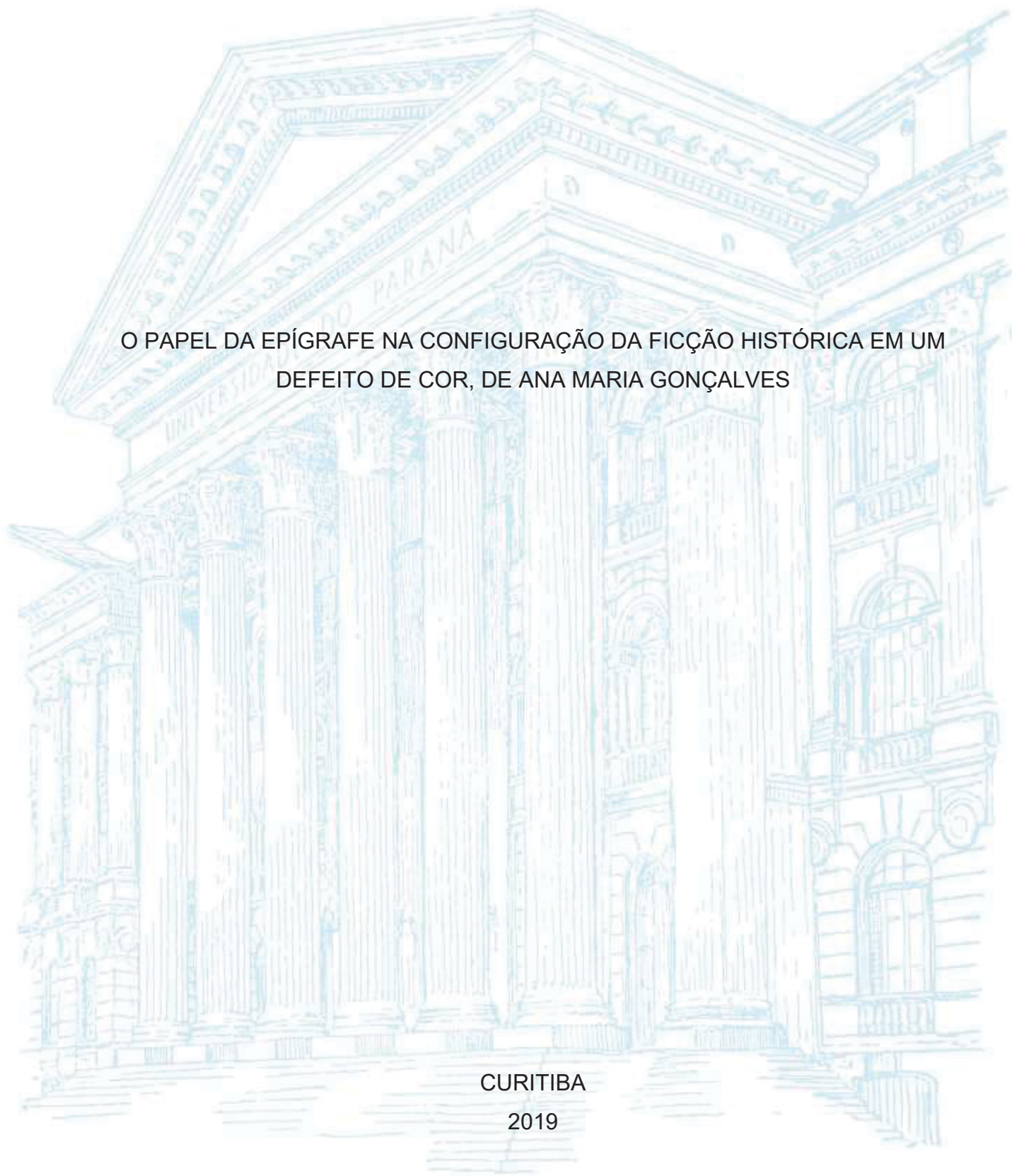
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

ALEX SANDRO DE MEDEIROS

O PAPEL DA EPÍGRAFE NA CONFIGURAÇÃO DA FICÇÃO HISTÓRICA EM UM  
DEFEITO DE COR, DE ANA MARIA GONÇALVES

CURITIBA

2019



ALEX SANDRO DE MEDEIROS

O PAPEL DA EPÍGRAFE NA CONFIGURAÇÃO DA FICÇÃO HISTÓRICA EM UM  
DEFEITO DE COR, DE ANA MARIA GONÇALVES

Tese apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Letras, Setor de Humanas, da Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientador(a): Prof(a). Dr(a). Marilene Weinhardt

CURITIBA

2019

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELO SISTEMA DE BIBLIOTECAS/UFPR –  
BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS COM OS DADOS FORNECIDOS PELO AUTOR

Fernanda Emanoéla Nogueira – CRB 9/1607

Medeiros, Alex Sandro de

O papel da epígrafe na configuração da ficção histórica em *Um defeito de cor*, de Ana Maria Gonçalves. / Alex Sandro de Medeiros. – Curitiba, 2019.

Tese (Doutorado em Letras) – Setor de Ciências Humanas da  
Universidade Federal do Paraná.

Orientadora : Pro<sup>fa</sup>. Dr<sup>a</sup>. Marilene Weinhardt

1. Gonçalves, Ana Maria – Crítica e interpretação. 2. Epígrafe.  
3. Literatura brasileira - romance. I. Weinhardt, Marilene, 1952 -. II. Título.

CDD – B889.3



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO  
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS  
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ  
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO LETRAS -  
40001016016P7

## TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em LETRAS da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da tese de Doutorado de **ALEX SANDRO DE MEDEIROS** intitulada: **O PAPEL DA EPIGRAFE NA CONFIGURAÇÃO DA FICÇÃO HISTÓRICA EM UM DEFEITO DE COR, DE ANA MARIA GONÇALVES**, sob orientação da Profa. Dra. MARILENE WEINHARDT, que após terem inquirido o aluno e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua aprovação no rito de defesa.

A outorga do título de doutor está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 21 de Novembro de 2019.

MARILENE WEINHARDT

Presidente da Banca Examinadora

ROSANA APOLONIA HARMUCH

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE ESTADUAL DE PONTA GROSSA)

MAURICIO CESAR MENON

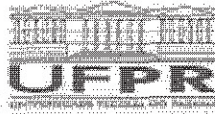
Avaliador Externo (UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ)

RODRIGO VASCONCELOS MACHADO

Avaliador Interno (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

GISELE THIEL DELLA CRUZ

Avaliador Externo (CENTRO UNIVERSITÁRIO UNIDOMBOSCO)



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO  
RETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS  
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ  
PRÓ-RETORIA DE PÉQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO LETRAS -  
4000101601577

ATA Nº955

**ATA DE SESSÃO PÚBLICA DE DEFESA DE DOUTORADO PARA A OBTENÇÃO DO  
GRAU DE DOUTOR EM LETRAS**

Na dia vinte e um de novembro de dois mil e doze às 13:30 horas, na sala 1019, R. General Carneiro, nº 480 - Ed. D. Pedro I, foram instaladas as Síncretas pertinentes ao rito de defesa de tese do doutorando ALEX SANDRO DE MEDEROS, intitulada: **O PAPEL DA EPIGRAFE NA CONFIGURAÇÃO DA FICÇÃO HISTÓRICA EM UM DEFEITO DE COR, DE ANA MARIA GONÇALVES**, sob orientação da Profa. Dra. MARILENE WEINHARDT. A Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal do Paraná em LETRAS, foi constituída pelos seguintes Membros: MARILENE WEINHARDT (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ), ROSANA APOLONIA HARMUCH (UNIVERSIDADE ESTADUAL DE PONTA GROSSA), MAURÍCIO CESAR MENON (UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ), RODRIGO VASCONCELOS MACHADO (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ), GISELE THIEL DELLA CRUZ (CENTRO UNIVERSITÁRIO UNIDOMBOSCO). A presidência iniciou os atos definidos pelo Colegiado do Programa e, após excedidos os pareceres dos membros do comitê examinador e de respectiva contra argumentação, ocorreu a leitura do parecer final da banca examinadora, que definiu pela defesa da tese. Este resultado deverá ser homologado pelo Colegiado do programa, mediante o atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca dentro dos prazos regimentais definidos pelo programa. A outorga de título de doutor está condicionada ao atendimento de todos os requisitos e prazos determinados no regimento do Programa de Pós-Graduação. Nada mais havendo a tratar a presidência deu por encerrada a sessão, da qual eu, MARILENE WEINHARDT, levo a presente ata, que vai assinada por mim e pelos demais membros da Comissão Examinadora.

CURITIBA, 21 de Novembro de 2012.

MARILENE WEINHARDT

Presidente da Banca Examinadora

ROSANA APOLONIA HARMUCH

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE ESTADUAL DE PONTA GROSSA)

MAURÍCIO CESAR MENON

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ)

RODRIGO VASCONCELOS MACHADO

Avaliador Interno (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

GISELE THIEL DELLA CRUZ

Avaliador Externo (CENTRO UNIVERSITÁRIO UNIDOMBOSCO)

Dedico esta tese ao Bento, meu filho.

Também dedico aos meus pais, Laide da Luz Medeiros e Osmar Medeiros, este saudosíssima memória.

## AGRADECIMENTOS

A Deus, em quem não acredito porque sei, como diria Jung.

À minha mãe Laide, sempre amorosa e presente, apesar das minhas ausências nos últimos tempos.

Ao meu saudoso pai, Osmar, grande contador de histórias, o maior que conheci.

Aos meus irmãos Osmar e Nalu, pelo apoio, amor e amizade verdadeira.

Ao Bento, meu filho, que nem sempre entendeu que o papai deveria trabalhar, e, no entanto, tê-lo ao lado, foi fundamental para que esta tese viesse a cabo.

À minha orientadora, professora Marilene Weinhardt, pelo grande exemplo de pesquisadora e orientadora sem igual: erudita e acessível, justa e solidária.

À Andreia Del Conte, melhor amiga que alguém poderia ter, pela companhia em todos os momentos críticos, como também nos felizes.

Aos companheiros de doutoramento, Elenice Koziel, Frederico Diehl e Sandra Aleixo, por tudo o que, unidos, passamos juntos.

À Aline e Alice, pela dedicação, amizade e por cuidarem tão bem do Bento.

A Hélio Borges de Oliveira Passos, que tem analisado as minhas narrativas e também me auxiliado a fazê-lo. Graças a isso, já aconteceram muitas serendipidades.

Aos queridos colegas do Departamento de Humanidades da UTFPR-CM, pela compreensão e companheirismo, nesse tempo todo.

Ao professor Maurício Cesar Menon, pelo suporte e presteza generosa, a mim e a todos os colegas da pós-graduação.

À CAPES, pela bolsa de estudos.

*Dīnārzād pigarreou e disse: “Minha irmãzinha, se você não estiver dormindo, conte-me uma de suas belas historinhas com as quais costumávamos atravessar nossos serões, para que eu possa despedir-me de você antes do amanhecer, pois não sei o que vai lhe acontecer amanhã. Šahrāzād disse ao rei Šahriār: “Com a sua permissão eu contarei”. Ele respondeu: “Permissão concedida”. Šahrāzād ficou contente e disse: “Ouça” (LIVRO DAS MIL E UMA NOITES, v. 1, p.56)*

## RESUMO

O romance *Um defeito de cor* (2006), de Ana Maria Gonçalves, destaca-se pela utilização abundante de epígrafes. Esta tese tem como escopo propor uma leitura da obra em questão a partir de tais paratextos, mormente as citações das dedicatórias e do prólogo. Os paratextos epigráficos do *corpus* possuem uma dimensão liminar, no sentido de que não apenas se apresentam na condição de exergo, espacial e semanticamente à margem do texto, como também se constituem verdadeiros *locus* de passagem, diálogo e articulação entre textos e contextos, ficção e história, escrita e tradição oral. Além disso, extrapolam a função convencional de simples glosa das seções textuais a que se referem, de maneira a assumir um papel metaficcional, concernente ao próprio ato de narrar. Nesse viés, o trabalho inicialmente enceta uma abordagem de aspectos metafissionais do romance em estudo, relativos à oralidade e à tradição africana, por meio de um arazoado sobre as personagens anciãs como figurações do recontar histórias, bem como o episódio do tapete inacabado tecido pela avó de Kehinde, estampado com a imagem de Dan, vodun daomeano em forma de serpente urobórica, metáfora da própria narrativa em estudo. Ademais, trata-se também das três travessias da narradora pelo Atlântico que, além de resgatar a história da diáspora africana, da qual Kehinde é testemunha, apresenta um caráter autorreferencial. Em seguida, desenvolve-se uma abordagem teórica das epígrafes como paratextos e citações, concomitante à análise das mesmas. As epígrafes presentes na dedicatória do romance apontam para três frentes da narrativa: a valorização do ancião na cultura africana, o estabelecimento de redes de solidariedade e a transmissão da tradição pela oralidade. Por sua vez, a epígrafe que encabeça o prólogo de *Um defeito de cor*, extraída do romance *The Last Voyage of Somebody the Sailor* (1991), de John Barth, permite uma articulação intertextual e metaficcional de espelhamento entre Sherazade, a mais conhecida contadora de histórias da literatura universal, e Kehinde/Luíza, a narradora de *Um defeito de cor*.

Palavras-chave: Literatura Afro-Brasileira. Epígrafe. Um defeito de Cor. Ana Maria Gonçalves.

## ABSTRACT

The novel *Um defeito de cor* (2006), by Ana Maria Gonçalves, stands out for the abundant use of epigraphs. This thesis aims to propose a reading of the work in question from such paratexts, especially the citations of the dedications and the prologue. The epigraphic paratexts of the *corpus* have an liminary dimension, in the sense that not only are presented in the condition of *exergo*, spatially and semantically on the margins of the text, but also constitute true *locus* of passage, dialogue and articulation between texts and contexts, fiction and history, writing and oral tradition. In addition, they extrapolate the conventional function of simple gloss of the textual sections to which they refer, in order to assume a metafictional role, concerning the act itself of narrating. In this perspective, the work initially initiates an approach to metafictional aspects of the novel under study, related to orality and African tradition, through an argument about on the elderly characters as figurations of the story retelling, as well as the episode of the unfinished carpet woven by Kehinde's grandmother, emblazoned with the image of Dan, Daomey vodun in the form of ouroboros serpent, metaphor of the narrative itself under study. Moreover, it is also the three crossings of the narrator across the Atlantic that, in addition to rescuing the history of the African diaspora, of which Kehinde is a witness, presents a self-referential character. Then, a theoretical approach of epigraphs is developed as paratexts and citations, concomitant with their analysis. The epigraphs present in the dedication of the novel point to three fronts of the narrative: the appreciation of the elder in African culture, the establishment of networks of solidarity and the transmission of tradition by orality. In turn, the epigraph that tops the prologue of *Um defeito de cor*, extracted from John Barth's novel *The Last Voyage of Somebody the Sailor* (1991), allows an intertextual and metafictional articulation of mirroring between Sherazade, the best-known storyteller of universal literature, and Kehinde/Luíza, the narrator of a *cor defect*.

Keywords: Afro-Brazilian Literature. Epigraph. Um defeito de cor. Ana Maria Gonçalves.

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO</b> .....	<b>11</b>
<b>2 UM DEFEITO DE COR: MEMÓRIA, TRAVESSIA, RESISTÊNCIA</b> .....	<b>18</b>
2.1 NO INÍCIO ERA O VERBO: ORALIDADE, ANCIANIDADE E TRADIÇÃO.....	18
2.2 PRIMEIRAS CONSIDERAÇÕES SOBRE O PRÓLOGO DO ROMANCE .....	42
2.3 NARRADORA E NARRATÁRIO: CARTA, LIVRO DE MAMÓRIAS, ROMANCE	45
2.4 ENTRE IBÊJIS E ABIKUS SOB O SIGNO DE DAN: O NARRAR COMO UM TAPETE INACABADO .....	52
2.5 A PRIMEIRA TRAVESSIA: SOLIDARIEDADE E RESISTÊNCIA .....	63
2.6 DE ESCRAVA A ALFORRIADA, REVOLUCIONÁRIA E MÃE EM BUSCA DO FILHO .....	69
2.7 DE KEHINDE A SINHÁ LUÍSA: A SEGUNDA E A DERRADEIRA TRAVESSIA NO ATLÂNTICO NEGRO.....	76
<b>3 AS EPÍGRAFES DE <i>UM DEFEITO DE COR</i></b> .....	<b>84</b>
3.1 A UM PASSO DO LIMIAR: PROBLEMATIZAÇÕES .....	84
3.2 O LIMIAR PEDE PASSAGEM: LEITURA A PARTIR DA EPÍGRAFE COMO PARATEXTO E CITAÇÃO .....	89
3.3 AS EPÍGRAFES DO PRÓLOGO COMO GLOSA: AS SERENDIPIDADES DO ROMANCE E O ROMANCE DA SERENDIPIDADE .....	111
3.4 KEHINDE/LUÍSA E SCHEHERAZADE: INTERTEXTUALIDADE E METAFICÇÃO NA EPÍGRAFE DE JOHN BARTH .....	126
<b>4 CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	<b>140</b>
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>145</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Esta tese tem como escopo propor uma leitura do romance *Um defeito de cor*, da escritora mineira Ana Maria Gonçalves, tendo como foco as epígrafes da obra, de modo a perceber nelas uma zona de transição e transação entre texto e contexto, ficção e história. Tal premissa permitirá um arrazoado acerca da possibilidade de tais paratextos epigráficos extrapolarem a sua função mais convencional – geralmente a de glosa ou comentário do texto a que se referem –, a ponto de assumirem uma dimensão metaficcional. Isso, no sentido de verificar se as citações epigráficas remetem ou não a temas e questões relativas à própria narrativa em si.

Publicado em 2006, *Um defeito de cor*, obra que inaugura o chamado *romanfleuve* (saga) na literatura afro-brasileira, tendo, como narradora, uma ex-escravizada (BERND, 2012, p. 29). Obra de fôlego (952 páginas), surpreende não tanto pela recepção positiva da crítica – graças à forma primorosa como foi forjada, embora a escritora fosse uma iniciante – como do público, de modo geral, mais afeito a narrativas breves e com pouca densidade.

De cunho memorialista, a história é contada pela narradora-protagonista Kehinde, ex-escravizada, numa narrativa que se constitui num misto de carta e livro de memórias. O prólogo da obra, é assinado por outra narradora/autora (que dramatiza o papel da autora Ana Maria Gonçalves), que narra a gênese da obra, a misturar realidade (relato autobiográfico de Ana Maria Gonçalves) e ficção.

A narradora do prefácio, escritora a buscar uma matéria que servisse de assunto para a escrita de uma obra, descobre, casualmente, um calhamaço de papéis antigos sendo rabiscado por um menino, na ilha baiana de Itaparica. Interessada no conteúdo dos manuscritos encontrados, obtém da criança tais papéis, a troco de materiais para desenho. De posse do manuscrito, interessa-se pela história nele contida e transforma-o em romance, num trabalho que mescla o ato de escrever, reescrever e editar, de maneira a transformar o manuscrito (que era do século XIX) em romance contemporâneo.

Esse artifício narrativo escolhido pela autora não é exclusivo nem recente. No entanto, ao lançar mão do manuscrito antigo, encontrado fortuitamente, como fonte para a escrita do romance, a autora “dá mais força à enunciação, camuflando assim sua ‘autoridade’ inerente à condição de autora” (BERND, 2012:29), além de

reforçar o caráter histórico da narrativa, oferecendo-lhe maior verossimilhança, como uma espécie de prova incontestada da veracidade histórica da obra.

O romance, narrado em primeira pessoa por Kehinde (Luísa), funciona como uma extensa carta da protagonista ao filho Omotunde (Luís), escrita quando a narradora, octogenária e já no fim da vida, viaja de navio da África, onde se estabelecera, em regresso ao Brasil, terra onde morara de 1810 a 1847, numa derradeira tentativa de reencontrá-lo, ele que, embora livre, havia sido vendido pelo pai aos dez anos e por quem a mãe passara mais de quarenta anos em seu encalço e tentando obter notícias de seu paradeiro. Nessa narrativa, Kehinde busca, através do resgate da memória, transmitir a ele as informações que acredita relevantes sobre a sua história pessoal, anterior e posterior ao trágico desaparecimento. Sobre isso, Weinhardt (2009) afirma que

A eleição do discurso memorialista é decisiva na construção da personagem narradora. Sua dicção tem a experiência do vivido e a precisão de quem resgata o passado com um objetivo definido, coerente com as ações que resultaram das iniciativas que tomou durante seu longo trajeto. (WEINHARDT, 2009, p. 111).

À memória do passado da narradora se juntam referências a fatos da história da escravidão no Brasil e da própria história nacional, além de relatos privilegiados sobre a cultura, os costumes, religião e outros dados interessantes a quem estuda o Brasil do século XIX e a afro-diáspora. Isso mostra a convivência dos elementos afetivo e coletivo, da história pessoal e social, no romance. Tudo sob o ponto de vista de uma africana, ex-escravizada, o que enriquece sobremaneira a narrativa e ressalta o seu caráter inovador e crítico.

Característica peculiar do romance é sua abundância epigráfica. Na dedicatória há três epígrafes, uma para cada dedicatário (avós, amigos e estudiosos, cujas obras, presentes na bibliografia do romance, serviram de fonte bibliográfica para a escrita da narrativa); duas no prólogo, como molduras de abertura e encerramento dessa seção. Por fim, o começo de cada capítulo também encerra uma epígrafe, abaixo da indicação capitular numerada por extenso, sem título.

Percebendo a incidência de provérbios africanos na epigrafação dos capítulos, Weinhardt (2009, p. 110) nota “um indicativo da incorporação de certa tradição oral”. Esta é uma chave importantíssima para ingressar na sondagem proposta nesta tese, já que, uma das funções da tradição oral é manter a memória

cultural de um povo. Fruto de uma experiência coletiva, portanto, os provérbios africanos terão destaque nesta pesquisa, pois evocam a ancestralidade de Kehinde, com todos os valores coletivos que o termo abarca e que a personagem pretende transmitir ao seu filho.

O objetivo inicial deste trabalho seria, exclusivamente, inserir no corpus os provérbios africanos que epigrafam os capítulos do romance em estudo. Por se situarem fora da diegese, seriam desconsideradas as epígrafes da dedicatória – apesar de proverbiais e de origem africana – e os paratextos epigráficos do prólogo, cujos sujeitos citados eram um romancista pós-moderno e um físico do século XIX. Entretanto, após releituras de *Um defeito de cor* e reflexões que delas decorreram, surgiram alguns questionamentos sobre o papel desempenhado pelas epígrafes que seriam rejeitadas, em conjunto com as demais, na configuração do romance em si e como ficção histórica, pelo fato de que parecia haver uma ligação semântica entre eles, de modo que os paratextos epigráficos talvez exercessem, na narrativa, papel simplesmente decorativo ou de comentário do texto.

Nesse sentido, algumas hipóteses decorrentes de tais questionamentos surgiram, a partir do conceito de epígrafe como limiar (GENETTE, 2009) que permite, ao leitor, atravessar o próprio limite de borda do texto, atribuído ao paratexto epigráfico e, partindo dele, empreender liames com o texto lido, outros textos e diversos contextos, partindo da dimensão diegética à histórica.

De tais questionamentos decorreram as seguintes possibilidades: a) vistos como um conjunto, as epígrafes de *Um defeito de cor* contribuem para uma estratégia de leitura do romance, no sentido de que apontam para seus principais motivos narrativos e possuem uma relação hierárquica entre si e certa independência narrativa; b) a citação epigráfica que inicia o prólogo é chave importante de leitura de *Um defeito de cor*, não apenas porque trata da serendipidade, motivo principal do romance, como também pode também ser um índice metaficcional de relevância, referente ao ato de narrar, a estabelecer um limiar que permite uma articulação entre o romance em estudo e outros textos da tradição literária e ancestral da narradora Kehinde; c) Além da consideração das epígrafes como paratextos, a reflexão dessas instâncias como provérbios podem favorecer a criação de um elo a mais entre o texto e seu caráter histórico, pois as parêmias portam fragmentos da memória, a partir da qual é possível detectar rastros

da história, à luz da tradição ancestral da narradora protagonista de *Um defeito de cor*.

Este trabalho é dividido em dois capítulos. O primeiro deles, cujo título é “Um defeito de cor: memória, travessia e resistência”, consiste em uma reflexão sobre temas essenciais para uma leitura do romance em estudo pela ótica de seus paratextos epigráficos, demonstrando que, para tal, deve-se levar em consideração aspectos tradicionais da cultura africana sob o viés da transmissão oral: a reverência aos mais velhos – transmissores socialmente reconhecidos da tradição – aos ancestrais e às divindades tradicionais. A relevância dessa abordagem, outrossim, servirá de base para a percepção da leitura de mundo que faz a narradora-personagem do romance, não apenas suas ações enredo afora, como em seu ato de narrar. Em outras palavras, no enredo, a personagem Kehinde (que adota o nome Luísa depois de retornar à África) tem em alta conta os valores ancestrais, de modo que se vale deles como baliza para entender o seu passado, agir no presente e preparar-se para os acontecimentos futuros, visto que é necessário cumprir o destino traçado pelos voduns, divindades da religião praticada no Daomé, sua terra. Por outro lado, A narradora Kehinde/Luísa relata a sua experiência de vida, por meio da anamnesis. Em outras palavras, realiza um trabalho consciente de resgate da memória, dando-lhe um sentido, todo ele pautado pela tradição que lhe fora transmitida oralmente ao longo da vida por pessoas mais velhas e líderes espirituais de matriz africana.

Por sua vez, o segundo capítulo, intitulado “As epígrafes de *Um defeito de cor*”, centra-se na análise do corpus propriamente dito, mormente, os paratextos epigráficos das dedicatórias e a citação que encabeça o prólogo, levando em conta sua relevância metaficcional, relativa ao programa narrativo do romance como um todo.

Neste capítulo da tese, são levantadas algumas problematizações relativas ao corpus, no que concerne, primeiramente, em um arrazoado sobre a função paratextual das três epígrafes da dedicatória e, em segundo lugar, na constatação, à primeira vista, de uma aparente falta de unidade entre as epígrafes do prólogo e os demais paratextos epigráficos em estudo.

Quanto à segunda problematização, levou-se em conta que o viés de análise tem, como base, a transmissão da tradição via oralidade. Nesse sentido, foi necessário refletir sobre o possível descompasso decorrente da origem das

citações: a) os paratextos epigráficos capitulares e os da dedicatória são textualmente marcados como provérbios africanos; b) as epígrafes do prólogo, por outro lado, são citações de personalidades do século XX, um escritor pós-moderno e um físico do XIX, ambos norte-americanos.

Durante a pesquisa, pensou-se em descartá-los do corpus e considerar apenas os provérbios africanos, que garantiriam a segurança resultante da proveniência comum.

Entretanto, o descarte não foi feito, pois constatou-se, após levantamento e abordagem reflexiva sobre esses dois percalços, a possibilidade de propor que, ao contrário de as duas epígrafes em questão consistirem em problemas ou entraves para a análise, as epígrafes do prólogo são fundamentais para uma leitura do romance a partir dos paratextos epigráficos. O avertimento dessa proposição partiu da hipótese de que a primeira epígrafe trata do tema da serendipidade, que guia o enredo e sugere que o paratexto em questão é um índice de metatextualidade matriz do romance em estudo. Em outros termos, a citação de Barth não apenas remeteria às serendipidades que alimentam a diegese de *Um defeito de cor*, quanto ofereceria uma chave para a descoberta da narrativa como um romance da serendipidade, consistindo esta no próprio ato de contar/recontar histórias. O fundamento dessa proposição lançará mão de buscar estabelecer uma relação de espelhamento entre Scheherazade, personagem de Barth que remete à Sheherazade do Livro das mil e uma noites, e Kehinde/Luísa, a narradora do romance em estudo.

Em seguida, efetuou-se uma abordagem teórica, concomitante à análise do corpus, levando em conta a dimensão liminar da epígrafe, de modo a considerá-las não apenas como exergo, localizada (a epígrafe) fora do corpo da obra e definidora de limites espaciais (entre o que está dentro e o que se situa fora do texto), mas como um umbral a permitir idas e vindas e que pode exercer um papel importante no plano da leitura (GENETTE, 2009).

O suporte teórico utilizado pautou-se, em maior escala, em Genette (2009), na tratativa da epígrafe como paratexto editorial. Tal termo, *lato sensu*, trata-se de um texto de acompanhamento do livro, como título, nome do autor, epígrafe, capa, dentre outros, que, conforme Genette, consiste em “aquilo por meio de que um texto se torna livro e se propõe como tal a seus leitores, e de maneira mais geral ao público” (GENETTE, 2009, p. 9). Outra base teórica importante apoia-se em Compagnon (1996), que busca focar-se não na citação em si, mas no trabalho

realizado no processo de citar e suas implicação. Tal esforço abrange a retirada da citação de seu texto de origem, descontextualizada, portanto, a fim de ser inserida em outro, levando consigo a sua história e, concomitantemente, adquirindo outros contextos.

Efetuada a teorização e análise epigráfica, a abranger todo o corpus, o presente estudo parte para o subcapítulo 3.3, com uma abordagem focada na compreensão das epígrafes do prólogo como glosa ou explicação, tanto das seções textuais a que pertencem, quanto do romance, em sua totalidade. Tal análise parte do tema da serendipidade, comum aos dois paratextos epigráficos em questão, e se divide em dois momentos: no primeiro se efetua uma reflexão, à luz das epígrafes, sobre a série de serendipidades que ocorrem na vida da narradora-personagem ao longo do enredo (as serendipidades do romance); em seguida, discute-se sobre a relação das ditas epígrafes com o ato de contar/recontar como a serendipidade fundamental da narrativa (o romance da serendipidade). Dessa feita, procurou-se mostrar que as epígrafes em estudo extrapolam a sua função de glosa ao texto a que se liga e cumprem o papel de glosar todo o romance, a partir do tema da serendipidade.

Por fim, o subcapítulo “Kehinde/Luísa e Sheherazade: intertextualidade e metaficção” afunila um pouco mais o recorte iniciado no arrazoado anterior, centrando o seu olhar para o paratexto epigráfico barthiano, como uma espécie de epígrafe-matriz da narrativa estudada. Por meio desse portal (ou limiar), a sultana Sherazade, a maior contadora de histórias de todos os tempos, dialoga com Kehinde/Luíza, a narradora de um defeito de cor e recontadora de histórias.

Em outros termos não conotativos, o referido subcapítulo discorrerá sobre a dimensão metaficcional da epígrafe do prólogo, retirado do romance *The Last Voyage of Somebody the Sailor*, cuja personagem Scheherazade remete ao papel da narradora Scherazade, do Livro das Mil e uma Noites. Com base em algumas reflexões sobre a referida obra, consagrada no cânone literário universal, e sobre o romance de Barth, será discutida a possibilidade de uma articulação especular entre Sherazade (das Noites) e Kehinde/Luísa (de Um defeito de cor). Tal articulação reforça a importância da epígrafe em questão em relação ao romance de Ana Maria Gonçalves, do ponto de vista autorreferencial, pois estabelece uma relação especular entre as duas narradoras e um diálogo intertextual entre tradição e contemporaneidade, tanto no que toca à arte de narrar ou recontar histórias, quanto

no seu processo de feitura/tessitura e execução. Desse diálogo entre narradoras, decorre um consórcio entre memória e história, entre o (re)contar e o processo ou trabalho de (re)contação.

## 2 UM DEFEITO DE COR: MEMÓRIA, TRAVESSIA, RESISTÊNCIA

(...), porque os africanos não gostam de pôr as histórias no papel, o branco é que gosta.

(Kehinde)

### 2.1 NO INÍCIO ERA O VERBO<sup>1</sup>: ORALIDADE, ANCIANIDADE E TRADIÇÃO

*Um defeito de cor* é narrado em primeira pessoa pela ex-escravizada<sup>2</sup> Kehinde (que também é a protagonista), praticamente nonagenária, a bordo de um navio vindo para o Brasil, no ano de 1899. O relato é extenso, quase mil páginas, no qual a personagem conta a sua trajetória de vida, desde o nascimento em Savalu, no Daomé, (1810) e sua posterior captura e escravização em Uidá, atravessando o Atlântico rumo à Bahia em um tumbeiro, até o *hic et nunc* do ato de narrar, em sua condição de retornada, uma agudá<sup>3</sup>.

Cabe informar, logo de início, que, durante a sua derradeira viagem oceânica, a narradora do romance encontra-se completamente cega. Portanto, ela não escreveu, mas ditou o relato para a personagem Geninha, moça por ela criada. E que essa jovem escriba tinha a mão direita amputada (interessante simbiose: uma deficiente visual a ditar texto a uma pessoa sem a destra):

<sup>1</sup> Essa referência ao enunciado que abre o Evangelho de São João (BÍBLIA, 1994, p. 2014) não é utilizada aqui em seu direcionamento teológico usual, mas ligada à transmissão oral de uma tradição. Por isso, o termo “verbo” apresenta-se com inicial minúscula. Na verdade, a pretensão é que remeta ao vocábulo latino *verbum*, -i, de múltiplos significados. O sentido que interessa – e que norteará este subcapítulo – é aquele ligado ao “fallar (sic), discursar”, conforme Saraiva (2000, p. 1264). A propósito, o termo provérbio advém de *verbum* (SARAIVA, 2000, p. 973), de maneira, que porta, em sua raiz semântica e etimológica, um caráter primordialmente oral, acústico.

<sup>2</sup> Neste trabalho, para designar o negro cativo, escolheu-se o termo escravizado, mais em voga, no lugar do vocábulo escravo, tradicionalmente utilizado para esse fim. Segundo Harkot-de-La-Taille e Santos, a diferença terminológica consiste no fato de que o substantivo escravo evoca uma carga semântica ligada a um *status* ontológico, portanto, permanente, da escravidão, reduzindo o negro à condição reificante de propriedade mercantil. Por outro lado, o termo escravizado alude a outro campo de sentido que permite entender, de modo mais dinâmico, o processo de escravização como um estado transitório. Além disso, o termo substituinte em questão dá espaço à dimensão histórica e social das relações de poder relativas à escravidão, em sua tônica violenta, arbitrária e abusiva (HARKOT-DE-LA TAILLE; SANTOS, 2012).

<sup>3</sup> Segundo Lopes (2004, p. 42), agudá é “No Benin, designação que se dá ao portador de sobrenome de origem portuguesa, em geral descendente de retornados do Brasil. O vocábulo, presente no fongbé e no iorubá, parece originar-se no substantivo “ajuda”, do nome do forte português de São João Batista da Ajuda, pronunciado como oxítono. Os Agudás formam uma comunidade distinta do restante da população beninense, assim como os Amarôs na Nigéria e os tabons de Gana.

Mas sempre estava em casa quando eu me levantava, dizendo que se ela era meus olhos, eu era a sua mão direita, a que ela não tinha e que, na verdade, nunca fez falta. Veja agora você, é com a mão esquerda, que deve estar mais que cansada, que ela está escrevendo tudo isso. (GONÇALVES, 2012, p. 940).

O fato (ficcional) de o texto ter sido ditado pela narradora se trata de informação pertinente, pois a oralidade é uma chave de capital relevância para a leitura do romance em estudo, sob o viés dos paratextos epigráficos que constituem o *corpus* desta tese. Mas não somente no que concerne aos provérbios africanos da dedicatória e daqueles que encabeçam os capítulos, como também no que toca às duas epígrafes de início e término do prólogo. Ambas remetem ao século XX (uma, cuja autoria é de John Barth, escritor dito pós-moderno, outra atribuída a Joseph Henry, físico – ambos norte-americanos) e, aparentemente, representam uma contradição com o restante das epígrafes, o que, de fato, não procede.

A obra é dividida em dez capítulos numerados, cada qual com uma série de títulos internos, ou intertítulos, que embora não obrigatórios em uma narrativa (GENETTE, 2009, p. 261), são necessários no romance, pois dividem a extensão considerável do texto em blocos relativamente breves, de forma a garantir ao leitor uma leitura mais fluida do texto.

Entre a colocação de cada capítulo sem título e o primeiro intertítulo, consta uma epígrafe que consiste em um provérbio africano. O apreço de Ana Maria Gonçalves por epígrafes proverbiais – o que se comprova pelo emprego abundante delas – já se revela nas dedicatórias da obra, onde cada dedicação (aos avós, amigos e autores utilizados na bibliografia do romance) termina com a citação de um provérbio africano:

“Quando você segue as pegadas dos mais velhos, aprende a caminhar como eles.”  
 “Amigo é como um vizinho quando Deus está distraído.”  
 “Uma chama não perde nada ao acender outra chama.” (GONÇALVES, 2012, p. 5).

De certa maneira, a utilização de provérbios africanos nas dedicatórias é um indicativo de valorização da memória, da ancestralidade (BERND, 2014, p. 20) e da importância da transmissão de conhecimentos, atitude assumida também pela protagonista narradora que, por meio do seu relato, não apenas conta a sua vida,

como também repassa ao filho informações e valores da cultura e religião de sua avó, além de outras expressões africanas de religiosidade.

Percebendo a incidência de provérbios africanos na epigrafação dos capítulos, Marilene Weinhardt nota “um indicativo da incorporação de certa tradição oral” (WEINHARDT, 2009: p. 110). Esta é uma chave importantíssima para ingressar na sondagem proposta por este trabalho, já que uma das funções da tradição oral é manter a memória cultural de um povo.

Mas não apenas isso. O escritor e etnólogo malinês Amadou Hampaté Bâ defende que a tradição oral de África, em suas diversas manifestações de cunho religioso, mágico e social, visa a forjar uma “alma africana”. Tal processo identitário se realiza por meio da transmissão de um conhecimento totalizante, iniciatório por um lado, mas, acima de tudo, voltado à prática cotidiana individual e comunitária. Esse conhecimento global, unificador, acumulado, advindo do passado, transmitido por depositários fiéis da tradição – reconhecidos socialmente como tais – tem a sua razão de ser, nem tanto pela sua natureza pretérita em si. Na verdade, fundamenta-se, sobremaneira, pela revivescência da sabedoria e conhecimento acumulados e transmitidos, como resposta às demandas do presente, a fim de que o homem e a mulher africanos possam manter a vida e estabelecer uma boa relação com o mundo à luz do *corpus* da tradição:

A tradição oral é a grande escala da vida, e dela recupera e relaciona todos os aspectos. Pode parecer caótica àqueles que não lhe descortinam o segredo e desconcertar a mentalidade cartesiana acostumada a separar tudo em categorias bem definidas. Dentro da tradição oral, na verdade, o espiritual e o material não estão dissociados. Ao passar do esotérico para o exotérico, a tradição oral consegue colocar-se ao alcance dos homens, falar-lhes de acordo com o entendimento humano, revelar-se de acordo com as aptidões humanas. Ela é ao mesmo tempo religião, conhecimento, ciência natural, iniciação à arte, história, divertimento e recreação, uma vez que todo pormenor sempre nos permite remontar à Unidade primordial. Fundada na iniciação e na experiência, a tradição oral conduz o homem à sua totalidade e, em virtude disso, pode-se dizer que contribuiu para criar um tipo de homem particular, para esculpir a alma africana. (BÂ, 2010, p. 169).

Em África, o idoso desempenhava um papel importantíssimo nessa transmissão oral, devido à experiência vivida e acúmulo de conhecimentos ancestrais, valiosíssimos para o bom andamento da vida comunitária e para a sua

autoafirmação em termos de identidade<sup>4</sup>. Dignos de respeito e culto por todos os membros das comunidades, os mais velhos eram considerados transmissores fiéis e reconhecidos da cultura espiritual e material do povo. E mais: segundo o africanólogo Alberto da Costa e Silva, tal reverência justifica-se pelo culto à ancestralidade, já que os velhos estão mais próximos da morte e, portanto, na iminência de serem alçados ao *status* de ancestrais (COSTA E SILVA, 2013, p. 63). Para ilustrar quão acentuada era essa devoção aos idosos, vale citar um trecho de *A África explicada aos meus filhos*, do estudioso brasileiro:

A velhice é venerada. Os que têm cabelos brancos possuem a sabedoria e a experiência e estão mais próximos dos deuses. Entre os iorubás, por exemplo, um jovem não fala a um velho sem se ajoelhar, agachar ou curvar-se, sempre com a cabeça mais baixa do que a dele. Em alguns povos, pode até ter de deitar-se, de bruços, no chão. (COSTA E SILVA, 2013, p. 63).

As informações passadas com engenho e arte pelos mais velhos integram o tesouro da memória ancestral, tesouro este regulador das sociedades locais, inclusive do ponto de vista jurídico<sup>5</sup>, desde o grupo familiar até o nacional, de modo a garantir-lhes a coesão no aspecto religioso, mágico e social (FONSECA, 2008, p.138).

Ainda para Fonseca (2008), por intermédio da forma ritualística em narrar a tradição, o velho africano é identificado com o ancestral que viveu a história contada em cantigas, poemas, mitos, provérbios etc., o que reforça, mormente, o respeito pelo contador. Dessa forma, nas chamadas sociedades acústicas africanas, o idoso assume o papel de porta-voz da tradição, testemunha viva do passado e depositário dos valores ligados ao mito fundante, sendo este matriz identitária que sustenta e embasa a razão de ser e o funcionamento da célula familiar, das comunidades e da nação<sup>6</sup>.

<sup>4</sup> Sobre a importância da ancestralidade nas sociedades tradicionais africanas, Alberto da Costa e Silva afirma que “da ação dos ancestrais depende a felicidade dos seus descendentes e, de certa forma, a própria harmonia do mundo” (COSTA E SILVA, 2013, p. 63).

<sup>5</sup> Sobre isso, vale mencionar o artigo *A lenda e a lei: a ancestralidade afro-brasileira como fonte epistemológica e como conceito ético-jurídico e normativo*, de São Bernardo (2018), que, considerando a realidade afro-diaspórica brasileira, trata justamente da dimensão totalizante dos valores ancestrais vindos de África, agregadora do geral e do particular, do espiritual e do terreno, sintetizados no termo africano *ubuntu* e “fundamento da norma jurídica” entre os africanos e afro-brasileiros tradicionais (SÃO BERNARDO, 2018, p. 232).

<sup>6</sup> Mircea Eliade, em *Mito e realidade*, ao demonstrar algumas homologias entre a filosofia platônica, concernente à “teoria das Ideias” e ao conceito de *anamnese* com o que denomina “ontologia arcaica” das sociedades antigas e tradicionais, destaca a importância da memória “primordial”: “O homem dessas sociedades encontra nos mitos os modelos exemplares de todos os seus atos. Os

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

Entretanto, as marcas da oralidade, em *Um defeito de cor*, não se situam apenas nos provérbios que servem de epígrafes. Ora, identifica-se na narradora do romance, uma mulher africana, idosa, cega e gravemente enferma, que, embora ávida por transmitir ao filho perdido a verdade da tradição ancestral, sua história íntima e as razões da separação entre os dois, presente, pouco antes de sua viagem de retorno ao Brasil, a iminência da morte. Diante disso, ciente da provável impossibilidade de transmitir ao filho seus conhecimentos e vivências, resolve ditar sua narrativa, uma forma híbrida de história oral, relato, carta, livro. Nela estão contidas todas as informações e sabedorias antigas importantes que, provavelmente não poderia partilhar oralmente, face a face, de boca a ouvido:

Digo “aconteceria” porque sei que não vai acontecer. Aliás, tenho menos de um dia de viagem e rogo conseguir chegar até onde<sup>7</sup> quero, mas, caso não consiga, preciso ir pelo menos até o lugar de onde a Geninha possa continuar. (GONÇALVES, 2012, p. 919).

Na conjuntura do romance, a cegueira da narradora pode constituir-se em dado significativo de metaficcionalidade. Reza o ditado: “cego é quem não quer ver”. No caso de Kehinde/Luísa Andrade da Silva, procede-se o inverso. De fato, todo o ato de contar/relatar, no romance, transcorre em situação de completa cegueira, a bordo de um navio, na escuridão do Atlântico. Entretanto, em plena lucidez e visão de totalidade do que deve ser narrado.

---

mitos lhe asseguram que tudo o que ele faz ou pretende fazer, *já foi feito* no princípio dos Tempos, *in illo tempore*. Os mitos constituem, portanto, a súpula do conhecimento útil. Uma existência individual se torna, e se conserva uma existência plenamente humana, responsável e significativa, na medida em que ela se inspira nesse reservatório de atos já realizados e pensamentos já formulados. Ignorar ou esquecer o conteúdo da “memória coletiva” constituída pela tradição equivale a uma regressão ao estado “natural” (a condição acultural da criança), a um “pecado” ou a um desastre” (ELIADE, 2013, p. 111-112).

<sup>7</sup> Esse “onde” a que se refere a narradora, note-se, não se trata de espaço geográfico, mas do objetivo de concluir o próprio relato, o que remete a um dado metaficcional. Dessa maneira, pode-se concluir, não sem algum esforço mental, que a sua travessia oceânica tem como objetivo primeiro a narração em si e não, propriamente, a viagem para o Brasil. O encontro com o filho dá-se, portanto, primeiramente no ato de fala, em seu ditado; em segundo lugar, na escrita; por último, no plano da leitura. Nas três situações, é possível dizer, que está presente a metáfora da viagem.

Partindo de uma abordagem simbólica ou arquetípica<sup>8</sup>, a cegueira da personagem, conjuntamente à figuração do mar, espaço de passagem, assume um caráter autorreferencial concernente ao próprio ato de narrar.

A narradora é quem dita – a oralidade, portanto, em plena epifania –, mas Geninha é quem escreve, registra nas incontáveis folhas de papel, cumprindo sua função de escriba. Geninha, os olhos de Kehinde/Luísa. Esta (a mão direita de Geninha) em imersão profunda no oceano das águas do mito e do *mûthos*<sup>9</sup>, da oralidade e da escrita (registro do falado), da história e da memória.

No campo da simbologia, Chevalier e Gheerbrant apontam o deficiente visual como alegoria do “poeta itinerante, do rapsodo, do bardo e do trovador”, imagem que se cristalizou no imaginário ocidental graças a Homero, a quem, tradicionalmente, é representado como um velho cego. Por sua vez, a cegueira unida à imagem arquetípica do idoso simboliza “a sabedoria do ancião” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1989, p. 217-218), inclusive, sendo conferido ao velho cego, muitas vezes, dons divinatórios, o que também é confirmado por Manfred Lurker:

Em mitos e contos de fada, a falta física da visão pode ser uma premissa para a visão interna, para a divinação. O cego Tirésias recebe de Zeus o dom de prever o futuro. Para atingir a mais alta sabedoria, o deus germânico Odin penhora um olho. Quem for cego para os deuses deste mundo (terreno), verá Deus no céu. (LURKER, 2003, p. 124).

---

<sup>8</sup> O termo em questão não se refere propriamente ao arquétipo, de complexa e múltipla definição, mas às chamadas imagens arquetípicas. Para Carl G. Jung, o arquétipo consiste em um construto universal do inconsciente coletivo, que se manifesta na capacidade de se criar tais imagens simbólicas, a partir da milenar experiência de observação e interação do ser humano com os fenômenos da natureza: “Para o primitivo não basta ver o Sol nascer e declinar; esta observação exterior deve corresponder – para ele – a um acontecimento anímico, isto é, o Sol deve representar em sua trajetória o destino de um deus ou herói que, no fundo, habita unicamente a alma do homem. Todos os acontecimentos mitologizados da natureza, tais como o verão e o inverno, as fases da lua, as estações chuvosas etc., não são de modo algum alegorias destas experiências objetivas, mas sim, expressões simbólicas do drama interno e inconsciente da alma, que a consciência humana consegue apreender através de projeção - isto é, espelhadas nos fenômenos da natureza. A projeção é tão radical que foram necessários vários milênios de civilização para desligá-la de algum modo de seu objeto exterior”. (JUNG, 2014, p. 14-15). Nessa perspectiva, representações estudadas neste trabalho, como o idoso, o cego, o oceano e a serpente serão denominadas imagens arquetípicas, presentes na literatura e nos mitos (RUTHVEN, 1997, p. 33), resultado da capacidade inata do arquétipo em produzi-las.

<sup>9</sup> Pretende-se com esse jogo de palavras aludir ao mito como tradição e a palavra grega *mûthos*, como narrativa, que, segundo André Malta possui o sentido original ligado ao conceito de “fala, isto é, ‘ato de vocalização’, ‘emissão sonora verbal’” (MALTA, 2015, p. 17), referindo-se às marcas da oralidade na poesia homérica.

Não entrando no mérito de discussão sobre a existência do Homero histórico, de maneira a se considerar aqui, exclusivamente, o Homero da tradição, ou melhor, a tradição homérica, vale destacar as duas modalidades dessa produção inigualável: a oralidade e a escrita.

Quanto à primeira modalidade, vale ressaltar que Homero é considerado, tradicionalmente, um aedo grego (o mais importante de todos). Ressalte-se que os aedos não eram propriamente compositores (os rapsodos), mas sim repetidores, transmissores orais de fórmulas seculares acumuladas e aprimoradas pela tradição (VERNANT, 1990, p. 139). Isso quer dizer que, antes do Homero rapsodo, seu trabalho primordial consistiu em propagar, de cidade em cidade, as formas orais que, posteriormente, se transformaram nas epopeias homéricas. Segundo Werner Jaeger, a função dos aedos, em Homero, consistia em “manter vivos na memória do mundo futuro os ‘feitos dos homens e dos deuses’” (JAEGER, 1994, p. 67). *Mutatis mutandis*, função similar a de *griots* e idosos nas sociedades acústicas de África. Inclusive, tal comparação já fora notada pelo historiador Pierre Vidal-Naquet, em seu arrazoado sobre como a figura dos aedos é pensada na *Odisseia*:

Os aedos eram capazes, com um intervalo de poucos anos, de reproduzir, quase sem variantes, as epopeias puramente orais. O mesmo fenômeno foi observado na África, na Oceania e em outras sociedades como, por exemplo, no Curdistão. Dito isso, é difícil, por outro lado, ignorar o vínculo entre a fixação dos cantos épicos e o desenvolvimento da escrita alfabética fenícia adotada pelos gregos por volta de 900 a.C. (VIDAL-NAQUET, 2002, p. 18).

Não sem propósito, era Mnemosyne, deusa titã da memória e mãe das sete musas, a entidade mítica que patrocinava a poesia para os gregos. Dessa feita, com vistas na perpetuação da tradição, a poesia grega, em especial a epopeia, estava a serviço da memória do passado glorioso dos helênicos e de seus mitos, elementos formadores de identidade. Conforme Jaeger (1994), os aedos, no momento de sua *performance* transmissional, ficavam como que possuídos pelas musas em êxtase poético<sup>10</sup>, de modo a unir poesia e mito, na função educadora que lhes era atribuída, a de manter vívidos os feitos dos heróis e das divindades:

---

<sup>10</sup> Outra característica comum aos idosos africanos que, no processo de transmissão oral da tradição, incorporavam a persona do ancestral evocado nas narrativas.

Tal<sup>11</sup> é a concepção helênica original. Parte da união necessária e inseparável de toda a poesia com o mito – o conhecimento das grandes ações do passado – e daí deriva a função social e educadora do poeta. Para Platão, esta função não consiste em nenhuma espécie de desígnio consciente de influenciar os ouvintes. O simples fato de manter viva a glória através do canto é, por si só, uma ação educadora. (JAEGER, 1994, p. 62).

Em segundo lugar, a escrita homérica, por meio da *Ilíada* (em catorze mil versos) e da *Odisseia* (em doze mil) são resultado da transmissão oral. Nessas obras foram registrados os mitos e eventos fundamentais para a concepção identitária dos gregos. Tais eventos constituem-se no final da Guerra de Tróia, o regresso de um de seus principais heróis, Odisseu, à ilha de Ítaca, o joguete dos deuses com o destino humano (debalde ou a favor do *fatum*), tanto no que se refere ao famoso conflito, que durou dez anos, quanto durante o retorno marítimo de Ulisses, que levou dezessete.

É de consenso entre os estudiosos que essas obras foram fruto da reunião, por escrito, de diversas narrativas poéticas orais da tradição grega, propagadas, de geração em geração, pelos aedos e, por séculos, aprimorada. É, igualmente de consenso que são, ambas, obras fundadoras da literatura ocidental, mais que consagradas pelo cânone literário, mesmo perdendo o calor do contexto original, com a *performance* do aedo, em seus ritos próprios, diante da comunidade reunida e as especificidades locais de recepção da mensagem a ser transmitida.

Nesse contexto, vale lembrar o prefácio da monumental *História geral da África*, escrito pelo então secretário geral da UNESCO, Amadou-Mahtar M'Bow, no qual ressalta a atitude discrepante da academia em negar o legado da tradição oral africana, como se o continente não tivesse história, enquanto que as epopeias homéricas sempre foram consideradas fontes para os estudos históricos:

Se a *Ilíada* e a *Odisseia* podiam ser devidamente consideradas como fontes essenciais da história da Grécia antiga, em contrapartida, negava-se todo valor à tradição oral africana, essa memória dos povos que fornece, em suas vidas, a trama de tantos acontecimentos marcantes. [...].

---

<sup>11</sup> O dêitico “tal”, que inicia a citação, refere-se ao comentário de Jaeger sobre o elogio de Platão ao “êxtase poético” ou “delírio divino” como aportes importantes na educação do povo grego, a *Paideia*: “A possessão e o delírio das musas apoderam-se de uma alma sensível e consagrada, despertam-na e extasiam-na em cantos e em toda a sorte de criações poéticas; e ela, enquanto glorifica os inúmeros feitos do passado, educa a posteridade” (JAEGER, 1994, p. 67).

Com efeito, havia uma recusa a considerar o povo africano como o criador de culturas originais que floresceram e se perpetuaram, através dos séculos, por vias que lhes são próprias e que o historiador só pode apreender renunciando a certos preconceitos e renovando seu método. (M'BOW, 2010, p. XXI).

É óbvio que seria ingênuo traçar paralelos entre *Um defeito de cor* e as epopeias homéricas como se fossem obras homólogas, pois cada qual tem as suas especificidades formais, estéticas, semânticas, históricas, dentre outras. No entanto, a presença da tradição oral na formação da produção escrita de Homero e o papel dos aedos, lançam luzes no entendimento de *Um defeito de cor*, no que toca à sua importância na tessitura da narrativa e do caráter metaficcional da obra de Ana Maria Gonçalves. Tal como, também, a figura do *griot* e do idoso em África.

Não parece ser fortuito o fato de a primeira epígrafe a ser inserida no romance seja um provérbio de origem africana que, justamente, alude à importância de atentar-se à tradição transmitida pelos mais idosos a fim de que a sabedoria ancestral se perpetue. Esta epígrafe é a primeira do conjunto de três paratextos da página com dedicatórias da autora. É um tributo aos seus avós:

Para meus avós,  
Nola e Paulo,  
Ana e João  
“Quando você segue as pegadas dos mais velhos,  
Aprende a ser como eles” (GONÇALVES, 2012, p. 4).

Nesse contexto, a terceira epígrafe das dedicatórias, também africana, articula-se harmonicamente com a primeira, pois seu foco é o caráter transmissional de conhecimentos. Numa primeira leitura, apreende-se que o paratexto consiste em uma homenagem da autora aos estudiosos, cujas obras ofereceram ao romance embasamento histórico, estético, sociológico, antropológico. Entretanto, após leituras posteriores, percebe-se, com clareza, que o paratexto epigráfico em questão alude, também à importância da transmissão da memória tradicional: “Uma chama não perde nada ao acender outra chama” (GONÇALVES, 2012, p. 4).

Desde pequena, como toda africana ou africano de sua época e nação, Kehinde aprende a respeitar os idosos e a gostar de ouvir seus ensinamentos e histórias. Desde o início do romance, em sua terra natal, até a longa permanência da narradora no Brasil, marca-se a presença de mulheres idosas, ligadas à cultura e religião ancestrais, verdadeiros guias de quem a narradora nunca se esquece e de

quem sempre faz memória. Enquadram-se nesse perfil algumas personagens femininas e anciãs mais representativas na formação de Kehinde, a saber, sua avó, Esméria, Nega Florinda e Agontimé.

A figura de maior importância, nesse contexto, está representada na avó, o único suporte de Kehinde, depois do trágico homicídio da mãe e do irmão no início da narrativa. Fonte primeira dos conhecimentos rudimentares iniciais da religião dos voduns e da cosmovisão jeje, guardados na memória por Kehinde pela vida inteira. Mesmo tendo morrido no navio negreiro, a avó ainda aparece em sonhos à protagonista, sempre em momentos cruciais de sua vida, de maneira a continuar guiando e zelando pela neta, no plano espiritual e onírico. Além disso, ao longo de todo o romance, a anciã é citada centenas de vezes pela narradora, em inúmeras situações, muitas delas triviais, que incitam a lembrança do ente querido. Tal fato demonstra que, em sua narrativa, Kehinde/Luísa estabelece um sólido vínculo entre a memória ancestral e a memória dos acontecimentos de sua vida.

Depois da avó, Esméria representou o vulto de maior relevância na formação inicial da narradora. Escravizada doméstica da família Gama há mais de quarenta anos, a anciã acolhe carinhosamente a menina Kehinde, esta totalmente só neste mundo. Protege-a, ensina-lhe os primeiros rudimentos da língua portuguesa e os segredos para sobreviver naquele mundo novo e hostil. Mais que isso, assume o papel de mãe, avó e amiga da protagonista. Nesse sentido, Esméria encarna uma figuração das três epígrafes da dedicatória: a de anciã (que guia nos caminhos da vida e remete à ancestralidade), de amiga (que estabelece com a protagonista uma relação de solidariedade mútua) e de transmissora (ensinando Kehinde a sobreviver no sistema escravista brasileiro sem perder as raízes africanas).

Por longos anos, Esméria acompanha, ampara, protege, cuida de Kehinde, sempre com carinho maternal ou de avó. Durante a infância e puberdade da narradora, passada na fazenda da Ilha de Itaparica, essa avó postiça é o único esteio de Kehinde, sob os abusos do sinhô José Carlos e a tirania de sua esposa; igualmente nos anos de adolescência e início de juventude da protagonista, quando ambas as escravizadas transferem-se para um solar em São Salvador, a serviço da viúva do sinhô, sua atenção e desvelo pela neta de coração traduz-se em diversas atitudes protetivas concretas. Exemplo disso, pode-se mencionar todo o suporte dispensado quando Kehinde era castigada e presa no porão pela sinhá Ana Felipa.

Outro, a cumplicidade que favorecia a narradora, então escrava de ganho, poder dormir com o seu filho. Como também a cumplicidade no golpe que favoreceu a alforria de ambas. Por fim, já liberta, o suporte dado à narradora, tanto no cuidado da casa e dos filhos de Kehinde, inclusive quando a protagonista foge de Salvador e, posteriormente, resolve iniciar-se na religião ancestral, primeiro em São Luís do Maranhão e, posteriormente, em Cachoeira, no recôncavo baiano. Essa maternidade assumida por Esméria fica bem evidente já no primeiro capítulo, no qual a idosa encontra Kehinde na praia, chorando a morte de seus entes queridos pela primeira vez:

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 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 Iemanjá. (GONÇALVES, 2012, p. 107).

O intertítulo “Órfã” (GONÇALVES, 2012, p. 623), que encabeça a seção do romance na qual a morte de Esméria é mencionada, também traduz essa relação familiar, afetiva e amorosa entre a anciã e Kehinde. Além do sentimento de orfandade, a narradora também expressa, em desabafo, o que Esméria representou para ela:

Passei dias sentindo grande tristeza e o peito apertado, como se as lembranças de Esméria fossem tomando todo o espaço do meu de dentro, como diria a Blimunda. A pior sensação era a de não ter dito quanto gostava dela, quanto ela tinha sido importante para mim, como mãe, avó e grande amiga. A Esméria representava tudo isso, tudo o que tinha perdido antes de chegar ao Brasil, e que encontrei nela no primeiro dia da minha estada na casa-grande da ilha. Eu tinha viva, e ainda tenho, a imagem da Esméria sentada ao meu lado enquanto eu comia na porta da cozinha, olhando para mim como se dissesse que a partir daquele momento eu estaria sob a responsabilidade dela, que tudo faria para que eu sofresse o mínimo possível. Uma das primeiras coisas que ela me disse foi para não conversar nunca em línguas de África se houvesse algum branco por perto, mas foi cantando em eve que a saudade e a dor da perda foram diminuindo. Quando ficava muito triste, eu começava a cantar coisas que nem sabia que me lembrava, as canções que a minha avó tinha cantado para o Kokumo e para a minha mãe, antes de sairmos de Savalu. (GONÇALVES, 2012, p. 624).

Seguindo em frente na análise das mulheres idosas que tiveram um papel significativo na formação de Kehinde, é possível ser Nega Florinda a que tenha se aproximado mais do modelo de ancião africano, no que toca à função itinerante de transmitir narrativas, a fim de se preservar a memória tradicional. Nesse sentido, a personagem reporta aos *griots* da África ocidental (por ser mulher, seria mais conveniente denominá-la *griote*).

Mesmo com residência fixa na ilha de Itaparica, a idosa peregrinava de fazenda em fazenda, de casa em casa, e, a troco de modestos adjutórios, contava histórias que eram muito apreciadas, não somente por seus ouvintes escravizados como, inclusive, por sinhás como Ana Felipa.

Chama a atenção o fato de a narradora apresentar Nega Florinda como uma “recontadeira” (GONÇALVES, 2012, p. 81), designação relevante que alça a personagem a um *status* diverso daquele relativo ao de simples repetidora de histórias. Supõe que Nega Florinda, ao mesmo tempo, conservava o *thesaurus* legado pelos ancestrais e os transmitia com um colorido particular. Essa função de presentificar o passado ancestral por intermédio de recursos peculiares do contador sem trair a mensagem do *corpus* tradicional, pode, também, ser identificado na narradora do prólogo e na narradora do enredo romanesco. A fim de desenvolver esse raciocínio, detectando marcas da transmissão oral no ato de escrita das duas narradoras citadas, será aberto um parêntese necessário.

Partindo do pressuposto de um pacto ficcional estabelecido, o leitor se deixa levar pela narradora do prólogo, que afirma ter efetuado uma edição do manuscrito antigo ditado por Kehinde/Luísa e preenchido as lacunas do texto, resultantes de partes ilegíveis e páginas perdidas, com invenções suas, chegando a afirmar que poderia assinar o livro como seu (GONÇALVES, 2012, p. 16). Entretanto, em nenhum momento, nega a autoria da história original como sendo de Kehinde.

Mesmo no suposto trabalho de editar o manuscrito, transpondo-o à linguagem do romance contemporâneo e, até quando preenche com textos próprios as lacunas narrativas e materiais dos papéis antigos, a narradora do prólogo sente a presença espiritual de Kehinde. Essa presença espiritual se manifesta em experiência sensorial quando, durante o processo de transcrição e escrita, afirma ter ouvido sussurros da protagonista do romance ditando-lhe palavras ao pé do ouvido:

Espero que Kehinde aprove o meu trabalho e que eu não tenha inventado nada fora de propósito. Acho que não, pois muitas vezes, durante a transcrição, e principalmente durante a escrita do que não consegui entender, eu a senti soprando palavras ao meu ouvido. (GONÇALVES, 2012, p. 17).

Tal manifestação de natureza espiritual e físico-acústica suscita algumas inferências relativas à oralidade e ao processo transmissional da tradição. A primeira consiste na constatação de que esse fenômeno revela certa tranquilidade pessoal por parte da narradora do prólogo, no sentido de que, em suas intervenções, não estava traindo a mensagem do manuscrito e, por consequência, mantém intacta a tradição nele contida. Em segundo lugar, pode-se identificar uma marca de oralidade nesse fato narrado, pois assim como Kehinde/Luísa, em vida, ditou (de boca a ouvido) a Geninha as suas histórias, igualmente o fez, na condição de ancestral, para a narradora do prólogo. De qualquer forma, prevalece a dimensão acústica dessa manifestação.

Segundo Maurice Hois, a “percepção auditiva da mensagem” é o componente imprescindível da oralidade (HOUIS, 1980, p. 12). Ora, nos dois casos analisados, tal experiência acústico-auditiva precede o ato de escrita. Na verdade, seria mais específico afirmar que o trabalho de Geninha representaria, talvez, a reprodução de um ditado, a transposição do oral para o escrito. No caso da narradora do prólogo, por sua vez, ocorre uma recontação, uma mudança de linguagem narrativa. O manuscrito é transformado em romance. A voz soprada de Kehinde revela, também, uma coautoria nessa mudança de gênero textual e sua atualização, além de conferir um certo hibridismo entre oralidade e escrita, ou indicar ao leitor que, antes de ser escrito, o texto foi dito.

Portanto, mesmo transposto para a linguagem escrita e romanesca do século XXI, pela narradora do prólogo, o pacto ficcional estabelecido induz à natureza oral primordial na narrativa em questão. Antes de ser manuscrito, foi ditado a uma escriba em 1899, de modo que a oralidade precede a escrita. Antes de ser romance foi manuscrito, adaptado ao gênero romance por uma personagem contemporânea que executou esse trabalho sob inspiração da voz soprada por quem ditou o texto original, a própria Kehinde.

Além disso, no prólogo, a ideia de recontação do manuscrito é reforçada, inclusive, lançando-se mão da possível autenticidade histórica daquilo que é narrado e da passível existência real da protagonista Kehinde/Luísa, “levando-se em conta o

grande número de coincidências, como nomes, datas e situações” (GONÇALVES, 2012, p. 17).

No caso da narradora do romance, ela própria também se mostra uma exímia recontadora de histórias, graças à memória primorosa da qual é dotada. Além de relatar sobre a própria vida, dificilmente deixa de tecer uma narrativa sobre a história das personagens que marcaram a sua existência. Não se contentando com isso, reconta informações e narrativas que lhe foram transmitidas por outrem e os ensinamentos tradicionais que recebera oralmente de personagens como Esméria, Nega Florinda, Agontimé, Mãezinha, Baba Ogumfidity e tantos outros.

Dentre esses casos, vale citar a recontação que Kehinde faz dos escritos antigos que recebe, em 1838, de um ex-escravizado quase centenário, chamado Kuanza, quando a narradora se encontrava no Recôncavo, a fim de continuar a sua formação iniciática.

O pai de Kuanza, Zimbo, mais conhecido como Maneta, era escravizado da família do famoso inventor brasileiro, o Padre Bartolomeu Lourenço de Gusmão, e assistente do sacerdote na criação de um projeto mirabolante, que mescla a ciência ao maravilhoso, a “Passarola”, mesmo nome dado ao aeróstato que o Gusmão histórico apôs no século XVIII.

Por conta do desenvolvimento dessa engenhoca voadora sob o patrocínio do rei, o padre vai a Portugal, de onde troca correspondência com o pai de Kuanza<sup>12</sup>, “a quem o padre consultava sempre que surgiam dificuldades em seu trabalho” (GONÇALVES, 2012, p. 620). Os papéis consistiam em “cartas, anotações, bilhetes, recortes de revistas e jornais e pedaços de livros” (GONÇALVES, 2012, p. 616), os mesmos que Kuanza conservara desde a morte do pai em 1750, na esperança de que, um dia, alguém pudesse lê-los e expor-lhe o conteúdo, do qual já não se lembrava de muita coisa, visto que era analfabeto. Depois de lida, na presença de Kuanza, Kehinde decide escrever uma narrativa com base nesses manuscritos, ação que empreenderá somente tempos depois, na cidade de Santos, onde procurava o filho perdido. Retém seu escrito consigo e decide publicá-lo quando já se encontrava em África, como retornada. Para tanto, conta com a ajuda do amigo e benfeitor, o doutor José Manuel, que lhe aconselha o envio do texto a seus parentes em Portugal, para que fosse impresso o livro. Entretanto, os originais

---

<sup>12</sup> O pai de Kuanza era analfabeto e as correspondências eram lidas por um seminarista, que também as respondia para o Maneta (GONÇALVES, 2012, p. 620)

se extraviam no caminho e a protagonista desiste de tal empreitada, aceitando o malogro como vontade de natureza superior:

Já era tempo suficiente para darmos a correspondência por perdida. Ela<sup>13</sup> pedia muitas desculpas por isso, e nem sei por que, como se tivesse alguma responsabilidade pelo navio. Mas confesso que fiquei triste, pois tinha empregado muito tempo e esforço para recordar e escrever toda a história, em cumprimento à promessa feita ao Kuanza. Pensei até em escrever de novo, mas depois desisti, achando que era aquilo mesmo que o destino queria. Se aquela história tivesse que ser contada novamente, algum dia um nkisi<sup>14</sup> trataria de soprá-la no ouvido de alguém. (GONÇALVES, 2012, p. 777).

A história que a leitura dos manuscritos do padre inventou encerra um diálogo intertextual explícito com o romance *Memorial do convento*, publicado em 1982 pelo escritor português José Saramago. Essa evidência fica patente em nota explicativa sobre uma relação numérico-cronológica escrita por Gusmão, de anos, talvez, significativos para ele, dentre os quais havia o de seu nascimento. No entanto, havia alguns outros que causaram espanto na narradora, como o ano em que Kehinde recebe os manuscritos de Kuanza e o enigmático 1982, elucidado em nota de rodapé: “Esta história do padre Bartolomeu de Gusmão, o Padre Voador, está contada no livro *Memorial do convento*, de José Saramago, publicado em 1982.” (GONÇALVES, 2012, p. 622).

A narrativa que Kehinde/Luísa relata como sendo a dos manuscritos do sacerdote é, praticamente, uma síntese de boa parte do romance saramaguiano, pelo menos, no que concerne à construção da Passarola pelo padre e seus desdobramentos, com a ajuda das personagens Baltasar e Blimunda. Entretanto, há alguns acréscimos dados à história de Saramago que devem ser apontados.

A primeira adição consiste no *insight* de Gusmão ao observar Kuango, irmão de Kuanza, brincar com bolhas de sabão, sopradas com um cabo de mamona. As bolhas o inspiraram a inserir na sua “máquina voadora” em forma de pássaro o componente que faltava, a saber, “várias bolas de vidro, que pareciam pegar fogo” (GONÇALVES, 2012, p. 619).

Tirante esse primeiro acréscimo, os demais demonstram que as contribuições dadas por Zimbo ao padre Bartolomeu de Gusmão apresentam

<sup>13</sup> Trata-se da sinhazinha Maria Clara, amiga de Kehinde/Luísa e esposa do doutor José Manuel.

<sup>14</sup> Segundo Lopes (2004), *inkisi* ou inquite é um termo banto correspondente ao “receptáculo ou objeto em que se fixa a energia de um espírito ou de um morto. No Brasil, passou a significar o próprio espírito a ser usado, nos cultos bantos, como sinônimo de orixá” (LOPES, 2004, p. 342).

inspiração na cosmovisão tradicional do pai de Kuanza, numa interessante mescla entre ciência e o mito. Um primeiro exemplo ocorre durante os insucessos iniciais de Gusmão, que temia o fracasso do projeto. Em contrapartida, Zimbo aconselha o inventor a dar um nome à engenhoca, pois “em sua terra tudo devia ter um nome. Quando as coisas ganham um nome, elas também ganham uma força vital, e por isso a máquina de voar precisava ser chamada de alguma coisa.” (GONÇALVES, 2012, p. 620).

Em outra ocorrência, o sacerdote teme a perseguição do Marquês de Pombal, devido à proximidade dele (Gusmão) com os reis portugueses. Em resposta, Zimbo o tranquiliza, dizendo que os espíritos protegiam o padre. Acrescenta, também, uma previsão de que surgiriam duas pessoas especiais em sua vida. Trata-se de uma referência clara aos personagens Baltazar Sete-Sóis e Blimunda Sete-Luas, como será exposto pela própria narradora do romance. Enigmaticamente, o pai de Kuanza profetiza que, por meio dessa dupla de personagens, o padre Bartolomeu teria a compreensão do significado da

força que todas as coisas e todos os seres devem possuir, a vontade que eles precisam para cumprir o destino que era próprio deles, e somente dele. O maneta disse também que o padre compreenderia isso depois do dia em que se juntassem sete sóis e sete luas, e que uma criança fosse batizada por sete bispos<sup>15</sup>, reunindo sete vontades. (GONÇALVES, 2012, p. 620).

De fato, essa compreensão de que fala Zimbo, será o combustível que possibilitará à Passarola flutuar pelos ares. E será obtida por Blimunda, que possuía o dom da visão interior e o poder de recolher as vontades das pessoas e depositá-las em um receptáculo contido na máquina de voar do padre.

A questão do recontar e da oralidade é evidente nesse episódio do escravizado Kuanza. Primeiramente, manifesta-se no desejo da personagem em ouvir novamente a narrativa fantástica do Padre Voador e a participação de seu pai na história. Em segundo lugar, o fato de Kehinde, ao organizar os manuscritos, relê-los para Kuanza e decidir reescrevê-los (recontá-los) em forma de narrativa escrita. Em terceiro lugar, a recontação que faz para o filho, o destinatário de seu texto. Essa recontação, embora escrita, vale recordar que, de primeira mão, efetiva-se à

---

<sup>15</sup> No *Memorial do Convento*, essa criança trata-se de D. Maria, filha de D. João V: “Sete bispos a batizaram, que eram como sete sóis de ouro e prata nos degraus do altar-mor, e ficou a chamar-se Maria Xavier Francisca Leonor Bárbara, logo ali com o título de dona adiante, (...)”. (SARAMAGO, 1991, p. 64).

viva voz, num ditado, por parte da narradora. A entonação é de uma linguagem que se aproxima da conversa (ou parte dela, a da narradora) entre os dois personagens originalmente envolvidos no processo comunicativo (a narradora e seu destinatário imediato):

Vou te contar a história inteira, como entendi lendo os papéis do Kuanza, conversando com ele e também com outras pessoas, e ainda hoje tenho pena de não ter tentado confirmá-la, o que acredito que não teria sido difícil, por intermédio de alguns amigos de Portugal. (GONÇALVES, 2012, p. 618).

Nesse sentido, há uma tênue linha de contato entre *Um defeito de cor* e a narrativa saramaguiana: em ambas, as marcas da oralidade são fundamentais para a leitura e compreensão dos referidos textos. Embora, com a ressalva de que Saramago utiliza estratégias mais radicais que lhe são bem próprias, como a ausência de marcação para o tipo de discurso das personagens, por exemplo. Por outro lado, utilizando uma linguagem sem inovações estilísticas de vanguarda, o romance de Ana Maria Gonçalves estabelece uma relação tal entre a narradora e seu destinatário, Omotunde/Luís, que sugere a ilusão de uma comunicação falada, sendo que é escrita. Em Saramago, ocorre um efeito análogo, que aliás, faz parte da intencionalidade do autor, como ele próprio anota em seu diário no dia 15 de fevereiro de 1994, posteriormente publicado nos *Cadernos de Lanzarote*:

Regresso a um tema recorrente. Todas as características da minha técnica narrativa actual (eu preferiria dizer: do meu estilo) provêm de um princípio básico segundo o qual todo o dito se destina a ser ouvido. Quero com isto significar que é como narrador oral que me vejo quando escrevo e que as palavras são por mim escritas tanto para serem lidas como para serem ouvidas. (SARAMAGO, 1994, p. 264).

Fechando agora o necessário parêntese, continua-se, entretanto a reflexão sobre a ideia de recontação em Nega Florinda e seu modo típico de narração oral, que tanto fascinou Kehinde. O mecanismo do recontar, nesse sentido, implica na interdependência de dois fatores, abordados pelo sociolinguista Louis-Jean Calvet no opúsculo *Tradição oral & tradição escrita*: a “forma da tradição oral” e a “fidelidade de sua transmissão”. Conforme Calvet (2011), o pano de fundo dessa articulação reside em um problema prático de natureza mnemotécnica, isto é, da preocupação dos transmissores em não se esquecerem das narrativas ancestrais durante a sua *performance*.

A solução para esse dilema, nesse aspecto, consiste no que o sociolinguista aponta como o “estilo oral” dos contadores. A fim de resolver dificuldades relativas à memorização, o transmissor oral lança mão de jogos semânticos, recursos rítmicos, fônicos e reiteração de enunciados formulares, como os provérbios, por exemplo. O estudioso também ressalta que o estilo oral, além de solucionar tais reveses, imprimem nas narrativas aquilo que Jakobson denomina função poética da linguagem. Além, disso, para Calvet, essa forma peculiar de transmissão, o estilo oral, permite uma articulação entre o conteúdo da tradição, que deve ser conservado, e a forma peculiar de expressão oral do contador, que recria, reconta, utilizando ferramentas retóricas e poéticas específicas:

pois cada proferição é, ao mesmo tempo uma recriação e uma retransmissão em um texto oral, assim como em uma canção em suas várias reproduções: há o estilo da peça e o estilo do intérprete, há a história e a maneira de dizê-la. Essa variante individual, que pode ser estilística, pode ser também contextual, adaptada a tal evento ou a tal auditório.” (CALVET, 2011, p. 54-55).

No caso de Nega Florinda, o estilo oral fica evidente, não apenas pelo teor das narrativas orais proferidas, muitas delas já conhecidas por Kehinde, que as escutara da avó. Durante o seu mister, a idosa, utilizava uma técnica peculiar, “batendo palmas ritmadas antes de começar e durante a narração, com força e velocidade diferentes, para ajudar a fazer suspense” (GONÇALVES, 2012, p. 82). Tal dado demonstra que a anciã resgata ou reproduz um costume dos contadores de histórias da África tradicional, impondo ritmo e musicalidade em suas narrativas, de modo a tanto ajudá-la a reproduzir as histórias, como eficaz recurso mnemônico, quanto a tornar a recontação mais envolvente para a plateia.

A narradora, desde que trava contato com Nega Florinda, reconhece nela a presença da tradição. Logo à primeira vista, assustada, a constituição física da idosa e sua indumentária peculiar leva a protagonista identificá-la como um dos egunguns, isto é, entidades da cultura daomeana que representam os espíritos dos ancestrais (GONÇALVES, 2012, p. 81).

Para Kehinde, a ancianidade da personagem possui um liame estreito com a missão de recontar a memória ancestral. Mais que isso, o fato de ser idosa confere à sabedoria de Nega Florinda um nível universalizante, como se ela conhecesse todas as narrativas do mundo. Nesse sentido, percebe-se como, desde menina, a

narradora apreende, respeita e, eleva a um nível transcendente, o poder do mito e da tradição oral, transmitidos habilmente por uma idosa, depositária dessa mesma tradição e portadora de autoridade para transmiti-la:

A Nega Florinda era das pessoas mais antigas da ilha, morava lá desde que tinha chegado da África, ainda mocinha, e já era forra havia tanto tempo que ninguém vivo se lembrava dela como escrava. Era muito velha e parecia saber todas as histórias do mundo, desde que o mundo era mundo, como ela mesma dizia. Como recontadeira, andava de casa em casa e recebia algum dinheiro ou mesmo sobras de comida, que aceitava de bom grado antes de se agachar em qualquer canto e contar histórias. (GONÇALVES, 2012, p. 81).

Se é verdade que desde o início de seu contato com Nega Florinda, Kehinde revela grande fascínio pela personagem e interesse por suas narrativas, também o é que seu relacionamento com a anciã extrapola a condição de ouvinte. Isso, graças ao fato de que Nega Florinda era da nação mina ou jeje, a mesma de Kehinde, e, além disso, uma vodunsi ou vodu-no, sacerdotisa “no culto de Dãn-Gbi, a Grande Serpente” (GONÇALVES, 2012, p. 83). Ora, a avó da narradora também era uma vodunsi, assim como Agontimé, a rainha mãe, fundadora do primeiro assentamento brasileiro do culto aos voduns em São Luís do Maranhão, tanto no enredo do romance como de fato.

Dessa feita, a sacerdotisa recontadeira de alôs passa a ser, na diáspora, a primeira guia espiritual a atender as necessidades da menina Kehinde, cujos conhecimentos da religião tradicional foram interrompidos com a morte da avó. Além de transmitir-lhe algumas instruções gerais, não iniciáticas, sobre os voduns, regala a narradora com um pingente que representava a irmã gêmea Taiwo e uma estátua de Ibêjis, cumprindo o último desejo da avó de Kehinde, transmitido à neta, a fim de que a alma da protagonista ficasse completa malgrado a morte da irmã gêmea (GONÇALVES, 2012, p. 82).

Além disso, a narradora descobre, por meio de Nega Florinda, que ainda não havia assentamentos de terreiros da nação jeje em terras brasileiras e que já se planejava fundá-los no tempo oportuno, a fim de que a presença dos voduns se estabelecesse no país e o povo mina pudesse manter viva a religião em locais consagrados para tal finalidade, conforme a tradição. Enquanto isso não acontecesse, a velha aconselha Kehinde a cultuar os orixás nagôs correspondentes aos voduns do Daomé. Note-se aqui a menção ao fenômeno sociológico da

universalização da religião iorubá, especialmente na Bahia, em detrimento das outras manifestações religiosas de matriz africana, como a do culto aos voduns, que praticamente desapareceram naquela região a partir do século XIX. Em discurso indireto, Kehinde reproduz o ponto de vista de Nega Florinda a respeito dessa propagação generalizada que resultará numa homogeneização cultural e religiosa iorubá:

No Brasil, o culto aos orixás era forte demais até para o grande poder que os voduns possuíam. Ela também disse que eu poderia me valer dos orixás para cultuar alguns voduns, porque, na Bahia, Mawu, Khebiosô, Legba, Anyi-ewo, Loko, Hoho, Saponan e Wu eram cultuados como Olorum, Xangô, Tlegbá, Oxum, Iroco, Ibêjis, Xapoã e Olokum. Na Bahia, os orixás já tinham tomado conta das cabeças dos pretos e o culto deles vinha de muito tempo, praticado por quase todos os africanos que, por muitos e muitos anos, iam parar naquelas terras. Nossos voduns nunca teriam força para ganhar um pouco de espaço ou atenção, e para eles estava destinado um lugar não muito longe dali, do qual, por enquanto, ela nada podia falar. (GONÇALVES, 2012, p. 83-84).

Também é por meio de Nega Florinda que Kehinde conhece a personagem Agontimé. A primeira aproximação se dá em certo domingo, no qual a contadora de alôs leva a protagonista consigo a um passeio por São Salvador. Esse encontro foi marcante para a narradora, do ponto de vista identitário. Nele, pois, a protagonista descobre que Agontimé conhecera a sua avó, a quem chamou de “grande mulher” e “alguém por quem ela teve muita consideração e que tinha sido muito importante para ela” (GONÇALVES, 2012, p. 134). Também toma conhecimento de que a sacerdotisa-rainha assentaria um terreiro em São Luís do Maranhão. Esse local de culto será chamado Casa das Minas e logo Nega Florinda abandona Itaparica para fixar-se lá. Anos mais tarde, depois de sua participação no Levante dos Malês de 1853, Kehinde também se dirige a São Luís, com o objetivo de iniciar-se na religião ancestral.

Assim como no caso do primeiro encontro com Nega Florinda, Kehinde fica fascinada com a rainha anciã. Em ambas as primeiras impressões, a narradora destaca o valor da oralidade tradicional, personificada nessas duas mulheres que despertaram sua admiração, respeito e reverência. No caso de Nega Florinda, a protagonista sente que a contadora de alôs parecia conhecer todas as narrativas do mundo, como se fosse portadora ou depositária de um saber universal. Em relação a Agontimé, o sentimento expresso por Kehinde revela uma identificação entre a anciã e a mensagem que ela transmite.

Desse primeiro encontro, Kehinde confessa que não conseguira guardar a lembrança visual das feições da grande sacerdotisa, o que, ao contrário, não ocorreu com a memória auditiva, vivíssima e detalhista, das palavras proferidas por Maria Mineira Naê e de sua *performance* transmissional naquela ocasião. Dessa feita, para a narradora de *Um defeito de cor*, Agontimé personifica a tradição que legitimamente representa como rainha e líder religiosa. Ademais, ela personifica a transmissão da tradição. Um pouco além, pode-se afirmar, inclusive, que Agontimé personifica o próprio ato de transmitir a tradição por meio da oralidade:

Durante todos os anos que se passaram até que eu a encontrasse novamente, tentei me lembrar do rosto daquela mulher ou de um detalhe que fosse, mas nunca consegui. Quanto ela começou a falar, assim que também se sentou em uma esteira diante de nós, foi como se sumisse, como se fosse feita só de palavras, como se conseguisse se esconder por trás do sentido das palavras, fazendo com que elas tivessem uma força e uma presença muito maiores do que qualquer pessoa que eu tinha conhecido até então pudesse dar a elas. A mulher se apresentou a nós como Maria Mineira Naê e disse que em África tinha outro nome, Agontimé. Foi então que eu percebi que estava frente a frente com a rainha de Abomé, sobre quem muitas vezes tinha ouvido a minha avó falar, realçando a sua bondade com o povo e a dedicação aos voduns. Da história que ouvi em seguida, sou capaz de me lembrar de cada entonação da voz dela, de cada detalhe. (GONÇALVES, 2012, p. 131-132).

Na vida da protagonista, a presença do nome Agontimé precede esse primeiro encontro de Kehinde com a anciã, no Brasil. Sua ocorrência já se efetua no primeiro capítulo do romance, quando guerreiros invadem o espaço familiar da narradora em Savalu e ficam extremamente irritados ao depararem com a gravura que estampava o tapete que a avó tecia, estopim do assassinio cruento da mãe e do irmão de Kehinde. Capítulos adiante, o leitor descobrirá que tal figura se tratava de Dan, a Serpente Arco-Íris, entidade ligada ao mito fundador da religião dos voduns. Tão logo identificada a estampa urobórica em questão, os invasores são tomados pela ira e começam a falar “de feitiços, de pragas e de Agontimé” (GONÇALVES, 2012, p. 22).

Percebe-se, a partir disso, que Agontimé era pessoa *non grata* no reino, o que se confirma no breve perfil biográfico da mesma, narrado no capítulo três de *Um defeito de cor*. Segundo a narradora, a “rainha Agontimé era conhecida em Abomé pelas histórias que contava sobre o seu povo e sobre a fé, a força e a importância dos ancestrais” (GONÇALVES, 2012, p. 131). Frise-se, nesse ponto, o destaque que a narradora dá à personagem como, também, uma recontadeira de histórias, assim

como o era Nega Florinda. No entanto, o contexto do trecho citado anteriormente foca-se no fato de que as crenças tradicionais transmitidas pela rainha mãe foram proibidas pelo rei Adandozan, seu enteado, de modo que ela constituía um perigo e tornava-se inimiga do reinado. Dessa feita, assim como a avó de Kehinde, Agontimé fora banida da capital Abomé. Além disso, o rei decide vender a personagem ao mercado de escravizados, a fim de ser mandada ao Brasil, onde trabalhou em fazendas da Bahia e de Minas Gerais, na lavoura de cacau, algodão e café. Na província das Gerais é posteriormente transferida para a labuta nas jazidas de ouro em Tijuco e Vila Rica. Com o ouro que conseguira habilmente esconder, obtém a carta de alforria e realiza a missão para o qual se sentia vocacionada: assentar um terreiro no Maranhão (GONÇALVES, 2012, p. 133) que não fosse apenas local de culto, mas também centro de formação de novas vodunsis.

Anos depois do primeiro contato com Agontimé, Kehinde desloca-se para São Luís, a fim de ser iniciada pela sacerdotisa anciã na religião dos voduns, período que dura seis meses. No terreiro, a narradora torna-se, além de noviça, uma espécie de secretária da *noche* Naê, como era conhecida na Casa das Minas, de modo que pôde assimilar, mais aprofundadamente, os ritos, ensinamentos e a movimentação humana do local.

Há um gesto significativo de Agontimé ao receber Kehinde na Casa que merece ser destacado: “Fiquei olhando para ela, achando que não ia me reconhecer, mas antes de falar qualquer coisa, ela se ajoelhou e saudou o vodum da minha avó” (GONÇALVES, 2012, p. 596). Nota-se, nessa atitude, a profunda e tradicional reverência pelos ancestrais que, do ponto de vista hierárquico, merecem respeito tal a ponto da principal autoridade religiosa do terreiro, como a *noche* Naê, prostrar-se diante do ancestral representado por uma pessoa mais jovem, no caso, Kehinde.

Sobre o título *noche, conferido a Agontimé*, vale destacar que, conforme esclarece um rodapé do romance, o termo significa “sacerdotisa do vodum” e, também, “mãe ancestral” (GONÇALVES, 2012, p. 597). Nei Lopes assinala que provém da junção de duas palavras do fongbé: “*non*, ‘mãe’ + *tche*, ‘minha’” (LOPES, 2004, p. 480). Esta segunda designação pode, muito adequadamente, expressar a figura que Agontimé significou para Kehinde. Isso porque a sua permanência na Casa das Minas e a companhia de Agontimé desperta na protagonista um sentimento de pertença identitária, de retorno a si mesma, às suas origens, de

encontro intenso com a ancestralidade e com o passado, com a Bahia, com a Mãe África:

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 minha avó, com seus voduns e suas crenças, e que possivelmente também tinha conhecido a minha mãe. Percebi como tinha me afastado disso tudo como parecia distante o dia em que eu tivera uma família ou mesmo um lugar que pudesse dizer que era meu, a minha gente na minha terra. Quando tive, era muito pequena para saber como era importante e seguro. (GONÇALVES, 2012, p. 595).

Ao terminar esse arrazoado sobre as quatro anciãs que tanto marcaram a formação da protagonista, torna-se necessário o acréscimo de mais algumas reflexões que permitam evidenciar uma articulação entre a presença dessas personagens no enredo, as epígrafes da dedicatória e o papel da narradora.

O provérbio africano escolhido pela autora, na intenção de homenagear os avós, traduz, de forma inequívoca, a reverência da África tradicional aos anciãos, retentores de uma sabedoria sagrada, transmissores dessa sapiência e modelos a serem imitados pelos mais novos, seus sucessores na missão de preservar esse *thesaurus*. Nesse sentido, o provérbio em questão trava diálogo com a postura da narradora do romance em relação às personagens idosas que ajudaram a plasmar a sua formação humana, identitária. Tal processo formativo se efetua, gradualmente, sob a ótica da tradição oral trazida da África ao Brasil, por meio de narrativas e ensinamentos, contados e recontados por esses agentes transmissionais.

Em contrapartida, por meio do seu relato, Kehinde/Luísa mostra que “segue as pegadas dos mais velhos” (GONÇALVES, 2012, p. 5), retransmitindo a Omotunde/Luísa narrativas e mitos que aprendera, ouvindo as falas dos idosos desde criança, guardando a mensagem deles e, gradualmente, plasmando-se neles como recontadora. Portanto, a narradora do romance, em seu contar e recontar histórias, demonstra que, conforme dita a segunda parte da epígrafe dedicada aos avós, o seguimento dos mais velhos faz com que se aprenda “a caminhar como eles” (GONÇALVES, 2012, p. 5).

Nessa perspectiva, observa-se o processo formativo de Kehinde/Luísa como decorrência de uma atitude emulativa, que se plenifica no ato de contar/narrar. Narrando, na condição de idosa e depositária da tradição ancestral, a protagonista

personifica todos os seus mestres anciãos, como agente da transmissão oral. Uma recontadeira que, pela memória, permite a transposição da transmissão oral à narrativa escrita. No entanto, ela o faz – vale sempre frisar – por meio da oralidade, já que suas histórias são ditadas e não diretamente escritas. Para tanto, a narradora se serve de um intermediário, Geninha, atitude significativa, pois remete novamente à dimensão acústica do seu recontar. Dessa forma, a personagem Kehinde/Luísa pode ser considerada uma figuração que mescla oralidade e escrita, os transmissores orais da tradição (idosos, *griots*, *griotes*, aedos) e os narradores do gênero romance, o passado e a contemporaneidade, ou melhor, a contemporaneidade com os dois pés no passado, se for permitida uma prosopopeia tão paradoxal ao caso.

A narradora do romance, bem como as personagens Esméria, Nega Florinda e Agontimé podem constituir-se figurações do segundo provérbio africano das dedicatórias, “Amigo é como um vizinho quando Deus está distraído” (GONÇALVES, 2012, p. 5), epígrafe endereçada aos amigos pela autora. Mais uma vez, as epígrafes da dedicatória extrapolam a sua função e dialogam com a narrativa do romance. Isso, porque as idosas citadas, que passaram pela vida de Kehinde/Luísa, estabeleceram com ela, uma verdadeira rede de solidariedade, numa relação que, muitas vezes, vai além da amizade, assumindo uma dimensão praticamente familiar, o que se traduz em gestos concretos de ajuda, amparo, além da dedicação em repassar os valores ancestrais.

A terceira citação proverbial das dedicatórias, “Uma chama não perde nada ao acender outra chama” (GONÇALVES, 2012, p. 5), também se inclui nessa extrapolação paratextual e dialógica. Na verdade, apresenta-se como uma extensão lógica da primeira epígrafe do conjunto em análise. Se os dois provérbios fossem anexados como apenas um, poder-se-ia detectar a seguinte sucessão de ações, resumidas em três verbos: Ouvir (“Se você segue as pegadas dos mais velhos”), imitar (“aprende a caminhar como eles”) e transmitir (“Uma chama não perde nada ao acender outra chama”).

O segundo provérbio das dedicatórias metaforiza uma condição essencial para que os estágios de ouvir (reter) e imitar cheguem ao do transmitir. Consiste na generosidade e solidariedade necessárias, por parte daquele que recebeu a tradição, em partilhar sua sabedoria com os outros para que ela não morra (“Uma chama não perde nada ao acender outra chama”). É curioso destacar, inclusive, que

esta segunda epígrafe se encontra, graficamente, no meio das outras duas, como se representasse um cimento, uma cola a uni-las no plano do sentido.

A narrativa de *Um defeito de Cor*, dessa feita, tem na oralidade uma marca fundamental, que já se manifesta nos provérbios africanos da dedicatória, paratextos estes que fazem parte da tessitura romanesca, constatação que, possivelmente, pode ser obtida após a leitura completa do texto. Também se faz presente nas personagens anciãs, analisadas neste tópico, bem como tem, na própria narradora, uma figuração do processo oral de transmissão. Assim, tanto Kehinde/Luísa quanto as personagens anciãs constituem-se em índices de metaficcionalidade, pois representam o próprio ato de narrar, ato esse resultante de uma transmissão oral da memória tradicional, que deve ser preservada e passada adiante, resgatando um passado recontado no presente.

## 2.2 PRIMEIRAS CONSIDERAÇÕES SOBRE O PRÓLOGO DO ROMANCE

Narrativa autodiegética, o prólogo de “*Um defeito de cor*”, intitulado “Serendipidades!” (GONÇALVES, 2012, p. 9), pretende explicar ao leitor a gênese da obra, num misto de realidade e ficção.

Prieto (2005) assinala que, ante a necessidade de algumas justificativas, por conta da ocorrência dessa forma de amálgama na narrativa histórica, se faz necessário, por parte do autor da obra, lançar mão de alguns paratextos específicos, a fim de assegurar a ficcionalidade do texto por meio da exposição de seu embasamento discursivo, historiográfico, como também de outros aportes utilizados, referentes à intencionalidade autoral:

A mescla entre o histórico e ficcional gera uma forte tensão no gênero que parece requerer certos comentários ou justificações. O autor se vale, pois, dos prólogos e dos epílogos para defender a autonomia e os direitos da ficção, a intencionalidade estético-literária de seu discurso, e, ao mesmo tempo, para declarar suas fontes historiográficas, indicar o uso que fez dos dados históricos, expor seu conceito de gênero, manifestar seus propósitos didáticos, etc. (PRIETO, 2005, p. 171) (tradução nossa)<sup>16</sup>.

<sup>16</sup> “La mezcla entre lo histórico y lo ficcional genera una fuerte tensión en el género que parece requerir ciertos comentarios o justificaciones. El autor se vale entonces de los prólogos y de los epílogos para defender la autonomía y los derechos de la ficción, la intencionalidad estético-literaria de su discurso, y a la vez para declarar sus fuentes historiográficas, indicar el uso que há

Devido a essa intersecção entre o verídico e o ficcional, convém chamar de narradora do prólogo a personagem protagonista dessa seção da obra que, ao mesmo tempo, é a voz que conta a história preliminar à saga de Kehinde/Luísa, esta, por sua vez, a narradora do romance. Isso, malgrado a tendência de se identificar, de pronto, o eu narrante do prólogo, entidade fabular, na romancista Ana Maria Gonçalves, pessoa física, autora empírica de *Um defeito de cor*.

Dessa feita, no prólogo é explicitado, primeiramente, o significado do termo serendipidade, vocábulo criado por Horace Walpole, tendo como referência a obra *Os três príncipes de Serendip*, atribuído a Cristóforo Armeno, e utilizado para ilustrar como o escritor inglês encontrou, quase por acaso, uma pintura bela e preciosa. Antes de afirmar que o romance é resultado de uma serendipidade, o termo é apontado no sentido de se obter um resultado quando, na verdade, se procurava algo diverso, ressaltando a necessária sagacidade para perceber o valor daquela situação não almejada e imprevista:

Serendipidade então passou a ser usada para descrever aquela situação em que descobrimos ou encontramos alguma coisa enquanto estávamos procurando outra, mas para a qual já tínhamos que estar, digamos, preparados. Ou seja, precisamos ter pelo menos um pouco de conhecimento sobre o que "descobrimos" para que o feliz momento de serendipidade não passe por nós sem que sequer o notemos. (GONÇALVES, 2012, p. 9)

A primeira serendipidade ocorre quando a narradora do prólogo está em uma livraria à cata de um guia de viagem para Cuba e, acidentalmente, lhe cai nas mãos a obra *Bahia de Todos os Santos*, de Jorge Amado. Ela fica fascinada com o convite do escritor baiano no prólogo do livro para que seu leitor visitasse a cidade de Salvador, como se fosse pessoalmente para ela: “vem e serei teu cicerone” (AMADO *apud* GONÇALVES, 2012, p. 10). Avançando na leitura do livro, defronta-se com a história da Revolta dos Malês e do seu líder, o Alufá Licutan. Nesse momento, sente a segunda interpelação de Jorge Amado, ao escrever sobre esta importante rebelião escrava:

---

*hecho de los datos históricos, exponer su concepto del género, manifestar sus propósitos didácticos, etc.” (PRIETO, 2005, p. 171).*

Levantaram-se os escravos, dominaram e ocuparam a cidade. Logo derrotados pelo número de soldados e pela força das armas, a ordem dos senhores furiosos foi matar todos os membros da nação malê, sem deixar nenhum. Homens, mulheres e crianças, para exemplo. Ordens executadas com requintes terríveis, para que o exemplo perdurasse. Assim aconteceu. (...) Da revolta e de seu chefe pouco se sabe. No mais, o silêncio. É o caso de se perguntar onde estão os jovens historiadores baianos, alguns de tanta qualidade e coragem intelectual, que não pesquisam a revolta dos malês, não levantam a figura magnífica do chefe? (...) Tema para estudos históricos que venham repor a verdade, redimir a nação condenada, ressuscitar o alufá, retirá-lo da cova funda do esquecimento na qual o enterrou a reação escravagista. Tema para um grande romance... (AMADO apud GONÇALVES, 2012, p. 11).

Depois de quase um ano de pesquisas sobre o assunto, a narradora muda-se para a ilha de Itaparica, onde ocorrerá a serendipidade mais importante, pois o romance *Um defeito de cor* será escrito em decorrência disso.

Em Itaparica, a narradora do prólogo abandona a ideia de escrever sobre os malês por já haver um vasto material sobre o assunto. Nessa época escreve o romance intimista *Ao lado e à margem do que sentes por mim*.

Certo dia, ao visitar uma igreja, faz amizade com dona Clara, a zeladora do lugar, e com sua filha, de quem tira várias fotografias. Tempos depois, em visita à casa de Clara, a fim de entregar as fotos reveladas da garota, eis que a narradora depara com um calhamaço de papéis antigos, doados pelo padre da igreja, que Gérson, filho da zeladora, utilizava para fazer seus desenhos. E acontece a serendipidade: descobre que aqueles papéis se tratavam de manuscritos em português arcaico numa “escrita contínua, quase sem fôlego ou pontuação” (GONÇALVES, 2012, p. 15). Em troca de papéis novos e materiais de desenho, recebe o manuscrito que tratava da história ditada por Kehinde.

Lançar mão de um manuscrito como fonte da obra literária, de modo que o autor se passa como editor, não é um recurso recente. Rousseau, no seu romance epistolar *Julie ou la Nouvelle Héloïse* também se utiliza de discurso similar, inclusive estabelecendo também o jogo dúbio entre ficção e realidade, como em Ana Maria Gonçalves. No primeiro prefácio da obra, assim se expressa o filósofo iluminista:

Embora eu use aqui o título de editor, eu mesmo trabalhei neste livro, e não escondo isso. Fiz tudo, e a correspondência inteira é uma ficção? Gente do mundo, que vos importa? Certamente, é uma ficção para vós? (ROUSSEAU, 1856, p. 4) (tradução nossa)<sup>17</sup>.

Outro romance epistolar, *Relações Perigosas*, de Chloerlos de Laclos, possui uma “Advertência do editor” e um “Prefácio do redator” – na verdade, ambos de autoria do próprio Laclos – que, além de exporem o processo de compilação e edição dos pretensos textos originais também criam esse mesmo jogo. Afirma o editor-autor:

Julgamos o nosso dever prevenir ao público que, apesar do título desta obra e do que diz o redator em seu prefácio, não garantimos a autenticidade da compilação e, mesmo, temos fortes razões para pensar que se trate apenas de um romance (LACLOS, 1971, p. 11).

Para Zilá Bernd, em *Um defeito de cor*, a estratégia discursiva do manuscrito reforça a verossimilhança e a perspectiva histórica do romance e camufla o papel da autora. Por outro lado, fortalece a ficcionalidade da obra, dando “mais força à enunciação da protagonista” (BERND, 2012, p. 31).

Outro fator que corrobora com o embasamento histórico do romance é a bibliografia utilizada pela autora, elencada nas últimas páginas do livro. Tais referências revelam o trabalho sério de pesquisa feito por Gonçalves em obras fundamentais dos estudos brasileiros, em algumas obras literárias e em fontes primárias de arquivos históricos de entidades públicas.

### 2.3 NARRADORA E NARRATÁRIO: CARTA, LIVRO DE MAMÓRIAS, ROMANCE

Cega e gravemente enferma, Kehinde dita a história à Geninha, sua acompanhante, durante a viagem derradeira de retorno ao Brasil, na intenção de reencontrar o filho há décadas perdido ou pelo menos oferecer-lhe o legado da sua narrativa. O texto, que a princípio seria uma simples carta, vai se transformando, no dizer metaficcional da narradora, em um livro de memórias:

---

<sup>17</sup> “Quoique je ne porte ici que le titre d’editeur, j’ai travaillé moi-même à ce livre, et je ne m’en cache pas. Ai-je fait le tout, et la correspondance entière est-elle une fiction? Gens du monde, que vous importe ? C’est sûrement une fiction pour vous”. (ROUSSEAU, 1856, p. 4).

Passei horas agradáveis com o Senhor Mongie, que também era curioso para saber da minha vida, das minhas lembranças da África, da Bahia e do Maranhão, e disse que dariam um livro. Vai ver ele tinha razão, porque acho que é exatamente isso que estou fazendo agora, um livro só para você. (GONÇALVES, 2012, p. 662).

Esse “você” a que Kehinde se refere é o narratário do relato. Seu nome é Omotunde, batizado Luiz, o segundo filho da narradora, que, aos dez anos, fora vendido pelo pai para quitar dívidas de jogo, e por quem a narradora personagem procura por anos a fio, inicialmente peregrinando em diversas cidades brasileiras (Rio de Janeiro, Santos, São Paulo e Campinas) e, posteriormente – de volta à África – sempre a persistir na busca, à cata de informações sobre o seu paradeiro, por meio de correspondências e investigações realizadas no Brasil.

Vale ressaltar a recorrência abundante do pronome de segunda pessoa “você” no texto. Das quinhentas e trinta e quatro aparições do pronome, quinhentas e vinte e oito são direcionadas ao filho de Kehinde, de modo a reforçar que ele é o destinatário do relato. O primeiro caso se dá justamente na narração da cerimônia do nome, algo similar ao batismo cristão, quando a personagem consegue levar o filho em segredo ao Baba Ogumfidity, seu babalaô, para que efetuasse o ritual, aproveitando a ausência do companheiro Alberto, que certamente não aprovaria iniciativa dessa ordem. Tal procedimento narrativo insere a presença do interlocutor da carta transformada em livro de memórias. Antes disso, havia apenas o relato direcionado ao leitor e não explicitamente a um narratário inserido na diegese, de maneira que, ao ganhar um nome por meio de uma cerimônia tradicional africana, esse “tu” da narrativa passa a existir efetivamente no texto ficcional: “Então, como já deve ter percebido de quem estamos falando, a você foi dado o nome de Omotunde Adeleke Danbiran” (GONÇALVES, 2012, p. 403-404).

Essa citação, assim como muitas outras, demonstram que, ao longo da narrativa, cria-se uma associação ambígua entre Omotunde/Luiz e Kehinde/Luísa à figura histórica do poeta abolicionista Luiz Gama<sup>18</sup> e sua mãe Luíza Mahin<sup>19</sup>,

<sup>18</sup> O baiano Luiz Gonzaga Pinto da Gama (1830-1882) – poeta, advogado, republicano, abolicionista e maçom de São Paulo – foi, no Brasil, o único intelectual negro do século XIX que passou pela condição de escravizado e, depois de liberto, lutou pela abolição da escravatura durante toda a sua vida profissional. Segundo Lígia Fonseca Ferreira também foi o “primeiro poeta afro-brasileiro”, no sentido de assumir orgulhosamente a sua negritude e militar contra a escravidão e o racismo de sua época (FERREIRA, 2011, p. 37). Poeta satírico, publica em 1861, as *Primeiras Trovas Burlescas de Getulino*, no qual critica as mazelas no campo da política, dos costumes e do preconceito racial. Jornalista combativo da causa republicana e abolicionista, publicou diversos artigos tratando desses temas em jornais, como o *Radical Paulistano*, *Correio Paulistano*, *Gazeta*

personagem mais mítica que histórica<sup>20</sup>, mas considerada um ícone de luta e resistência negra no Brasil. No prólogo, intitulado Serendipidades!, Ana Maria Gonçalves, depois de tecer o perfil biográfico de Gama e de sua mãe, brinca com tal possibilidade:

(...) 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. Um homem inteligente e batalhador que, tendo nascido de uma negra e de um fidalgo português que nunca o reconheceu como filho, conseguiu se tornar advogado e passou a vida defendendo aqueles que não tiveram a sorte ou as oportunidades que ele tão bem soube aproveitar. O que você vai ler agora talvez seja a história da mãe deste homem respeitado e admirado pelas maiores inteligências de sua época, como Rui Barbosa, Raul Pompéia e Silvio Romero. Mas também pode não ser. E é bom que a dúvida prevaleça até que, pelo estudo do manuscrito, todas as possibilidades sejam descartadas ou confirmadas, levando-se em conta o grande número de coincidências, como nomes, datas e situações. Torço para que seja verdade, para que seja ela própria a pessoa que viveu e relatou quase tudo o que você vai ler neste livro. Não pela história, que não desejo a ninguém, e logo você vai saber por quê. (GONÇALVES, 2012, p. 17).

O recurso utilizado reforça-se por intermédio de dicas semeadas texto afora pela narradora e que o leitor pode reconhecer prontamente, desde que tenha, em

---

*do Povo, A Província de São Paulo, O Abolicionista, Tiradentes* (FERREIRA, 2011, p. 103-179), *Diabo Coxo, Cabrião* (que ajudou a fundar) e *O Polichinelo*, do qual era proprietário (FERREIRA, 2011, p. 273), dentre outros. Também participou ativamente das atividades do Partido Paulista, sendo sempre um crítico dentro dessa facção política, pois, “a luta pela República significava, para ele, a busca da liberdade e da igualdade – muito mais do que da fraternidade” (AZEVEDO, 1999, p. 188). Nesse sentido, o republicanismo, para Gama, era indissociado da causa abolicionista, convicção que resultou em diversos atritos com correligionários. Membro da Loja América, o maçom Luiz Gama consegue, por meio de ações jurídicas patrocinadas pela ordem maçônica, a libertação de aproximadamente quinhentos escravos. Além disso, com a chancela de sua loja, promove cursos noturnos, funda uma biblioteca popular e angaria fundos para comprar cartas de alforria. Em 2015, reconhecendo a sua atuação exemplar e heroica, a Ordem dos Advogados do Brasil lhe confere o título de advogado, já que Luiz Gama não tinha diploma, embora fosse dotado de vasta cultura jurídica e humanística.

<sup>19</sup> Mãe de Luiz Gama, a quem o poeta nunca mais viu depois de ser vendido pelo pai aos dez anos, não obstante ter procurado notícias do paradeiro. Não há nenhuma fonte historiográfica sobre ela senão a carta que Gama escreve a Lúcio de Mendonça, em 25 de julho de 1880, na qual faz alguns apontamentos sobre a sua biografia (GAMA, 2011, p. 199).

<sup>20</sup> Ver Reis (2012, p. 303).

seu repertório, um conhecimento sumário da figura de Luiz Gama. Entretanto, a leitura de duas obras que a autora insere na bibliografia do romance, mais outra que é referida pelos mesmos textos, favorecem *insights* que permitem identificar mais profundamente o intertexto de eventos da vida de Luiz Gama com partes do enredo de *Um defeito de cor*, como também permitem que o leitor consiga perceber algumas lacunas da biografia de Gama sendo preenchidas no texto ficcional. As obras são, a saber, *O precursor do Abolicionismo no Brasil*, de Sud Menucci (1938) e *Orfeu de Carapinha*, de Elciene Azevedo (1999). Não obstante a relevância de ambos os estudos, o texto primordial de referência é a carta de Luiz Gama a Lúcio de Mendonça<sup>21</sup> de 25 de Julho de 1880, na qual o poeta responde à correspondência do amigo, por meio da narração breve de sua trajetória de vida, envolvendo o seu nascimento em Salvador, a descrição da mãe perdida e do pai *bon vivant*, que perde a fortuna por conta da vida dissoluta e o vende aos dez anos de idade para saldar dívidas. No texto autobiográfico, o poeta abolicionista afirma ter sido enviado ao Rio de Janeiro em 1840, a viver como escravizado de um português comerciante de velas. No mesmo ano, o Alferes Antônio Pereira Cardoso, “negociante e contrabandista” de escravizados (GAMA, 2011, p. 201), notório pela crueldade para com os cativos, compra-o. Levado a Santos, Jundiaí e Campinas, com a finalidade de ser vendido, o menino acaba sendo classificado como refugo, pelo fato de ser baiano<sup>22</sup>:

O último recusante foi o venerando e simpático ancião Francisco Egídio de Sousa Aranha, pai do Exmo. Conde de Três Rios, meu respeitável amigo. Este, depois de haver-me escolhido, afagando-me disse:  
 – Hás de ser um bom pajem para os meus meninos dize-me: onde nasceste?  
 – Na Bahia, respondi eu.  
 – Baiano? – exclamou admirado o excelente velho. – Nem de graça o quero. Já não foi por bom que o venderam tão pequeno. (GAMA, 2011, p. 201).

<sup>21</sup> Trata-se da *Carta a Lúcio de Mendonça (25/7/1880)*, que pode ser encontrada integralmente na obra *Com a Palavra, Luiz Gama*, coletânea de textos poéticos, jornalísticos, epistolares e aforísticos do autor, organizada por Lígia Fonseca Ferreira (2011, p. 199-203).

<sup>22</sup> Reis (2012) aponta que nessa época havia grande resistência dos senhores de escravizados em comprar os provenientes da Bahia, por terem fama de rebeldes e insubmissos. Não somente por causa do Levante dos Malês, como também pelas diversas revoltas de menor vulto, anteriores a 1835. Sobre a repressão do governo a uma rebelião baiana, anterior à dos Malês, o historiador baiano afirma: “Aqueles que fossem absolvidos em julgamento só poderiam deixar a cadeia para serem imediatamente vendidos para fora da província – o que não era fácil, porque as autoridades em muitas regiões do Brasil dificultavam a importação de escravos baianos pela reputação de rebeldia que tinham.” (REIS, 2012, p. 117).

Recusado pelos compradores, não houve outra alternativa senão permanecer escravizado de Cardoso em São Paulo. Lá, aos dezessete anos, recebe o letramento de Antonio Rodrigues do Prado Junior, hóspede do Alferes e acadêmico de direito, de quem Gama se torna amigo.

Com dezoito anos, “tendo obtido arduamente e secretamente inconcussos de minha liberdade” (GAMA, 2011, p. 202), utilizando suas próprias palavras, obtém alforria, foge e ingressa na vida militar, alcançando a patente de cabo. Preso por ter retrucado ao insulto de um oficial, ganha baixa e trabalha como escrivão de polícia e, posteriormente, de 1850 a 1868, assume o cargo de amanuense policial, sendo demitido por perseguição dos conservadores.

No final da carta, afirma-se como jornalista e advogado militante da causa abolicionista:

Agora chego ao período em que, meu caro Lúcio, nos encontramos no Ipiranga, à rua do Carmo, tu, como tipógrafo, poeta, tradutor e folhetinista principiante; eu como simples aprendiz-compositor de onde saí para o foro e para a tribuna, onde ganho o pão para mim e para os meus que são todos os pobres, todos os infelizes; e para os míseros escravos, que, em número superior a 500, tenho arrancado às garras do crime.” (GAMA, 2011, p. 203).

A sobriedade da *Carta* em extensão e detalhes constitui-se num terreno fértil para que *Um defeito de cor* trabalhe com o preenchimento das ambiguidades e lacunas oferecidas pelo texto de Gama. O romance desenvolve um enredo que ficcionaliza questões tratadas sumariamente no texto do “Amigo de todos”, como as origens africanas, a atividade profissional e o espírito revolucionário da mãe<sup>23</sup>. Além disso, a narrativa de Kehinde pode oferecer uma contrapartida à Carta de Luiz Gama por meio de reminiscências da ancestralidade, das origens africanas, da diáspora, do nascimento de Omotunde/Luiz, sua infância, sua separação forçada da mãe e das agruras e superações até a viagem de retorno ao Brasil, momento que podemos denominar como o *hic et nunc* da narração.

<sup>23</sup> Sobre a mãe, afirma Luiz Gama: “Sou filho natural de uma negra, africana livre, da Costa da Mina, (Nagô de Nação) de nome Luíza Mahin, pagã, que sempre recusou o batismo. [...] Dava-se ao comércio – era quitandeira, muito laboriosa, e mais de uma vez, na Bahia, foi presa como suspeita de envolver-se em planos de insurreições de escravos, que não tiveram efeito. Era dotada de atividade. Em 1837, depois da Revolução do dr. Sabino na Bahia, veio ela ao Rio de Janeiro, e nunca mais voltou. Procurei-a em 1847, em 1856, em 1861, na Corte, sem que a pudesse encontrar. Em 1862, soube, por uns pretos minas, que conheciam-na e que deram-me sinais certos que ela, acompanhada com malungos desordeiros, em uma ‘casa de dar fortuna’, em 1838, fora posta em prisão; e que tanto ela como os seus companheiros desapareceram. Em opinião dos meus informantes que esses ‘amotinados’ fossem mandados para fora pelo governo, que, nesse tempo, tratava rigorosamente os africanos livres, tidos como provocadores.” (GAMA 2011, p. 199-200)

Tudo isso, tendo o romance, como pano de fundo, o discurso histórico que permite ao leitor entrar em contato com a África iorubá da Costa da Mina oitocentista, em seus conflitos internos de poder e a conseqüente escravização de populações rivais; a narrativa também conta os horrores da diáspora africana pelo Atlântico, contemplando a crueldade com que os cativos eram conduzidos nos navios negreiros que aportavam no Brasil e a inserção dos negros escravizados na nova terra. Postos à margem, devido à sua condição de propriedade, sujeitos às crueldades dos senhores, mas também capazes de resistir das mais variadas formas para manter a vida e a identidade: da sabotagem ao levante violento, da preservação secreta da religião à necessidade de manter a memória familiar e cultural.

Além disso, o leitor é levado a conhecer a história dos retornados à África e seus conflitos com os africanos nativos, e que, ao contrário do tempo vivido no Brasil, quando era necessário se afirmarem como africanos, assumem a identidade de brasileiros em seu continente de origem, adotam o catolicismo, zombam dos nativos e cultivam uma visão preconceituosa em relação a estes.

Enfim, não passa despercebida a história do Brasil entre 1810 a 1899, abarcando portanto o Período Colonial, a Independência, o Primeiro Reinado, o Período Regencial, o Segundo Império, a instauração da República e toda a mudança de legislação no que toca à política escravista, descambando na Abolição de 1888 e o decorrente descaso do Estado para com a população afro-brasileira de então. Todas essas “histórias” são expostas sem didatismos, da boca de Kehinde ou de outros personagens por meio dela, narrativas entranhadas no dia-a-dia das relações interpessoais da protagonista e de pessoas que passam pela sua vida, contadas a partir do ponto de vista de uma mulher negra, inserida na realidade escravista brasileira e, posteriormente, na costa central africana do século XIX como retornada. Trata-se, portanto de um olhar a história de um ponto de vista periférico, diverso da visada histórica oficial das elites.

Nesse sentido, Bernd (2014, p. 24) ressalta que *Um defeito de cor* é o primeiro *roman-fleuve* da literatura afro-brasileira em que a narradora (e também protagonista) é uma mulher. Acrescente-se outros adjetivos: escravizada, ex-escravizada, revolucionária, mãe, empresária, retornada, leitora voraz e escritora memorialista.

O discurso de Kehinde não reproduz o discurso vitimizante da negra escrava injustiçada, recorrente na literatura brasileira e na historiografia da escravidão. O protagonismo dela não se enquadra nos estereótipos descritos por Brookshaw (1983) em seu estudo sobre as estereotípias do negro na literatura brasileira (vítima, “escravo demônio”, objeto sexual, exilado da cultura, dentre outros), comuns em nossas letras até a década de 1960, quando despontam as primeiras manifestações literárias do que Proença Filho (2004, p. 166) designa literatura do negro e não literatura sobre o negro. Esse discurso também não coaduna com o da “escravidão branda” descrita por Gilberto Freyre em *A vida social no Brasil nos meados do século XIX*, ressaltando a benignidade da sociedade patriarcal agrária e católica em relação aos países predominantemente protestantes, inclusive sugerindo que o discurso de alguns abolicionistas brasileiros foi influenciado pelos “sóbrios comentários” do antiescravismo britânico:

A linguagem empregada por tais oradores foi tão enfaticamente persuasiva que o brasileiro médio de hoje ainda acredita ter sido a escravidão cruel. Na verdade, a escravidão no Brasil agrário-patriarcal pouco teve de cruel. O escravo brasileiro levava, nos meados do século XIX, quase vida de anjo, se compararmos sua sorte com a dos operários ingleses, ou mesmo com a dos operários do continente europeu, dos mesmos meados do século passado. (FREYRE, 2013, p.78)

Há de se concordar com Weinhardt (2009, p. 114) que *Um defeito de cor* não se sustenta em “binarismos simples” de caráter social e racial e que o protagonismo de Kehinde não tem consistência apenas pela razão de ter sido escrava, mas pelo fato de que é ela quem empreende o relato de suas memórias. A escravidão de Kehinde acaba na página trezentos e quarenta e oito, isto é, antes da metade do romance. Com a alforria, a personagem vai progressivamente prosperando economicamente. De vendedora de *cookies* na rua, consegue comprar uma padaria. Por conta de sua separação do companheiro Alberto, é obrigada a vendê-la e inicia o lucrativo negócio de produção de charutos. No Rio de Janeiro, quando procurava o filho por lá, monta uma “banca de musselinas para blusas à baiana, xales e panos-da-costa, de que as pretas tanto gostavam e que não eram encontrados tão facilmente em São Sebastião” (GONÇALVES, 2012, p. 681-682).

Quando retorna ao Daomé, leva consigo, no vapor *Sunset*, uma carga de mercadorias para comercializar em África, onde se casa e se torna uma empresária rica, construtora de casas à brasileira, respeitadíssima nas comunidades de

retornados de Uidá e de Lagos, amiga de poderosos, como o Chachá Francisco Félix de Souza, o rei Adandozan e seu sucessor. O progressivo sucesso econômico de Kehinde, entretanto, contrasta com a crueldade com que foi tratada quando era escrava, estuprada pelo senhor, alvo do ciúme e ódio da senhora, que perpetrou as mais diversas maldades contra a narradora. A personagem responde sempre bravamente aos traumas advindos das contradições da vida e da sociedade, sendo exemplo de resiliência e resistência, como defende Eurídice Figueiredo (2011) em seu ensaio, de maneira que o que prende o leitor até o fim é o ato de Kehinde relatar as memórias e a percepção do crescimento ou amadurecimento pessoal da narradora personagem durante a viagem da vida e do relato, composto de tantas outras viagens.

#### 2.4 ENTRE IBÊJIS E ABIKUS SOB O SIGNO DE DAN: O NARRAR COMO UM TAPETE INACABADO

A narração de *Um defeito de cor* é primordialmente linear, com algumas antecipações e interrupções esparsas da narradora personagem, que suspende o tempo da memória e remete, metaficcionalmente, o leitor ao *hic et nunc* do contar, realizado durante uma viagem marítima da África ao Brasil. Portanto, é previsível que as primeiras páginas do romance tratem da infância de Kehinde, não de toda ela, mas a partir dos seis anos de seu nascimento, em 1810, pois, conforme afirma a narradora, o “que aconteceu antes disso não tem importância, pois a vida corria paralela ao destino” (GONÇALVES, 2012, p. 19).

A narrativa começa numa aclimação mítica, com a apresentação de Kehinde, de sua família e sua terra natal, Savalu, no reino do Daomé. É patente a importância identitária desse início de história para a narradora, já que faz emergir suas memórias mais remotas, ligadas ao seu local de nascimento, à sua família, aos valores ancestrais. Marca significativa dessa afirmação da identidade já consta na nomeação do primeiro intertítulo, “Kehinde”, e também na intenção da protagonista em explicar os significados dos nomes de si e de seus parentes. A atribuição desses nomes segue a tradição iorubana de escolhê-los conforme determinadas situações de nascimento dos bebês. Sobre isso, Lopes (2004) esclarece:

Um grande número de fatores influencia a escolha do nome de um recém-nascido, como o momento do dia em que ocorreu o nascimento; o dia da semana ou dia de feira; os acontecimentos e circunstâncias ligadas à criança, aos seus pais, à sua família extensa ou mesmo à sua comunidade nacional, no momento do nascimento; se é primogênito ou o primeiro de seu sexo, se é gêmeo e, assim sendo, se nasceu primeiro ou por último; e, ainda, em caso de gêmeos, se são ambos do mesmo sexo ou não etc. (LOPES, 2004, p. 481).

Kehinde e seus familiares se enquadram bem nessa tradição. O irmão, a mãe e a avó são abikus, cujo significado é “criança nascida para morrer” ou espíritos brincalhões unidos por laços de amizade que desejam morrer para se reencontrar no plano espiritual (GONÇALVES, 2012, p. 19). “Abicus nascem para morrer e nascer de novo e morrer – esse é o jogo deles”, prega uma narrativa tradicional africana (PRANDI, 2001, p. 371).

Ao detectar que o bebê é um abiku, algumas medidas são tomadas pelos pais para que a criança não seja tirada do mundo dos vivos pelos outros abikus do além. Uma delas é a atribuição de um nome que favoreça a permanência da criança entre os vivos. A narradora faz questão de, além de dizer o nome de seus familiares, explicar o sentido de cada um. O irmão de Kehinde se chamava Kokumo, cujo significado é “Não morrerás mais, os deuses te segurarão” (GONÇALVES, p. 19); o nome da mãe era Dúrórîike, significando “fica, tu serás mimada” (GONÇALVES, p. 19); por sua vez, a avó era Dúrójaiyé, o mesmo que “fica para gozar a vida, nós imploramos” (GONÇALVES, p. 19). Outra medida é a realização de uma cerimônia religiosa após o nascimento do bebê, a fim de fortalecer o seu elo com este mundo, ritual que, já adulta e mãe, Kehinde pede ao Baba Ogumfidityimi que execute com os dois filhos.

No desenrolar do relato, a narradora personagem também dará nome e significado quando do nascimento dos dois filhos: Banjokô Ajamu Danbiran que ganha o primeiro apelido por ser um *abiku omi*, isto é, da água, significando “Sente-se e fique comigo” (GONÇALVES, p.187), o segundo, “Aquele que brotou depois de uma luta”, evocando as agruras de Kehinde, estuprada pelo senhor, e o terceiro nome, o mesmo que aporá ao segundo filho, o narratário do romance, chamado Omotunde Adeleke Danbiran, “sendo que Omotunde significa ‘a criança voltou’, Adeleke quer dizer que a criança será ‘mais poderosa que os inimigos’, e Danbiran, assim como o apelido do Banjokô, é uma homenagem à minha avó e aos seus voduns, principalmente Dan” (GONÇALVES, 2012, p. 404).

Atentando ao nome de Omotunde, nota-se por parte da narradora uma ação metaficcional e uma ambígua remissão ao personagem histórico Luiz Gama. O termo “a criança voltou” parece remeter ao anseio da narradora em reencontrar o filho perdido que, ao mesmo tempo, se faz presente no nível do discurso como enunciação e como narratário do relato. Na diegese, a criança nunca voltará aos braços da mãe pelos mais diversos motivos: o primeiro e mais óbvio é que Omotunde, no momento da enunciação, não é mais criança, é passado, memória; o segundo consiste no fato de que, ao resgatá-lo através dessa mesma memória e, mais do que isso, ao dialogar com ele como um “você”, um interlocutor sempre presente, Kehinde abole essa ausência através da linguagem criadora. A significação de Adeleke, por sua vez, evoca a personalidade combativa de Luiz Gama na causa dos escravizados, referências que Kehinde fará em diversos momentos do romance, projetando seu desejo de que o filho lutasse pelo direito dos escravizados e contra as injustiças. O terceiro nome, comum aos dois filhos são claras alusões à ancestralidade, referindo-se à avó e a Dan, a serpente sagrada, representada no uroboro e no arco-íris, senhor das águas e do movimento, entidade de caráter fundador do reino do Daomé, cuja importância na narrativa será abordada adiante.

O procedimento discursivo de nomear os parentes e designar-lhes o significado onomástico não ocorre quando Kehinde se apresenta e fala de sua irmã Taiwo: “O meu nome é Kehinde porque sou uma ibêji e nasci por último. Minha irmã nasceu primeiro e por isso se chama Taiwo” (GONÇALVES, 2012, p. 19). Conforme a própria nota explicativa de rodapé inserida no romance, *ibêji* é o termo *iorubá* atribuído aos irmãos gêmeos. Segundo Lopes (2004, p. 333), os *ibêjis* são tratados como deuses e considerados uma bênção, o que se constata na narrativa, quando Kehinde e Taiwo saem pelo comércio de Uidá afora a pedir presentes e recebem donativos de todos os lojistas, menos de um muçulmano que, logicamente, não partilhava da crença comum de que irmãos gêmeos devem ser reverenciados.

Além disso, segundo a cultura *iorubá*, os *ibêjis* “constituem uma unidade de corpo e alma e que a morte de um deles significa o fim do outro, a menos que o sobrevivente incorpore sua outra metade” (LOPES, 2004, p. 333). Para que isso aconteça, o povo *iorubá* lança mão da mesma estratégia ritualística efetuada com os *abikus*: apor nomes específicos aos gêmeos.

Essa unidade dos ibêjis Taiwo e Kehinde é percebida pelo leitor ao longo de todo o romance, principalmente por meio dos sonhos em que a narradora protagonista sente a presença da irmã falecida.

Quanto ao significado dos nomes, Lopes (2004, p. 333) esclarece que ao gêmeo que nasce primeiro se apõe o nome de Taiwo (“aquele que sentiu primeiro o gosto da vida”) e ao que nasce depois, “Kainde ou Kehinde (‘Aquele que demorou a sair’)

Nos primeiros dois intertítulos de *Um defeito de cor*, a ambientação mítica não se resume apenas à nomeação de ibêjis e abikus. No título interno “O destino”, onde a ação da narrativa começa efetivamente, há um entrelaçamento entre o elemento mítico e o histórico, resultando na primeira tragédia ocorrida na vida da protagonista.

A ação romanesca inicia com a avó de Kehinde sentada à sombra do Iroco, árvore sagrada dos Iorubás ou “a Grande Árvore”, tecendo um tapete com motivos religiosos relacionados a Dan, divindade nativa, de cujas entranhas irrompe “o grande império do povo iorubá” (GONÇALVES, 2012, p. 20). Num certo momento, o trabalho da idosa é interrompido com a presença de alguns guerreiros de Adandozan, do Daomé, que queriam tomar algumas galinhas da família para si. No intertítulo anterior, a narradora já havia citado o nome do soberano, no final de sua narrativa do mito do surgimento do Daomé, chamando-o de o “rei monstro” (GONÇALVES, 2012, p. 20) que expulsara a sua avó da capital, Abomé. Rei que, logo quando ascende ao trono em 1797, escraviza e manda Nã Agontimé ao Brasil em um tumbeiro por considerá-la uma ameaça ao seu poderio (SILVA, 2005, p. 133). A mesma Agontimé, personagem do romance com quem a avó da protagonista tinha relações no passado e que exercerá um papel importante no resgate da identidade ancestral de Kehinde na Bahia e em São Luís do Maranhão.

A intervenção dos guerreiros seria apenas uma apreensão de víveres e não teria resultado no estupro e assassinato da mãe e do irmão de Kehinde, se um deles não tivesse identificado “símbolos de Dan” (GONÇALVES, 2012, p. 21) no tapete da avó da narradora, figuras que o leitor fica sem saber quais são até o capítulo oito. O símbolo que se mostra no texto, entretanto, deixa os guerreiros mais agitados e raivosos, a saber, “o desenho de uma cobra que engole o próprio rabo que havia, mais sugerida que desenhada, na parede acima da entrada da nossa casa”

(GONÇALVES, 2012, p. 22). Este símbolo representa Dan, a figura ancestral originária do reino do Daomé e o vodum cultuado pela avó de Kehinde.

Dan ou Oxumaré, o vodum em forma de serpente sagrada, é citado muitas vezes no decorrer da narrativa, quase sempre junto a sonhos de Kehinde ou meras lembranças da avó, que o tinha como principal divindade de culto. Na primeira delas, a narradora já prenuncia a possibilidade de explicitar mais sobre o assunto, o que de fato ocorre diversas vezes.

Como já dito anteriormente, apenas no oitavo capítulo Kehinde revela o que estava desenhado no tapete da avó. A memória desse fato ocorre na travessia de barco rumo a São Luís, onde a narradora personagem receberia instruções de Agontimé sobre a religião dos voduns. Kehinde, ansiosa, por conta do encontro que teria com a Rainha Mãe, num barco a singrar sobre o mar, em companhia de Mestre Tibúrcio, o barqueiro amante das águas e filho de Iemanjá, que agradece à sua orixá e a Oxumaré pelo bom tempo durante a travessia. Além disso, Kehinde relembra a arte da avó, tecelã de tapetes com motivos religiosos e faz memória do que a anciã estava tecendo no dia trágico em que a narradora personagem perde a mãe e o irmão. Era a mesma figura urobórica de Dan/Oxumaré:

Oxumaré não é homem nem mulher, mas as duas coisas juntas. Durante seis meses ele vive como homem e mora perto das árvores, e durante os outros seis é uma mulher muito bonita que vive nas matas e nas lagoas. No corpo de mulher, Oxumaré é Dani, que é o nome feminino da cobra Dan, e a minha avó desenhava Dani como a cobra enrodilhada que come o próprio rabo. Ela dizia que essa cobra, sem começo ou fim, é a mesma coisa que o trabalho de Oxumaré, que não pode parar de levar as águas até o céu, de onde elas tornam a cair, e para onde ele torna a levá-las, sem descanso. Era uma Dani que a minha avó estava tecendo no dia em que os guerreiros apareceram na nossa casa, em Savalu (GONÇALVES, 2012, 593).

No terceiro capítulo, a narradora sonha com a avó e a serpente. Kehinde encontra-se em um estado de profunda tristeza e humilhação, quando grávida do primeiro filho, resultado de um estupro por parte do Sinhô José Carlos, seu dono, que, além disso, violentou sexualmente Lourenço, o primeiro namorado, e o castrou na presença da narradora. Nesse sonho, cujo espaço múltiplice sempre remete a locais do Daomé (Savalu, Uidá e na capital Abomé, terra conhecida somente pelos ancestrais da personagem), a narradora sempre via a avó “parada, gargalhando, enquanto tecia um enorme tapete com o desenho de uma cobra que já estava, quase completa, só faltando um pedaço do rabo” (GONÇALVES, 2012, p. 173).

Pouco tempo depois dessa manifestação onírica, certa noite, uma cobra pica o membro sexual do sinhô José Carlos, enquanto dormia, e durante vários dias ele agoniza lenta e dolorosamente, falecendo com o corpo praticamente putrefato. Interessante mencionar que, embora o intertítulo desse episódio seja “A vingança”, não há nenhuma evidência explícita de que alguém tenha cometido o crime de assassinato, colocando a serpente na cama do senhor de engenho. No entanto, há sugestões ambíguas de que isso tenha acontecido, seja no plano espiritual como no físico. No plano espiritual, as gargalhadas “reais e escancaradas” da avó (GONÇALVES, 2012, p. 173), no ato de tecer um tapete com uma cobra incompleta, pode sugerir uma intervenção da divindade Dã e do espírito ancestral da avó.

No plano material, há uma tentativa ambígua de inocentar os escravizados da casa, ao se afirmar que na Ilha de Itaparica havia uma abundância de cobras e que a “Antônia jurou que não havia nada na cama quando foi verificar se o quarto estava de acordo para que o sinhô se deitasse, que ela tinha até alisado as cobertas sem sentir volume algum” (GONÇALVES, 2012, p. 174). Por outro lado, o sorriso de Esméria ao dar notícias da desgraça do senhor, sugere um espelhamento com a risada desbragada da avó de Kehinde no sonho. De qualquer forma, a morte do sinhô José Carlos, atingido no órgão sexual por um animal de forma fálica, que simboliza a cultura ancestral da narradora, representa uma forma de resistência escrava à violenta opressão sofrida. De acordo com Mattoso (2016), quando a situação de dominação e truculência se tornava insustentável, o escravizado podia tanto reagir de forma violenta, assassinando o seu dono, quanto de maneiras mais sutis, “no limite da honestidade” (MATTOSO, 2016, p. 181). Também nesse sentido, Reis e Silva (1989) apontam as diversas maneiras como o escravizado exercia a resistência ao jugo:

Por toda a parte, e não sem polêmicas, abre-se um leque de questões que vão das formas explícitas de resistência física (fugas, quilombos e revoltas), passando pela chamada resistência do dia-a-dia, roubos, sarcasmos, sabotagens, assassinatos, suicídios, abortos, até aspectos menos visíveis, porém profundos, de uma ampla resistência sociocultural. (REIS; SILVA, 1989, p. 62).

Numa outra ocorrência onírica, a narradora reside em São Salvador, em um quarto alugado de uma loja de propriedade de um muçurumim<sup>24</sup>. É escrava de ganho, empenhada no lucrativo negócio de venda de *cookies* ingleses e membro de uma confraria católica de negros escravizados e libertos que, através de contribuições mensais, juntavam dinheiro para conseguir alforria. Para obter mais capital, a narradora decide rifar uma bela estátua de Oxum que outrora fora presenteada por Nã Agontimé.

A compra da carta de alforria seria dificultada pela Sinhá Ana Felipa ao máximo. Mesmo com o dinheiro exato para quitá-la, Kehinde poderia não obter a liberdade, pois a sua senhora poderia mudar de ideia e pedir um valor superior. Foi quando a avó aparece em sonho, dessa vez sem a presença da serpente. A anciã sussurra o nome de Francisco, o namorado da narradora naquele momento, e Kehinde fica sem saber interpretar o significado daquele sonho.

Mesmo com todos os bilhetes vendidos, Kehinde se arrepende de ter rifado a sua Oxum. Não podendo faltar com a palavra, entretanto, decide entregar a imagem e vai despedir-se dela em seu quarto. É nesse momento que o milagre acontece, graças à intervenção de uma cobra misteriosa, cuja aparição não se dá no sonho mas no tempo e espaço da personagem, possibilitando, mais uma vez a mudança, o movimento e a transformação da vida de Kehinde:

---

<sup>24</sup> Em nota de rodapé de *Um defeito de cor* esclarece-se: “Muçurumim: muçulmano”. (GONÇALVES, 2012, p. 32). Essa será a designação para o termo no romance. Nei Lopes, em sua *Enciclopédia brasileira da diáspora africana* reza que muçurumim é o “mesmo que malê. Do hauçá musulmi, ‘muçulmano. Também muçulmi’”. (LOPES, 2004, p. 456).

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. O de liberdade e o sonho no qual era dito o nome do Francisco, que tinha acabado de se revelar. (GONÇALVES, 2012, p. 343-344)

Com dinheiro suficiente para pagar a sua alforria, mas ante as negativas da sinhá em concedê-la, Kehinde serve-se de Francisco, escravizado por quem Ana Felipa tinha certa atração sexual reprimida, para montar um esquema de chantagem e obter a carta para si para o seu filho Omotunde e foi o que de fato aconteceu.

No oitavo capítulo do romance, agora no Rio de Janeiro à procura de notícias do filho, ela tem sonhos recorrentes de uma cobra a morder um papel que ela tentava arrancar da serpente. A personagem associa o sonho à certidão de batismo. Porém, ao comprar uma Bíblia do senhor Mongie, Kehinde logo a identifica à serpente sedutora do mito adâmico do pecado original: “E por essas coincidências inexplicáveis, lá estava uma cobra nas primeiras páginas, mordendo não um papel, mas uma maçã” (GONÇALVES, 2012, p. 684). Não é, entretanto, a primeira identificação da figura da serpente com a religião cristã. Quando fora capturada ainda menina em Uidá, antes do embarque no navio negreiro, a personagem testemunha o batismo católico imposto a uma multidão de escravizados:

Foi tudo muito rápido, mas disseram que mesmo assim se formou uma grande fila diante do padre, parecendo uma cobra que ia da beira da água até quase a saída do barracão onde estivemos presos. Uma grande cobra de fogo, pois era ladeada por guardas que formavam um corredor iluminado por tochas. (GONÇALVES, 2012, p. 50)

Kehinde, não sabendo como entender e interpretar tais sonhos, decide, então escrever à sacerdotisa responsável pela sua iniciação na religião dos voduns, a sinhá Romana, sobre essas manifestações oníricas recorrentes. Em resposta, a vodunsi lhe aconselha a recordar-se dos demais sonhos que tivera com cobras e a se lembrar dos acontecimentos que lhe sucederam. Mais uma vez, a narradora oferece sutilmente uma dica metaficcional de leitura do seu relato e do seu próprio fazer narrativo. O relato é o tapete com o uroboro incompleto que tem o poder de conferir a unidade perdida da memória e da identidade e é preciso estar atento tanto para tecê-lo quanto para fruí-lo e empreender uma leitura dele. Por meio do mito ancestral, Kehinde conseguirá compreender o seu passado, a sua rede de relações interpessoais, a sua passagem pela vida, pela história, a sua identidade ancestral e transmitir ao filho esses valores primordiais.

Ainda em relação a este último sonho mencionado, vale destacar que, além de Kehinde identificá-lo com a serpente bíblica, por meio de uma leitura voraz da Escritura, ela descobre ligações do seu vodum ancestral com o Dãn, filho de Jacó, chefe de uma das doze tribos de Israel, do livro do Gênesis:

Naquela mesma época eu ainda estava lendo a Bíblia, e qual não foi a minha surpresa quando abri uma página e nela estava escrito: Dã. O vodum do Daomé, o vodum cultuado pela minha avó ou o nome de um chefe que fundou a tribo de Dã, onde morava um povo que fugiu do Egito guiado por um deus chamado Javé. Essas duas coisas fizeram com que os sonhos voltassem, e comecei a aplicar alguns conhecimentos que tinha aprendido com a sinhá Romana, mesmo incompletos, pois dos seis anos de estudo necessários para me tornar uma vodunsi completa, eu tinha feito menos de três. (GONÇALVES, 2012, p 700)

Ressalta-se que, assim como o Dan/Oxumaré daomeano, o símbolo da tribo de Dan também é representado por uma serpente e o motivo disso tem, como fundamento, a bênção que esse personagem bíblico recebeu do patriarca Jacó, que, antes de morrer, abençoou todos os doze filhos, chefes das tribos de Israel:

Dan julgará seu povo  
como uma das tribos de Israel.  
Dan será uma serpente no caminho,  
uma áspide na vereda,  
que morde os jarretes do cavalo,  
e seu cavaleiro cai de pernas para o ar. (BÍBLIA, Gênesis 49, p16-18)

Ainda no Rio de Janeiro e prestes a desistir de sua busca do filho por aquelas paragens, Kehinde tem o último sonho dessa natureza. Nele não aparece a avó, mas a sua irmã gêmea Taiwo, “sendo seguida por uma cobra que levava um papel entre as presas” (GONÇALVES, 2012, p. 704). Logo depois, a narradora descobre, por meio de “um caixeiro de má vontade”, que, sob pagamento, lhe entrega um papel com a informação de que o filho havia permanecido pouquíssimos dias no Rio de Janeiro e que fora comprado por um comerciante santista. O malogro de sua estadia em terras cariocas e as decepções que desencadearão de sua busca frustrada por Omotunde, resultará na volta de Kehinde à África, onde fará parte da comunidade de retornados do Brasil.

Embora tenha sempre preservado a sua fé nos voduns e nunca tivesse sido batizada, Kehinde, como “brasileira” em Uidá e depois em Lagos, participará dos ritos católicos e inclusive adotará o nome cristão de Luísa Andrade da Silva, formando, do ponto de vista identitário, como que um uroboro mítico, no qual a serpente de matriz africana se enrola com a serpente judaico-cristã. Essa mudança na vida da protagonista não deve ser entendida como uma contradição, mas sim como resultado do crescimento e da formação de Kehinde/Luísa Andrade da Silva e sua resistência e superação das injustiças e desgraças ante os reveses pessoais e históricos.

A cultura iorubá concebe a imagem da serpente como movimento, de divindade promotora da unidade dialética de elementos opostos. No Daomé de Kehinde, Dã é a serpente arco-íris, entidade andrógena e gêmea de si própria, dominadora das águas pluviais, que Chevalier e Gheerbrandt (1989) apontam como o “Velho Deus”, “Antepassado mítico” e herói civilizador” na forma de um uroboro:

No Daomé, ainda hoje, Dan é o velho deus natural, Uróboro do disco de Benin que descrevemos acima, ele próprio andrógino e gêmeo (MERF). [...]. Para os iorubas, dan é Oxumaré, o arco-íris, que liga a parte de cima do mundo à de baixo e só aparece depois das chuvas. [...]. Todas essas acepções não passam de diferentes aplicações, em determinadas áreas, do mito da Grande Serpente Original. Está no alfa, mas também no ômega de toda manifestação; (CHEVALIER; GHEERBRANDT, 1989, p. 817-818).

Ainda ressaltando Oxumaré na forma de uroboro, Verger (1990, p. 231) acentua que ele é o orixá do movimento, “símbolo da continuidade e da permanência”. É também o senhor do cordão umbilical que, tradicionalmente, é enterrado com a placenta sob uma árvore, que deve ser cuidada para que a criança

seja saudável. A árvore a que se refere Verger, pode remeter ao iroco do romance, embaixo do qual a avó de Kehinde tecia um tapete estampado com a gêmea de Dan e que causou furor nos guerreiros intrusos. É o início do *mûthos* da narrativa, ao pé da árvore sagrada onde, possivelmente, foram depositados os cordões umbilicais da narradora e de seus irmãos, o iroco, cena que se pode, também, associar à dimensão dialética do uroboro, pois constitui contraste entre a avó da narradora (fim do ciclo da vida) e os cordões e a placenta enterrados (a gênese). Também é possível associar a uma autorreferência à Kehinde narradora que conta a história da Kehinde criança. Dan/Oxumaré pode ser considerado, dessa forma, uma metáfora do próprio ato de narrar de Kehinde, que, aos poucos, vai tecendo as suas memórias, continuando o tapete-texto interrompido pela avó com sua narrativa, ao mesmo tempo de forte consciência histórica, mas com bases firmes na mitologia ancestral. A própria vida da narradora é um misto de realidades de morte em contraste com acontecimentos felizes e dificuldades corajosamente superadas, a resultar em crescimento espiritual, intelectual, existencial, afetivo e de sucessos financeiros.

Se, como já se afirmou, não há um discurso ideologicamente polarizado da narradora, tendo como ponto de vista sua situação de escravizada e duplamente desterritorializada (Brasil e África); o mesmo não se pode constatar na dimensão mítica do romance. O uroboro, segundo Chevalier e Gheerbrandt (1992, p. 716) é um símbolo que gesta em si contradições, mas que garante a unidade de princípios opostos fundamentais por meio da circularidade. A serpente circular engolindo a própria cauda, igualmente, desafia a pulsão da vida, da auto preservação, mas também domina a pulsão de morte, em vista de uma superação espiritual. Nesse sentido, o uroboro é sinal de transcendência, representado pelo círculo. Ao contrário, o ato da serpente morder a si mesma, segundo os estudiosos, representa o fechamento do uroboro em seu próprio ciclo de existências, o samsara indiano, evocando a ideia de eterno retorno: “simboliza o retorno perpétuo, o círculo indefinido de renascimentos, a repetição contínua, que trai a predominância de uma pulsão fundamental de morte.”<sup>25</sup> (CHEVALIER; GHEERBRANDT, 1992, p. 716, tradução nossa).

---

<sup>25</sup> “Il symbolise alors le perpétuel retour, le cercle indefini des renaissances, la continuelle répétition, qui trahit la prédominance d’une fondamentale pulsion de mort”. (CHEVALIER; GHEERBRANDT, 1990, p. 716).

A oposição entre a ameaça de *thânatos* (representada nos abikus) e a bênção de *eros* (tendo os ibêjis como representações) marca o início da narrativa, mas não como uma unidade, pois há vantagens da morte sobre a vida. A narradora testemunha a violência, o estupro e o assassinio de entes queridos. Valendo-se de uma metáfora, a tessitura do tapete ainda não está completa. A ação narrativa precisa de desequilíbrio e conflito para fluir. Cabe a Kehinde continuar o trabalho ancestral e construir, através do seu relato, a unidade da narrativa, em sintonia com o pedido da avó, moribunda no navio negreiro:

Durante dois dias ela me falou sobre os voduns, os nomes que podia dizer, as histórias, a importância de cultuar e respeitar nossos antepassados. Mas disse que eles, se não quisessem, se não tivessem quem os convidasse e colocasse casa para eles no estrangeiro, não iriam até lá. Então, mesmo que não fosse através dos voduns, ela disse para eu nunca me esquecer da nossa África, da nossa mãe, de Nanã, de Xangô, dos Ibêjis, de Oxum, do poder dos pássaros e das plantas, da obediência e respeito aos mais velhos, dos cultos e agradecimentos. A minha avó morreu poucas horas depois de terminar de dizer o que podia ser dito, virando comida de peixe junto com a Taiwo (GONÇALVES, 2012, p. 61).

O equilíbrio dialético do uroboro, a unidade do tapete inacabado da memória, cuja síntese é a narrativa, começa, pois, a ser retecido (ou recontado) e transmitido para o interlocutor intra e extra-textual que, quiçá, continue a retecer, recontar, transmitir.

## 2.5 A PRIMEIRA TRAVESSIA: SOLIDARIEDADE E RESISTÊNCIA

A identificação da figura de Dan estampado no tapete da avó de Kehinde, que também estava desenhado sobre a porta de sua casa, e sua associação a Agontimé são o estopim da violência e assassinatos dos parentes da narradora. Depois de enterrar os familiares mortos, a avó foge com Kehinde e Taiwo para Uidá, onde se estabelecem e cultivam relações de amizade. O porto de Uidá ou Ajudá destacava-se como um centro comercial e ponto estratégico do tráfico de escravizados, onde os navios negreiros encontravam maior facilidade para ancorar, suprirem suas necessidades logísticas e comercializar os cativos (SILVA, 2004, p. 45). Aliás, já no século XVIII, a cidade era o entreposto escravagista mais importante do Golfo do Benin (SILVA, 2004, p. 42).

Foi nessa localidade que, paradoxalmente, a vantagem de ser uma *ibêji* causou a segunda desgraça na vida de Kehinde, que foi a sua captura durante um cortejo do Chachá Francisco Félix de Souza, o vice-rei de Uidá, que percebeu as gêmeas na multidão e ordenou que fossem pegadas, para presente. A avó, desesperada, se oferece como escrava, para acompanhá-las. Durante alguns dias, elas ficam em um barracão, onde, segundo Mattoso (2016, p. 63) se juntavam cativos até que houvesse uma quantidade suficiente de mercadoria humana para embarcar nos navios negreiros e seguirem viagem.

Dessa feita, Kehinde, Taiwo e a avó são confinadas em um tumbeiro com destino à Bahia. Segundo Mattoso (2016, p. 69) a travessia durava por volta de cinquenta dias com tempo normal. Quando os ventos rareavam a soprar, a viagem podia transcorrer de três a cinco meses.

Durante o trânsito pelo Atlântico, o discurso desprovido de vitimismo e dotado de certa objetividade, descreve de forma lúcida a degradante travessia da família de Kehinde, ao passar por sofrimento idêntico ao que milhões de escravizados sofreram nessa mesma rota desumana: fome e sede, devido ao racionamento de comida e água, horas a fio numa mesma posição, a ausência prolongada de luz solar, o confinamento claustrofóbico e insalubre, em que as pessoas faziam as necessidades fisiológicas umas sobre as outras, o mau cheiro e a dificuldade de respirar num ambiente fechado e amontado de pessoas, a resistência de alguns por meio do suicídio, as mortes por doença e inanição, o turbilhão de clamores de socorro ao sobrenatural. Uma das descobertas da narradora nesse ambiente desumano foi a mistura de várias etnias africanas naquele espaço claustrofóbico e infecto, cada qual invocando as suas divindades em sua língua nativa, de maneira que Kehinde percebe, pela primeira vez, a diversidade religiosa entre o povo escravizado e que havia um mesmo Deus com nomes diferentes:

Um dos muçurumins gritou algo e os outros repetiram, saudando Alá. A minha avó saudou primeiro a mãe e o Kokumo, depois os *Ibêjis* e *Nanã*, e então pegou a minha mão e a da Taiwo e as levou ao *runjebe* pendurado no pescoço, pedindo a proteção e ajuda de *Ayzan*, *Sogbô*, *Aguê* e *Loko* e por último deu um “*kaô kabiecile oba Sango*”, ao qual eu e a Taiwo respondemos “*kaô*”. Depois que todos acabaram, o silêncio foi ainda maior com a presença de *lemanjá*, *Oxum*, *Exu*, *Odum*, *Ogum*, *Sangô* e muitos *eguns*. A minha avó comentou que, pelas saudações, ali deviam estar *jejes*, *fons*, *hauçás*, *igbos*, *fuilanis*, *maís*, *popos*, *tapas*, *achantis* e *egás*, além de outros povos que não conhecia. (GONÇALVES, 2012, p. 48).

Glissant (2005, p. 19) ressalta a intencional mistura de variedades étnicas em um mesmo tumbeiro, por parte dos traficantes de escravizados, a fim de evitar rebeliões. Segundo o estudioso, ao contrário dos imigrantes europeus que atravessavam o Atlântico, trazendo consigo língua, valores e artefatos culturais próprios, sem precisar se desfazer deles, os africanos cativos vinham praticamente nus e a dispersão de seus conterrâneos e familiares para os mais diferentes destinos despojava-os de tudo o que os ligava à vida pregressa, inclusive a própria língua. O navio negreiro, nesse sentido, fez com que, a partir do momento em que pisaram em terra firme, os escravizados juntassem os diversos rastros ou resíduos da memória para, a partir dessa reunião coletiva, formar uma cultura e uma língua comum, num processo que Glissant denomina criouliização.

No caminho para o Brasil, Kehinde experimenta esse despojamento de maneira radical, primeiramente com a perda de Taiwo e, logo depois, com o falecimento da avó, que, conforme já mencionado, pede que a neta nunca se esqueça da cultura e da religião ancestral africana.

Entretanto, o rompimento total com a terra mãe e a série de sofrimentos e humilhações fomentavam o companheirismo e a irmandade entre os escravizados durante a viagem e prolongava-se no Novo Mundo. Surgia, a partir da experiência terrificante de nudez e perda de raízes no navio negreiro, uma nova e criativa relação de familiaridade “fictícia”, mas efetiva, um nascente elo de fraternidade que se estenderá em terra firme em atos individuais e coletivos de resistência. Sobre essa malungagem nascente entre os “companheiros de barca”, Marcus Rediker afirma:

Em meio ao brutal aprisionamento, terror e morte prematura, eles administraram uma resposta criativa, afirmativa à vida: moldaram novas linguagens, novas práticas culturais, novos laços e uma comunidade nascente entre eles, a bordo do navio. Eles chamavam-se uns aos outros de “companheiro de barca”, o equivalente a irmão e irmã, criando, assim, um parentesco “fictício”, mas muito real, para substituir o que havia sido destruído pelo sequestro e escravidão em África. Sua criatividade e resistência são indestrutíveis coletivamente, e aqui reside a maior grandeza do drama.<sup>26</sup> (REDIKER, 2007, 9, tradução nossa).

---

<sup>26</sup>“Amid the brutal imprisonment, terror, and premature death, they managed a creative, life-affirming response: they fashioned new languages, new cultural practices, new bonds, and a nascent community among themselves aboard the ship. They called each other “shipmate,” the equivalent of brother and sister, and thereby inaugurated a “fictive” but very real kinship to replace what had been destroyed by their abduction and enslavement in Africa. Their creativity and resistance made them

Irrompe, nesse contexto, o sentimento de malungagem, promotor de solidariedade e de resistência à escravidão. A palavra vem do termo malungo, que em banto significa “canao grande”, como também pode denotar “companheiro de viagem” ou “companheiro de infortúnio” (SLEENES, 1992, p. 53). Tais laços de solidariedade e camaradagem Kehinde experimenta em sua primeira travessia, graças à personagem Tanisha, com quem trava intimidade ainda no confinamento do barracão em Uidá.

Tanisha é a voz do bom senso, da malungagem e do discurso da história afrodiáspórica durante todo o percurso até o desembarque em Salvador. É por meio dela que Kehinde toma consciência, pela primeira vez, de que fora capturada para se tornar escrava e, para tanto, Tanisha usa a metáfora de que eles todos se tornariam “carneiros de brancos, pois eles gostavam da nossa carne e iam nos sacrificar” (GONÇALVES, 2012, p. 39), causando repulsa e espanto na protagonista. Pode-se afirmar que a metáfora dos carneiros, recordada diversas vezes no romance, foi o germe da disposição de Kehinde em resistir e nunca aceitar a sua condição de escravizada e lutar, de diversas formas, contra tal situação e buscar superá-la. Por meio de Tanisha, a narradora recebe informações sobre como os lançados enganavam os nativos e os capturavam em África e eram enviados ao Chachá de Uidá, homem poderoso que comercializava os cativos em troca de “armas, fumo, pólvora e bebidas” (GONÇALVES, 2012, p. 40). A personagem também ajuda Kehinde em procedimentos práticos de sobrevivência no navio negreiro, oferecendo conselhos, como o de ficar de bruços e encostar o nariz na madeira do casco da embarcação, a fim de amenizar o cheiro nauseabundo do ambiente. Por meio dela, a narradora também testemunha as feridas resultantes da impressão a ferro em brasa na pele dos escravizados com as marcas dos donos.

Além de porta-voz do discurso histórico e aquela que auxiliou a personagem narradora a tomar consciência de sua situação de escravizada, Tanisha, portanto, foi a primeira malunga da personagem narradora. Esse sentimento de afeto e solidariedade entre as duas se manifesta nas conversas com Kehinde e família, nas informações úteis e reveladoras da real situação que transmite à narradora e em

---

*collectively indestructible, and herein lay the greatest magnificence of the drama*”. (REDIKER, 2007, p. 9).

alguns gestos de fraternidade. Destes, destacam-se três: o primeiro ocorre quando a avó de Kehinde se compadece do ferimento de Tanisha causado pela marcação a ferro. Na ausência das ervas necessárias para curá-la, a avó benze a água, único recurso de que dispunha, e a põe sobre o machucado. Esse gesto desencadeia um ato geral de solidariedade, pois muitos outros doentes pediram que a idosa também benzesse a água para eles. O segundo ato de afeto passa-se na rara oportunidade em que os escravizados, naquela situação de confinamento, podiam subir ao convés para um banho com água salgada do mar. Tanisha, nessa ocasião, leva Taiwo ao colo e lava a menina extremamente debilitada. O último e mais significativo gesto de malungagem tem sua ocorrência pouco antes do desembarque na Ilha dos Frades, onde os escravizados eram deixados por alguns dias, no intuito de que recobrassem as forças e melhorassem a aparência para serem vendidos, já que poderiam se alimentar melhor e ficar livremente expostos ao sol. Esse foi o momento de maior fragilidade de Kehinde durante a travessia, pois há pouco havia perdido Taiwo e pouco depois a avó, de modo que a narradora experimenta um sentimento de total solidão, desenraizamento e desterritorialização, mas, ao mesmo tempo, sente irromper um novo laço solidário e familiar:

Não sei dizer o que senti, se tristeza, se felicidade por continuar viva ou se medo. Mas a pior de todas as sensações, mesmo não sabendo direito o que significava, era a de ser um navio perdido no mar, e não a de estar dentro de um. Não estava mais na minha terra, não tinha mais a minha família, estava indo para um lugar que não conhecia, sem saber se ainda era para presente ou, já que não tinha mais a Taiwo, para virar carneiro de branco. A Tanisha disse que eu sempre poderia contar com ela, que poderia ver nela a mãe, a avó e a irmã perdidas (GONÇALVES, 2012, p. 61).

Esse sentimento de forte ligação com os companheiros de infortúnio, nascido no navio negreiro, como num rito iniciático de transformação interna, é manifestado por uma Kehinde revoltada, quando, aos dez anos, recebe um castigo injusto da dona, que a expulsa da senzala doméstica, mais amena que a chamada “senzala grande”:

Só mais tarde percebi que nada poderia deixar alguém mais selvagem do que a travessia da África para o Brasil, e eu também já tinha sido uma selvagem, só que não estava sozinha, pois tinha a Taiwo, a minha avó, a Tanisha, a Jamila e a Aja, só para falar das pessoas que me eram mais queridas. Senti muita falta delas e de todos que não cheguei a conhecer melhor, porque eram cúmplices mesmo assim, sabendo parte da minha história que eles também tinham vivido. Talvez a parte mais importante, porque mudava todo o resto de uma vida (GONÇALVES, 2012, p. 112).

Em suma, a convivência com Tanisha foi o primeiro exemplo de verdadeira malungagem que Kehinde testemunhou em sua experiência de travessia. Tanto que, como não tinha nome cristão, por ter se atirado ao mar para fugir do batismo próximo à ilha dos Frades, na ocasião de sua compra pelo sinhô José Carlos, adotou de pronto como seu o mesmo nome que Tanisha recebeu no rito de iniciação cristã que lhe fora imposto: Luísa.

Mais tarde, a protagonista estabelecerá verdadeiras relações de solidariedade, destacando-se diversas personagens. Vale citar algumas, à guisa de exemplo, como Esméria que, desde a chegada da narradora nas terras do senhor, exerceu o papel de mãe ou de avó, ensinando-lhe rudimentos da língua portuguesa, protegendo, nutrindo, cuidando posteriormente de seus filhos, desde a sua permanência na fazenda de Itaparica, como no solar de Salvador e coabitando com ela, mesmo depois da alforria, no sítio de Alberto e na casa nova, até a hora da morte; outro personagem importante foi Fatumbi, que, de boa vontade, alfabetizou Kehinde e, quando ela já era adulta, tornou-se seu sócio, guarda-livros e conselheiro fiel nos negócios e, por conta do genuíno valor solidário, motivou-a para colaborar com o Levante dos Malês, desde o seu planejamento, participando de reuniões com ele e ajudando na logística e passagem de informações secretas, até o malgrado conflito de 1835, quando a narradora pega em armas e testemunha a morte corajosa do amigo; Tico e Hilário, possíveis filhos ilegítimos do sinhô José Carlos, também fizeram parte dos laços familiares não co-sanguíneos de Kehinde, desde a infância, em mútua colaboração, afetiva e de negócios, auxiliando como transmissores de notícias, representantes comerciais em Salvador e no Recôncavo, primeiramente na venda de *cookies*, de charutos e, depois que a narradora vai para a África, eles continuam essa relação, vendendo os produtos de Kehinde e mandando escravizados que tinham experiência na construção civil para a empresa da protagonista; Vale citar também, Adeola, liberta que, com o patrocínio do padre Heinz, seu amásio, além de conseguir um lugar para a Kehinde escrava de ganho preparar os seus *cookies* e um ponto para que pudesse vendê-los, abrigava escravizados fugitivos e auxiliava nos trabalhos de promoção humana do sacerdote protetor dos cativos; vale citar também a Nega Florinda, que ia de fazenda em fazenda manter viva as narrativas ancestrais e, por quem Kehinde cultivava particular afeição, além de Agontimé, a mãe do rei Agongolo e fundadora da Casa

das Minas no Maranhão, que presenteou Kehinde com a Oxum recheada de ouro em pó e colaborou com a iniciação da protagonista no conhecimento dos voduns.

## 2.6 DE ESCRAVA A ALFORRIADA, REVOLUCIONÁRIA E MÃE EM BUSCA DO FILHO

Depois da quarentena na Ilha dos Frades, período em que os escravizados recobravam, ainda que insatisfatoriamente, um pouco de viço e saúde, Kehinde e os demais cativos são conduzidos a São Salvador para serem vendidos no mercado. A narradora rememora os dias em que permaneceu como peça à venda, rodeada por aqueles seres humanos tristes, débeis, totalmente desanimados e com olhares de ódio. O temor geral dos escravizados era o de não interessar de imediato aos compradores e, assim, prorrogar a estadia no armazém, de modo a perecer com a humilhação e os maus tratos, principalmente o racionamento alimentar, insuficiente até para as crianças, “que tinham certas prioridades, seguindo uma norma estabelecida por eles mesmos” (GONÇALVES, 2012, p. 69). Aliás, o fato de ser criança, agravava em Kehinde o medo de ficar mais tempo no armazém, já que os compradores preferiam mão-de-obra adulta para o eito, o engenho, os afazeres domésticos e urbanos. A vontade da narradora em resistir e sobreviver contrasta com o desânimo dos demais capturados. Percebe-se isso, quando Kehinde inventa uma tática criativa para chamar a atenção do possível comprador, valendo-se de micagens de todo o tipo, de maneira a tornar o ambiente “menos triste” e a provocar o riso de muitos, inclusive do seu futuro dono, que se interessou por ela graças a isso:

Como percebi que estava agradando, resolvi continuar. Dava um salto, levantava os braços, mostrava a planta dos pés, punha a língua para fora, berrava, corria ao redor de um círculo imaginário, me agachava e ficava de pé, dava pulos no ar e repetia tudo em seguida. (GONÇALVES, 2012, p. 72).

A traquinagem de Kehinde, que tinha apenas seis para sete anos na ocasião, consistiu em um gesto paródico do meticuloso exame que os compradores de escravizados submetiam aos cativos, como se fossem animais, apalpando-lhes, verificando sua dentição, a compleição física, a aptidão ao trabalho. Mesmo que a narradora, ainda menina, não tivesse dado conta, sua atitude figura uma clara

manifestação de protesto e negação à desumanidade do mercado escravagista, reduzindo o negro a peça, objeto, mercadoria. Annie Gibson em seu artigo *Vencendo confins: a Voz Resistente na Narrativa de Kehinde em Um defeito de cor*, demonstra justamente a relevância desse episódio como um ato de resistência e autonomia da narradora, em meio à multidão de cativos totalmente sem esperança: “Kehinde, pulando e querendo ser vendida, é quem totalmente está resistindo ao sistema ao mesmo tempo que o está usando a seu favor, porque o futuro dela será melhor fora do mercado (GIBSON, 2009, p. 12). Essa atitude de querer sempre ter o direito de poder decidir sobre o seu futuro, como mulher e escravizada, mesmo nos lindes do sistema, como defende Gibson (2009, p. 11), marcará toda a trajetória de Kehinde no relato.

Comprada pelo senhor José Carlos de Almeida Carvalho Gama, a narradora é conduzida à Ilha de Itaparica, na Bahia, onde trabalhará como escrava de companhia da sinhazinha Ana Clara, menina ignorada pelo pai – que a culpava pelo falecimento da esposa durante o parto – e odiada pela madrasta, sinhá Ana Felipa. O desdém dos primeiros contatos entre as duas crianças vai gradualmente se transformando em uma forte amizade e cumplicidade, que durará toda uma vida e ultrapassará os limites geográficos entre Brasil e África. É também no convívio com Ana Clara que Kehinde aprende a ler e a escrever, acompanhando as aulas que Fatumbi dava à sinhazinha.

Na fazenda de Itaparica, Kehinde também estabelece uma teia de relações muito importantes para a sua sobrevivência, sob o domínio de um casal de senhores sadicamente cruéis, e para seu desenvolvimento pessoal e espiritual. O liame desse afeto baseava-se não na consanguinidade, mas no companheirismo nascido dos infortúnios vivenciados conjunta e cotidianamente no ambiente de escravidão.

Tais relações afetivas e efetivas de camaradagem familiar fomentaram alento nos momentos difíceis, nos quais faziam-se valer as maldades do sinhô José Carlos e da sinhá Ana Felipa contra a protagonista. Maus tratos que se estendem quando, viúva, a senhora de Kehinde decide vender a fazenda e se estabelecer em um solar na capital São Salvador. Para tanto, leva alguns escravizados consigo, entre eles, Esméria, Tico, Hilário e a personagem narradora. Sem filhos, devido aos sucessivos abortos que sofreu, dos quais pelo menos o último foi fruto de vingança

pela sua crueldade com a escravaria<sup>27</sup>, Sinhá Ana Felipa se afeiçoa a Banjokô e procura afastá-lo da mãe, a fim de criar o menino como se fosse seu e não da protagonista. Para tanto, persegue Kehinde e lhe impõe castigos injustos. Mesmo oprimida, a narradora sempre consegue uma forma de superar as adversidades e encontrar-se com o filho. Um desses castigos resultou numa das serendipidades do romance, na ocasião em que Kehinde leva secretamente Banjokô no terreiro de Baba Ogumfeditimi, para a cerimônia do nome. A festividade se prolonga além do esperado, a narradora atrasa a sua volta e a ausência do menino é descoberta pela sinhá, que confere uma surra em Kehinde e o castigo de encerrá-la no porão do solar, onde a personagem ficou por pouco mais de dez dias.

Terminado o castigo, Kehinde é destinada a trabalhar como escrava de aluguel da família de Mister Clegg, representante do governo inglês na cidade de São Salvador. Na casa dos Clegg aprende não somente a língua inglesa como também *puddings* e *cookies*, sendo que, mais tarde, a venda deste último será a responsável pelo início da independência financeira da narradora.

Desfeito o acordo com Mr. Clegg, sinhá Ana Felipa encontra outra forma de deixar Kehinde sempre longe e Banjokô: resolve tornar a narradora uma escrava de ganho. Dessa forma, Kehinde não poderia mais morar nos porões do solar e deveria encontrar urgentemente um espaço para instalar-se, um trabalho para manter-se e conseguir pagar uma boa parte de seu lucro à sinhá. Conforme Reis (2012, p. 351-352), no sistema de ganho, o escravizado deveria desenvolver alguma atividade lucrativa, repassar diária, semanal ou mensalmente ao senhor uma cota previamente estabelecida, havendo também a possibilidade de se juntar pecúlio,

---

<sup>27</sup> Por ciúmes do marido, sinhá Ana Felipa manda arrancar os olhos de Verenciana, uma belíssima escrava com quem o sinhô José Carlos mantinha relações, e manda servi-los à mesa do marido, num pote de conserva. Kehinde, ao escutar uma conversa entre Liberata, mãe de Verenciana, e outras escravas na senzala grande, descobre que o último aborto da sinhá foi causado por determinadas ervas secretamente colocadas na comida por vingança ao malfeito de Ana Felipa: “Eu nada disse, e deu para perceber que falavam sobre umas ervas que a Liberata tinha feito chegar até a Antônia, na casa-grande, que seriam colocadas na comida e fariam o ventre da sinhá secar de vez, não deixando brotar nem suspeita de nova criança” (GONÇALVES, 2012, p. 114. Gilberto Freyre, em *Casa-grande & senzala*, comenta caso similar como comum, dentre outras crueldades das senhoras, geralmente motivadas por “rancor sexual” em relação às escravas: “Não são dois, nem três, porém muitos os casos de crueldade de senhoras de engenho contra escravos inermes. Sinhá-moças que mandavam arrancar os olhos de mucamas bonitas e trazê-los à presença do marido, à hora da sobremesa, dentro da compoteira de doce e boiando em sangue ainda fresco. Baronesas já de idade que por ciúme ou despeito mandavam vender mulatinhas de quinze anos a velhos libertinos. Outras que espatifavam a salto de botina dentaduras de escravas; ou mandavam-lhes cortar os peitos, arrancar as unhas, queimar a cara ou as orelhas. Toda uma série de judiarias” (FREYRE, 2006, 421). É possível que haja uma relação intertextual entre o episódio de Verenciana e o texto de Gilberto Freyre, que consta na bibliografia do romance.

caso o cativo conseguisse ganhar além do que tinha que dar ao dono, o que nem sempre lhe era permitido. Além disso, esse sistema de trabalho escravo, que enchia as ruas de São Salvador de africanos exercendo os mais diversos ofícios, permitia ao cativo uma ampliação de possibilidades pessoais e coletivas, reforçando “solidariedades étnicas e religiosas” (REIS; SILVA, 1989, p. 12) propícias à rebelião de 1835, composta majoritariamente de escravizados urbanos e de ganho:

Eles faziam de tudo. Isso certamente deu aos escravos urbanos uma visão de mundo mais ampla, inclusive fazendo-os explorar as possibilidades de alforria individual e mobilidades ocupacional. Além disso, deu-lhes consciência de sua força e de sua capacidade para criar uma sociedade livre do comando dos brancos (REIS, 2012, p. 351).

Kehinde responde bem a essa adversidade. Enfrenta com coragem os novos desafios e conta com a solidariedade de vários amigos. Com a ajuda de Fatumbi, consegue alugar um espaço para morar na loja<sup>28</sup> de Alufá Ali, muçurumim como o amigo da narradora e um dos conspiradores do levante dos Malês. Decidida a cozinhar *cookies* ingleses e vendê-los, conta com a influência e amizade de Adeola, que lhe proporciona local para preparar os biscoitos e um ponto para comercializá-los no Terreiro de Jesus. De padre Heinz, testemunha o exemplo de um sacerdote dedicado à luta contra escravidão, abrigando escravizados fujões e promovendo o letramento das crianças cativas. Além disso, o padre permite que a sua rica biblioteca esteja à disposição de Kehinde, incentivando o amor da narradora pelos livros e pela leitura dos clássicos. Na loja do Alufá Ali, trava amizade com os muçurumins, participando de algumas festividades deles, principalmente com Khadidja, que lhe explica sobre a vida e costumes dos negros islamizados da Bahia, e estabelece relações com outras duas escravas de ganho, em especial Vicência e Claudina.

No Terreiro de Jesus, o negócio de *cookies* prospera, de maneira que a narradora monta a padaria “Saudades de Lisboa”, em sociedade com o companheiro

<sup>28</sup> Segundo Reis (2012, p. 129), o termo loja consiste em “espécie de subsolo que pode ser visto ainda hoje em vários sorados antigos de Salvador, com janelinhas ou ‘óculos’, geralmente ovais ou redondos, gradeados, que dão para o nível da calçada, (...)”. O historiador, ao abordar sobre os arranjos residenciais dos insurgentes de 1835, também afirma que um “censo de 1855 concluiu que apenas 8% dos habitantes das lojas eram brancos, e em 1835 não devia ser diferente. As lojas eram típicas senzalas urbanas. Enquanto a família do senhor morava no primeiro e/ou segundo andar dos velhos sobrados coloniais, os escravos viviam embaixo, nesses porões, num espaço muitas vezes apinhado de gente desfrutando de pouca ventilação, pouca luz, sem nenhuma separação em quartos e, de sala amiúde referida, apropriadamente como ‘armazém’: armazenavam-se pessoas ali” (REIS, 2012, p. 402)

Alberto e, posteriormente, toma a iniciativa de começar a fabricação e comércio de charutos em todo o Recôncavo, em parceria com os muçurumins que alugavam o espaço vazio da padaria de Kehinde.

Os contatos de Kehinde com os muçurumins, desde a travessia no navio negreiro, revelam a admiração que a protagonista nutria por eles. Apreço, que vai se transformando em deslumbre pelos filhos de Alá, modelos de retidão e religiosidade para a narradora, sinalizado em diversos pontos da narrativa, como na convivência com o honestíssimo e solícito Fatumbi, com Bilal Sali e Ajahi, escravizados dos Clegg, na observação da vida comunitária admirável dos africanos islamizados na loja de Alufá Ali e na antiga padaria da narradora. Tal admiração fez com que Kehinde se envolvesse no planejamento e na batalha do Levante dos Malês de 1835, rebelião que contou com cerca de setecentos escravizados e libertos de maioria islâmica, que pretendiam efetuar ataques rápidos e imprevistos a pontos estratégicos da cidade de São Salvador<sup>29</sup>. Com o malogro da revolta, a narradora foge com alguns companheiros de luta, abrigando-se nos subterrâneos da faculdade de medicina, localizada no Terreiro de Jesus, onde são salvos pelo doutor Jorge, que os auxilia na fuga.

Por conta de uma revolta tão alarmante para as autoridades da Bahia, promove-se uma verdadeira devassa para encontrar e punir os rebeldes, iniciativa que resulta em prisões, castigos, deportações e execuções, gerando um verdadeiro clima de medo entre escravizados e negros libertos. Aconselhada a se afastar da cidade, Kehinde refugia-se em Cairu e retorna a São Salvador quatro meses depois, quando há certa aquietação dos ânimos, embora ainda fosse forte a perseguição e ódio aos africanos, escravizados ou libertos, podendo ser deportados sob qualquer denúncia (GONÇALVES, 2012, p. 543), e contra os quais a lei enrijecera, impossibilitando-os de possuir bens na Bahia, obrigando-os a se cadastrarem no juizado das freguesias, a pagarem taxas de permanência e proibindo o batuque, dentre outras medidas repressivas (GONÇALVES, 2012, p. 549).

---

<sup>29</sup> Lilia M. Scwharcz e Heloisa M. Starling ilustram o que ocorreu na noite do levante: “Dessa vez, o ataque partiu de dentro da cidade, e a população não teve uma noite fácil. Na madrugada de 25 de janeiro, grupos de africanos escravos e libertos, armados com porretes, instrumentos de trabalho e armas brancas, lutaram nas ruas de Salvador, durante mais de três horas, enfrentando soldados e civis. A religião esteve entrelaçada com a revolta: boa parte dos rebeldes saiu para lutar nas ruas com as compridas túnicas rituais brancas – os abadás – usadas pelos adeptos do islamismo. Ainda, carregavam junto ao corpo amuletos com mensagens do Alcorão e com orações fortes para proteção”. (SCHWARCZ; STARLING, 2015, p. 256).

Em 1837, dois anos após a malograda rebelião da qual fez parte e durante a vigência da República Baiana de Francisco Sabino, Kehinde é presa por engano durante uma manifestação popular conhecida como Cemiterada. A protagonista não militava no protesto, sendo apenas curiosa espectadora do evento. Entretanto, já conhecia, pela boca do doutor Jorge, todo o contexto de revolta da população, que não aceitava a imposição sanitária de não enterrar seus mortos nas igrejas.

O fato de Kehinde ser uma africana liberta, por si, tornava melindrosa a sua situação de detenta, levando em conta o contexto da forte repressão subsequente à Revolta dos Malês. Além desse agravante, naquela circunstância específica, a atitude dos revoltosos presos era considerada um ato de traição ao regime federalista baiano, que adotara a medida obrigatória dos sepultamentos em cemitérios. Esse duplo estado (negra liberta e rebelde) implicaria o risco da consequente deportação da protagonista.

Malgrado o cenário desfavorável, a narradora consegue sair da cadeia por meios escusos, graças à intercessão dos doutores Jorge e José Manoel, marido da sinhazinha Ana Clara. Kehinde, nesse contexto complicado, não tem outra alternativa senão fugir de Salvador, deixando Omotunde aos cuidados de Esméria, que falece tempos depois, de Claudina e Alberto, o pai do menino. O primeiro destino da protagonista foi a Ilha de Itaparica, hospedando-se no terreiro de Mãezinha, lalorixá que lhe transmitiu conhecimentos sobre os orixás, a visão da morte para os iorubás, os eguns, os egungus e sobre o culto geledé. A partir dessa convivência espiritual com a mãe de santo, o sentimento de tristeza e raiva do sistema repressor, de Alberto (que se casara com uma branca) e até dos muçurumins da Revolta dos Malês (cujos principais líderes, provavelmente, haviam fugido das punições), vai se transmutando em um desejo de se aprofundar na religião ancestral.

Começa um período de introspecção para Kehinde, que parte para São Luiz do Maranhão, onde há o primeiro assentamento brasileiro da religião dos voduns, fundado por Agontimé, ou Maria Mineira Naê, como era mais conhecida. Cumprido o seu período de aprendizado na Casa das Minas no Maranhão, a narradora vai para Cachoeira, no recôncavo baiano, para receber mais instruções e fazer a iniciação como vodunsi.

Recém-iniciada na religião da avó e ainda residindo em Cachoeira, recebe a trágica notícia de que, aproveitando-se da doença grave de Claudina, Alberto

desaparece com Omotunde. Pouco tempo depois, Kehinde descobre que, na verdade, o filho havia sido vendido pelo próprio pai, afundado em crise financeira. Desesperada, vai a procura de informações sobre o filho, o que a fez permanecer alguns meses no Rio de Janeiro e depois viajar para São Paulo e Campinas. Frustrada no intento de encontrar Omotunde e resgatá-lo, decide voltar à sua África.

É possível, nessa altura da narrativa, se perceber um fechamento de ciclos: primeiramente com o período introspectivo de Kehinde, no esforço de resgatar a religião ancestral, cujo rompimento com a morte da avó necessitava ser redescoberta ou reavivada, por meio da instrução e iniciação como vodunsi; em segundo lugar, com o seu retorno à África da infância. A epígrafe do oitavo capítulo do romance, “Quando não souberes para onde ir, olha para trás e saiba pelo menos de onde vens” (GONÇALVES, 2012, p. 569), reforça ainda mais essa ideia de introspecção e leitura da história pessoal e coletiva pelo viés cíclico do mito, que se confirma com o retiro espiritual da protagonista e seu rito iniciático, que traz em seu bojo morte, renascimento e transformação e, portanto, travessia:

(...) Iniciar é, de certo modo, fazer morrer, provocar a morte. Mas a morte é considerada uma saída, a passagem de uma porta que dá acesso a outro lugar. À saída, então, corresponde uma entrada. Iniciar é também introduzir. O Iniciado transpõe a cortina de fogo que separa o profano do sagrado, passa de um mundo para outro, e sofre, com esse fato, uma transformação, muda de nível, torna-se diferente.

A transmutação dos metais (no sentido simbólico da alquimia\*) é também uma iniciação que exige uma morte, uma passagem. A iniciação opera uma metamorfose. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1989, p. 506).

A ideia de ciclo, metamorfose e passagem que permeia o romance já é prenunciada no primeiro capítulo da narrativa, na figura da borboleta, metáfora clássica da transformação: “A borboleta que esbarra em espinhos rasga as próprias asas” (GONÇALVES, 2012, p.19). Ao ditar suas memórias, Kehinde narra a sua metamorfose pessoal e as transformações identitárias e culturais experimentadas por aqueles que, como ela, atravessaram o Atlântico nos tumbeiros e também os que retornaram à África, com todo o repertório de vivências no Brasil escravagista. A menina que chega nua e sem família em São Salvador, de posse apenas dos valores ancestrais da avó, volta à África de sua infância não apenas com esses valores, mas também leva “uma carga de fumo, charutos e cachaça”, produtos tipicamente nacionais, destacando o fumo, cujo ramo está presente na bandeira do Brasil Imperial. Isso pode significar algo mais, além do óbvio, o fato de que Kehinde

vende suas posses e viaja com mercadorias para comercializá-las e iniciar uma nova vida na terra natal. Além disso, a importação dos bens culturais tupiniquins para a África recorda ao leitor que a narradora transporta mais que produtos brasileiros. Junto ao fumo, charutos e cachaça, a narradora leva consigo o que Gilroy (2012) denomina a cultura do Atlântico Negro, uma forma híbrida de identidade e visão de mundo, nascida a partir da diáspora africana, no navio negreiro durante a *Middle Passage* e, por consequência, do contato dos escravizados com a cultura da nova terra, onde o cativo se situava em um entrelugar, na luta cotidiana para sobreviver como indivíduo e como grupo, em uma sociedade da qual ele não fazia parte. O resultado desse intercâmbio cria novas formas de manifestações coletivas na arte, na dança, na religião, dentre tantas, e um novo jeito de conceber a própria identidade. Kehinde, portanto, não era a mesma, embora preservando a memória ancestral. Á Uidá de sua infância também, como já anuncia o paratexto epigráfico do nono capítulo do romance: “Mesmo o leito seco de um rio ainda guarda o seu nome”.

## 2.7 DE KEHINDE A SINHÁ LUÍSA: A SEGUNDA E A DERRADEIRA TRAVESSIA NO ATLÂNTICO NEGRO

Em vinte e sete de novembro de 1842, Kehinde desembarca no mesmo porto de Uidá, de onde ela havia partido em um navio negreiro rumo ao Brasil, quando menina. A memória desse fato foi inevitável por parte da narradora:

As situações eram distintas, mas o medo era quase igual, medo do que ia acontecer comigo dali em diante. É claro que os motivos também eram diferentes, porque naquela volta eu seria a única responsável pelo meu destino, e na partida tudo dependia daqueles que tinham me capturado.” (GONÇALVES, 2012, p. 731).

Retornada, Kehinde se estabelece em Uidá, reencontra alguns amigos de infância e se casa com John, um comerciante sarô<sup>30</sup>, que conhece durante a viagem

---

<sup>30</sup> Kehinde explicita o termo sarô da seguinte forma: “Nunca tinha sido escravo e não era um dos retornados, o que não fazia dele um saro (Sarô ou salô: corruptela de “Serra Leoa”, como eram chamados os africanos que tinham sido libertados pelos ingleses no tráfico clandestino para o Brasil ou para Cuba. Como libertos, eles viviam algum tempo em Serra Leoa. Sendo de maioria iorubá, normalmente voltavam depois para Lagos, mais perto das cidades do interior onde tinham sido capturados), embora soubesse falar aquela língua deles, misturada com o inglês, e também se dizia quase protestante. Isso da religião o John não contou para ninguém além de mim, e sempre frequentou comigo as festividades católicas. Era melhor para ele, que poderia ser chamado de

no patacho *Sunset*, e têm com ele um casal de filhos gêmeos, Maria Clara e João, ao mesmo tempo ibêjis (ou hoho, como se dizia então) e abikus. Com o dinheiro das mercadorias importadas do Brasil, a narradora estava pronta para começar a vida em África. Em sociedade com John<sup>31</sup>, trabalha no comércio de charutos, panos da costa e óleo de palma, além de entrar no negócio lucrativo de armamentos e pólvora, que seriam utilizados, principalmente, na captura e manutenção do tráfico negreiro para o Brasil. Para que tal projeto se concretizasse, entretanto, foi necessário que Kehinde mantivesse boas relações com o rei Ghezo e, principalmente, com o Chachá, vice-rei do Daomé, pois somente com a proteção de Francisco Félix de Souza era possível negociar em Uidá.

A própria Kehinde reconhece a atitude contraditória de comerciar armas para o tráfico negreiro, do qual ela mesma foi vítima. No entanto, em nome da sobrevivência e afirmação naquele ambiente, arruma as suas justificativas, o que demonstra certa mudança em sua visão de mundo e de posicionamento mais individualista ante a realidade histórica, diversa da Kehinde revolucionária de 1835. Prevalece, antitética ou paradoxalmente, a Kehinde disposta a prosperar, vencer na vida e continuar senhora do seu destino:

Como bem dizia o Fatumbi, infelizmente a vida era assim mesmo e cada um que cuidasse de si, já que diretamente eu não estava fazendo mal a ninguém. Se eu não vendesse as armas, outras pessoas venderiam e as guerras iam continuar existindo, como sempre tinham existido. Eu só não tinha coragem de comprar e vender gente, porque já tinha sentido na pele como era passar por tal situação, embora muitos retornados fizessem isso sem remorso algum. Mas o comércio com armas, que só era menos lucrativo que o de escravos, eu e o John fizemos por um bom tempo, enquanto buscávamos outros tipos de negócio. O bom era que tínhamos pagamento garantido, pois o rei não podia correr o risco de perder seus fornecedores. (GONÇALVES, 2012, p.771).

---

espião caso não se mostrasse totalmente convertido, como na história que vou te contar depois” (GONÇALVES, 2012, p. 776).

<sup>31</sup> A união matrimonial e empresarial de Kehinde e John representa a aliança entre agudás e sarôs, católicos e protestantes respectivamente, ambos marginalizados pela população nativa da Costa da África Central por seus costumes estrangeiros, mas desejosos de aceitação e respeito na sociedade. Sobre isso, Alberto da Costa e Silva destaca que as duas comunidades “viviam em bairros separados e frequentavam, quando cristãos, igrejas diferentes. Desde o início, porém, alguns poucos começaram a casar-se entre si. Moravam de maneira semelhante, quando tinham o mesmo nível de renda. Vestiam-se, agudás e sarôs, de igual maneira, à europeia. E tinham a mesma aspiração de formar uma espécie de burguesia negra, que fosse aceita como igual no pequeno e fechado mundo dos brancos. Não por acaso aliaram-se, uns e outros, aos poderes coloniais” (SILVA, 2003, p. 133-134).

Ainda nessa linha argumentativa de justificar o seu procedimento comercial, a narradora manifesta que talvez estivesse fazendo um bem, ao afirmar que diversos escravizados, vítimas de conflitos internos do Daomé, partiam felizes para o cativeiro, saudados pelos que voltaram sumariamente à África e “morriam de saudade e dariam a vida para voltar, e não eram poucos os que trocavam uma vida de liberdade em África por outra de escravidão no Brasil” (GONÇALVES, 2012, p. 772).

A aliança de Kehinde com a elite poderosa e escravista do Daomé, como o Chachá Francisco Félix de Souza e o próprio rei Ghezo, filho de Agontimé, não consiste apenas em um recurso de sobrevivência econômica e chance de enriquecimento da protagonista, dentro da narrativa. É um dos indicativos sociológicos e históricos, outrossim, da formação de uma identidade agudá ou brasileira, não apenas em Kehinde, como em todo o grupo de retornados, majoritariamente da Bahia, cuja travessia de volta se acentua depois da Revolta dos Malês, por meio da deportação de muitos africanos acusados de participar da rebelião e o regresso voluntário de alguns ex-escravizados<sup>32</sup>. Alberto da Costa e Silva, em *Um Rio Chamado Atlântico*, destaca essa atitude aparentemente paradoxal dos agudás, apontando também a adoção dos retornados, em terra nativa, de costumes, culinária, vestuário e outras manifestações culturais tipicamente brasileiras do século XIX, como a prática da religião católica, de modo a provocar hostilidades da comunidade local por conta de atitudes e costumes tão distintos.

Para tanto, o africanista destaca, com base em depoimentos de retornados, a decepção dos regressantes em não encontrarem a África do passado que restava na lembrança, gerando, a partir desse sentimento de engodo ou traição, a “construção da saudade do Brasil. Uma saudade quase incompreensível, quando se tem em vista a violência da escravidão em terras brasileiras” (SILVA, 2003, p. 121). Os retornados não se reconhecem em sua terra de origem e não são reconhecidos pelos nativos, por suas famílias, não apenas pela diferença de costumes, como também pelo fato de (os agudás) serem ex-escravizados.

---

<sup>32</sup> Conforme J. Michael Turner, o fenômeno do retorno de ex-escravizados à África, a partir do porto de Salvador acentua-se na década de 1830 e “Antes do fim do século XIX, o número de emigrantes afro-brasileiros para a África Ocidental havia ultrapassado o número de três mil” (TURNER, 1978, p. 19). Guran (2002, p. 66) aponta um número superior, entre sete e oito mil retornados.

Há diversas ocorrências nas quais Kehinde comenta o estranhamento recíproco entre “brasileiros” e “selvagens”, termos mútua e ofensivamente utilizados pelos retornados e nativos. A alcunha de brasileiro evidencia o que Pierre Verger afirma em *Fluxo e refluxo do tráfico de escravos entre o Golfo de Benin e a Bahia de Todos os Santos, dos séculos XVII a XIX*, ao ressaltar o esforço dos retornados em preservar os valores culturais assimilados no período de escravidão no Brasil: “Muitos dos pretos ao voltarem para a África com costumes brasileiros, fizeram lá uma espécie de Brasil, assim como se formou aqui uma espécie de África” (VERGER, 2002, p. 367). Por sua vez, a própria narradora lança mão do termo selvagem, diversas vezes, em suas descrições e comentários sobre a vida dos não retornados. A protagonista, nesses comentários, encarna a mentalidade agudá, criticando o *modus vivendi* rude dos nativos, o costume anti-higiênico de comer com as mãos, a arquitetura primitiva de suas casas, seu primitivismo, em suma.

A negação do outro funciona, nesse caso, como a afirmação do semelhante, fortalecendo o laço entre os companheiros de retorno (duplamente hostilizados, no Brasil e em África), a formação identitária dos chamados brasileiros em África criva-se do confronto com uma alteridade hostil, que obrigam-nos à reinvenção. Para tanto, os agudás afirmam-se por meio de um sentimento de superioridade, formando uma comunidade que assume, como postura coletiva, costumes da cultura brasileira, tais como a utilização de talheres nas refeições e o vestuário do branco, adotando a religião católica e celebrando, com alarde e pompa, suas festas religiosas, como a do Senhor do Bonfim, bem como efemérides civis (o dia da Independência, por exemplo), comunicando-se em português perto dos nativos. Como típica agudá, Kehinde também partilha desse sentimento de superioridade dos brasileiros e descreve a rivalidade entre estes e os africanos nativos:

Alguns já tinham construído casas que se pareciam o mais possível com as casas da Bahia, fazendo com que se destacassem muito das casas pobres, feias e velhas dos africanos. Eu também queria uma daquelas, que eram o sonho de todo retornador e até de alguns africanos, embora eles não admitissem, por causa das rivalidades. Todos os retornados se achavam melhores e mais inteligentes que os africanos. Quando os africanos chamavam os brasileiros de escravos ou traidores, dizendo que tinham se vendido para os brancos e se tornado um deles, os brasileiros chamavam os africanos de selvagens, de brutos, de atrasados e pagãos. Eu também pensava assim, estava do lado dos brasileiros, mas, além de não ter coragem de falar por causa da minha amizade com a família da Titilayo, achava que o certo não era a inimizade, não era desprezarmos os africanos por eles serem mais atrasados, mas sim ajudá-los a ficar como nós. (GONÇALVES, 2012, p. 757).

É no seio da comunidade agudá que Kehinde prospera financeiramente, pelo comércio de armas, importação e exportação de mercadorias com a Bahia, produção e venda de óleo de palma. Posteriormente, em Lagos, para onde se muda com a família em 1863, com a morte de John, a narradora enriquece ainda mais. Lá, funda a empresa de construção civil “Casas da Bahia”, especializada em edificações no estilo brasileiro, envia os filhos à França, a fim de completarem os estudos. Além disso, tanto em Uidá como em Lagos, a narradora marca presença atuante nas festas e celebrações católicas dos agudás, pratica alguns atos de piedade, como a recitação do rosário, e cria laços de amizade com padres, sendo muito respeitada por todos.

Aliás, o termo agudá, em África, é sinônimo de católico (FIGUEIREDO, 2009, p. 53) e a narradora, embora nunca tenha abandonado a religião ancestral, vai gradualmente assumindo o catolicismo, como forma de afirmação identitária, resistência e sempre numa postura crítica. Em diversas oportunidades, a narradora questiona certas incongruências da religião, como, por exemplo, o porquê de não haver, até então, visto nenhum sacerdote ou imagem de santo negros nas igrejas. A postura crítica também se revela, nos comentários sobre certa proximidade interesseira de sacerdotes católicos, para obter ajuda financeira para o trabalho missionário e sobre a singularidade do catolicismo dos agudás, motivado mais pela saudade do Brasil do que pela fé:

(...) fomos visitados constantemente pelos missionários de Porto Novo, que tentavam manter acesa a nossa fé. Era o que eles pensavam, mas, na verdade, o que nos fazia católicos era a lembrança do Brasil e a superioridade sobre os selvagens, e não a fé” (GONÇALVES, 2012 p. 895).

Nesse contexto, percebe-se a invenção e a afirmação de uma nova identidade como forma de resistência para os agudás, a partir dos valores assimilados no Brasil durante a escravidão, processo que Guran (2012) define como bricolagem da memória<sup>33</sup>. Kehinde se reinventa com a cumplicidade do coletivo, a saber, a comunidade dos retornados. Isso se reflete nos acréscimos ao nome, pelos

---

<sup>33</sup> “Esse processo, que denominei bricolagem da memória, opera pela composição de um conjunto de referências históricas que foram passadas pela tradição oral e se inscrevem no presente por meio de rituais simbólicos e comportamentos sociais – maneiras de se vestir, se alimentar e falar – que identificam os agudás entre si e os diferenciam dos demais grupos. Dessa forma, esses escravos se reinseriram como cidadãos com plenos direitos na própria sociedade que os tinha excluído, o que é bastante raro” (GURAN, 2012, p. 126).

quais ficou conhecida em África: Luísa Andrade da Silva, como também a adição de dona ou sinhá. Se, ao chegar ao Brasil como escrava, Kehinde, que nunca fora batizada, adota o nome de Luísa, não pelas raízes brancas e cristãs do substantivo próprio, mas por lembrar-se que Tanisha, sua amiga e companheira de navio negreiro, o havia recebido do padre no rito de iniciação católico, o mesmo não ocorre com os acréscimos que adota. Todos se referem a memórias do Brasil:

Mantive o Luísa, com o qual já estava acostumada, e acrescentei dois apelidos: Andrade, que a sinhazinha tinha herdado da mãe dela, e Silva, muito usado no Brasil. Então fiquei sendo Luísa Andrade da Silva, a dona Luísa, como todos passaram a me chamar em África, os que já me conheciam e não estranharam a mudança, e os que me conheceram a partir daquele momento. Alguns também me chamavam de sinhá Luísa, a maioria dos retornados, e eu achava muita graça nisso, principalmente quando, ao tomar conhecimento, a sinhazinha passou a me chamar assim nas cartas, de brincadeira. Ela era a sinhazinha e eu era a sinhá, e acredito que nós duas pensamos em uma coisa que nem precisou ser dita, pois não era de bom tom, mas eu, a sinhá, tinha sido mãe de um filho do pai dela, o próprio sinhô. (GONÇALVES, 2012, p. 789).

Não obstante ser conhecida por outro nome, que não o africano, a narradora nunca negou ser Kehinde, o que significa, em outras palavras, nunca haver abandonado o seu liame com a identidade ancestral. Retomando e parafraseando a epígrafe do primeiro capítulo, a narradora, que personifica toda a comunidade de retornados, passou por um processo identitário de mestiçagem, ou de criouliização, como defende Édouard Glissant, numa espécie de metamorfose ou reinvenção, resultante não apenas dos intercâmbios culturais, como, principalmente, da necessidade em resistir às adversidades da diáspora em culturas diversas e hostis, como a borboleta que se fere “quando esbarra em espinhos” (GONÇALVES, 2012, p. 19).

Ademais, valendo-se, igualmente, do provérbio africano citado na epígrafe do nono capítulo – “mesmo o leito seco de um rio ainda guarda o seu nome” (GONÇALVES, 2012, p. 731) – afirmando que, mesmo seco (leia-se diferente), ele preserva o seu nome (identidade), os africanos que retornaram da África, vieram culturalmente diferentes, mestiços, sincréticos, afro-brasileiros. Por outro lado, como já foi abordado, a África, que Kehinde e os demais agudás encontraram ao retornar do Brasil, também não era aquela construída por eles em recortes ou retalhos da memória, durante a escravidão no estrangeiro. Além disso, com o regresso dos escravizados, dentre eles a narradora, a África transformou-se não somente pelo

impacto com os costumes brasilizados ou baianizados dos agudás, como também pela contribuição material e econômica dos retornados. Tal contributo deve-se à vinda de profissionais dos mais variados ofícios, aprendidos e exercidos nos tempos de cativo, como o da construção civil, por exemplo, e o notório destaque dos agudás – ávidos em refazer a sua vida na terra de origem e a prosperar financeiramente – no comércio externo, principalmente com o Brasil<sup>34</sup>.

Nesse sentido, é possível entender a metamorfose identitária de Kehinde, que durante a tessitura da narrativa e a sua trajetória como escravizada, liberta e, posteriormente, retornada, foi se chamando Luísa, Luísa Andrade da Silva, dona Luísa e Sinhá Luísa, porém, nunca negando as suas origens ancestrais, apenas somando características novas à sua própria identidade, frente aos desafios históricos e pessoais. Obediente ao pedido da avó agonizante, a narradora tem orgulho de seu nome original e de sua identidade, nascida na África, forjada nas adversidades do cativo e da marginalização social, enfrentadas com resiliência e bravura, virtudes que a transformaram numa mulher empoderada, senhora de si, madura, realizada:

O que pensei naquela hora, mas não disse, foi que me sentia muito mais gente, muito mais perfeita e vencedora que o padre. Não tenho defeito algum e, talvez para mim, ser preta foi e é uma grande qualidade, pois se fosse branca não teria me esforçado tanto para provar do que sou capaz, a vida não teria exigido tanto esforço e recompensado com tanto êxito. Eu me sinto muito mais orgulhosa de ter nascido Kehinde do que sentiria se tivesse nascido padre Clement, um bom homem, com certeza, mas que se submetia à necessidade de agradar aos brasileiros ricos de Lagos, Porto Novo e Uidá para se estabelecer com segurança e conforto nessas cidades (GONÇALVES, 2012, p. 893).

A narradora do romance, portanto, é essa mulher, que, como a borboleta ferida da epígrafe inicial do capítulo um, passou por todos os estágios metamorfósicos/identitários e está pronta para a terceira e última travessia, cujo destino pode ser tríplice: o Brasil, a fim de reencontrar o filho perdido; a morte, pois

<sup>34</sup> À guisa de ilustração, Alberto da Costa e Silva destaca o protagonismo comercial dos agudás em todo o golfo do Benin e elenca os produtos que os retornados de Lagos (onde a protagonista viveu por mais de seis décadas) exportavam e importavam do Brasil, o que demonstra o impacto econômico das atividades comerciais dos chamados brasileiros em África: “Os brasileiros de Lagos exportavam para o Brasil escravos, azeite-de-dendê, noz-de-cola, pano e sabão-da-costa, resinas e objetos religiosos, e importavam cachaça, farinha de mandioca, tabaco, açúcar, charque, armas e pólvora, além de vários outros artigos: formicida, limas, sapatos de couro, cigarros, penas de escrever, grades de ferro fundido, figuras de louça e gesso, azulejos, telhas, móveis, livros e jornais” (SILVA, 2003, p. 108).

tem quase certeza de que não pisará em terras brasileiras; ou a própria narrativa, no esforço de Kehinde em transmitir ao filho, por meio de suas memórias, ditadas durante a viagem marítima pelo Atlântico, os valores ancestrais e a sua história pessoal no contexto da diáspora africana, no esforço de terminar o tapete da narrativa, sob o signo de Dã, a serpente-uroboro.

O nome do navio que conduziu Kehinde em sua travessia derradeira é sugestivo: Aliança<sup>35</sup>. Como já se apontou, Dã, em sua forma urobórica, é o vodun das águas, da transformação, do movimento, da unidade na diversidade. Também se afirmou que nessa dialética entre a pulsão da vida e a pulsão da morte, na simbologia do uroboro, a cobra representa os valores tanáticos e o círculo, por sua vez, representa a força unificadora, a superação do ciclo de vida e morte pela transcendência. Nesse sentido, o vapor Aliança, evocando circularidade e ligação, pode ser uma metáfora de fechamento, conclusão, tanto da narrativa quanto do ciclo vital de Kehinde. Por outro lado, considerando que foi ao longo da viagem a bordo do Aliança que a narradora, cega e doente, ditou o seu relato por inteiro, pode-se afirmar, igualmente, que figura a própria narrativa, cuja finalidade particular, como texto, é gerar um todo significativo, a partir dos fragmentos da história, resgatados pela memória. Por meio do poder da linguagem e pelo ato de narrar, mesmo certa de que não chegará viva no Brasil, Kehinde tem a possibilidade reencontrar Omotunde, resgatar a sua identidade histórica e continuar viva, de modo que, ao realizar um trabalho consciente de lembrança (memória) do filho ausente, ele se presentifica, ao contar a sua vida, ela nunca morre, ao resgatar fatos históricos em sua narração, eles não são relegados ao esquecimento.

Essa abordagem sobre a formação identitária de Kehinde, baseada no universo mítico da cultura ancestral e em sua experiência no processo da diáspora africana, que contempla as travessias de ida e vinda, de resistência, solidariedade, superação e resiliência ante às hostilidades no contexto de escravidão e, posteriormente, de retorno, constitui-se pano de fundo na leitura do romance a partir de suas epígrafes. Neste trabalho, a análise priorizará os paratextos epigráficos das dedicatórias e a citação que encabeça o prólogo, conforme será demonstrado no próximo capítulo.

---

<sup>35</sup> O patacho *Sunset* (do inglês pôr do sol), no qual a narradora retornou à África também poderia ser citado como figuração metaficcional, no sentido de que, a partir do oitavo capítulo, o romance perde um pouco de intensidade no plano da ação e, como a sua ocorrência se dá no oitavo capítulo da narrativa, portanto próximo do final, aponta para o ocaso do relato.

### 3 AS EPÍGRAFES DE *UM DEFEITO DE COR*

*Ficar contente com a aceitação total deste desfecho é certamente possuir um tesouro, cuja chave é a compreensão de que Chave e Tesouro são a mesma coisa. Aí (com um beijo, pequena irmã) está o sentido de nossa história. Dunyazade: a chave do tesouro é o tesouro. Gênio*

*(DUNYAZADÍADA, de John Barth)*

#### 3.1 A UM PASSO DO LIMIAR: PROBLEMATIZAÇÕES

O primeiro capítulo desta tese buscou abordar uma leitura preliminar do romance em estudo, traçando um cotejo sumário e introdutório com as epígrafes e a pertinência delas em três questões fundamentais que guiam a narrativa, tendo como liame as serendipidades que provocaram diversas reviravoltas na vida da narradora, a saber: memória ancestral, as redes de solidariedade e o ato de narrar/transmitir.

Primeiramente, o cultivo da memória ancestral, seu valor afetivo e identitário, sempre preservado, mas, simultânea e gradualmente, a receber adições de outras memórias e assimilações culturais. Um processo formativo, mestiço e sincrético, revelador, por meio da ficção, de um fenômeno histórico, aparentemente paradoxal, resultado do processo afro-diaspórico da dispersão das diversas matrizes étnicas, que, para manter viva a chama de suas raízes, foram juntando fragmentos de memória diversos, no esforço de construir uma identidade comum que solidificasse a unidade dos cativos e libertos, na resistência cotidiana à escravidão e à marginalidade.

No caso dos retornados, como Kehinde, soma-se a esse construto de memória comum, o acréscimo de retalhos memoriais da experiência brasileira, de modo a formar a identidade agudá, pelo qual os chamados brasileiros conseguiram resistir e afirmar-se ante à hostilidade do povo nativo. Em segundo lugar, o sentimento solidário e agregador das redes de solidariedade, favorecendo gestos fraternos de resistência ante os reveses da escravidão e da marginalidade sociocultural. Por último, a derradeira travessia da personagem, o fechamento cíclico do uroboro-Dã, figuração do ato de narrar/transmitir o repertório histórico pessoal e

coletivo, forjado no cadinho da diáspora, contado a partir de um ponto de vista marginal. A narradora alcança a plenitude identitária depois de ter passado pelas duas travessias, de ida e de retorno, pronta para uma outra, a derradeira, figuração da própria narrativa.

Até este ponto da análise, há de se concordar que o uso da epígrafe no romance cumpre razoavelmente o papel que Gérard Genette afirma ser a mais canônica dessa instância, a de “comentário do texto” (GENETTE, 2009, p. 142). Segundo o teórico francês, em alguns casos, alusão óbvia, não demandando maior esforço interpretativo; em outros, porém, como nas epígrafes do romance sartreano *A Náusea* e em *Sob o sol de Satã*, de Bernanos, as citações são como enigmas que não permitem uma decifração rápida, de modo a permitir a apreensão interpretativa e as correlações pertinentes com o texto somente na efetivação plena da leitura, de modo que é dado ao leitor a primazia desse encargo hermenêutico (GENETTE, 2009, p. 142).

A fim de dar sequência a essa reflexão, vale ressaltar novamente que a intenção inicial desta pesquisa consistia em reunir no corpus as epígrafes-provérbios dos capítulos de *Um defeito de cor* e sondar o seu papel na tessitura romanesca sob o viés da ficção histórica. Entretanto, durante sucessivas releituras e reflexões, descobriu-se de modo patente que seria necessário dar ênfase, no presente estudo, às epígrafes constantes na dedicatória (em número de três, igualmente proverbiais) e às do prólogo, (referência literária extraída de um romance contemporâneo de John Barth, a epígrafe inicial, além da final, atribuída ao físico norte-americano Joseph Henry). Tal procedimento de escolha, porém, requereu a elucidação de dois problemas, o segundo mais complexo: a) se as epígrafes dedicatórias têm algo a dizer sobre a diegese e seu fundo histórico, é necessário pensar a refuncionalização do paratexto dedicatória na obra e elucidar o seu papel narrativo, frisando que o mero fato de as citações serem provérbios africanos, já se tem per se um indicativo favorável; basta analisar a viabilidade de sua inclusão no corpus; b) A discrepância da citação de John Barth com as outras epígrafes, se levarmos em conta que se trata de um excerto literário contemporâneo, além da pretensa citação de Joseph Henry, talvez dita em uma conferência, mas jamais registrada em um texto próprio do cientista. Numa primeira visada, embora remeta ao termo serendipidade, motivo constante no romance, o texto barthiano provoca um efeito dissonante e de ruptura com o conjunto de provérbios que compõem o corpus, além de dissonar,

aparentemente, com a carga mítico-ancestral africana comum das epígrafes proverbiais.

Quanto ao primeiro problema, a utilização e presença não costumeira de epígrafes na dedicatória do romance, tende a lhe subverter a função de mera homenagem<sup>36</sup>. No entanto, a descoberta dessa refuncionalização da dedicatória é impraticável (e impossível) ao primeiro contato com a obra. O *insight* do leitor poderá se efetivar tão somente no estágio final de leitura – ou em uma ou mais releituras do texto – quando, aí sim, torna-se viável a conjectura e decorrente identificação de um provável cruzamento semântico dos três motivos que permeiam a narrativa (memória, redes de solidariedade e transmissão) com os provérbios epigráficos, empregados de forma não usual, logo após cada homenagem: aos avós (ancestralidade, com a ideia implícita de memória), amigos (redes de solidariedade) e estudiosos (transmissão/memória):

Para meus avós,  
Nola e Paulo,  
Ana e João

“Quando você segue as pegadas dos mais velhos,  
Aprende a caminhar com eles”

Para meus amigos  
Luiz Antônio Gravatá, o Gravatá  
Maria Elisa Guimarães, a Meg  
Millôr Fernandes, o Millôr

“Amigo é como um vizinho quando Deus está distraído”

Para os historiadores, escritores, professores, sociólogos,  
antropólogos etc.,

Fontes de inspiração e consulta, citados no final deste livro.

“Uma chama não perde nada ao acender outra chama”  
(GONÇALVES, 2012)

Em nota de rodapé, a autora faz questão de frisar que todas as citações da dedicatória são provérbios de origem africana. Tal observação não apresentaria relevância analítica de maior grau se, em sua totalidade, os capítulos da obra não fossem introduzidos por provérbios indicados textualmente como africanos, diferenciando-se, apenas, em termos de posicionamento editorial, pois a elucidação se dá entre parênteses, uma linha após a transcrição de cada epígrafe capitular. Ademais, vale o destaque de que os ditados, em sua maioria, são

<sup>36</sup> Conforme Gérard Genette, tanto a dedicatória da obra quanto a de exemplar “consistem em prestar uma homenagem numa obra a uma pessoa, a um grupo real ou ideal, ou a alguma entidade de outro tipo. (GENETTE, 2009, p. 109).

comprovadamente de origem iorubá (matriz da narradora), como será demonstrado, por meio de indicações gráficas explicativas.

Exceção intrigante e objeto de análise em tópico futuro, a epígrafe do prólogo parece destoar das demais. Primeiramente, como já se expôs, porque não se trata de um provérbio, nem de nada relativo à África, e, sim, de uma citação literária, reproduzida em sua língua original, do romance *The Last Voyage of Somebody, the Sailor* (ainda não traduzido no Brasil), do escritor pós-modernista norte-americano John Barth:

“You don’t Serendip by plotting a course for it. You have to set out in good faith for elsewhere and lose your bearings serendipitously”.<sup>37</sup> John Barth, em *The Last Voyage of Somebody, the Sailor* (Nova York, 1991). (GONÇALVES, 2012, p. 9).

A alusão ao tema da serendipidade, principal assunto do prólogo e um dos fios condutores semânticos da obra, permite estabelecer relações de sentido com a narrativa, mas os questionamentos sobre sua presença no *corpus*, formando um conjunto com as demais epígrafes ainda persistem. No entanto, como se verá em tópicos seguintes, por meio de uma sondagem intertextual, a epígrafe do prólogo franqueia uma passagem entre *Um defeito de cor* e o próprio romance de Barth, mais precisamente concentrando o foco de sua atenção na personagem barthiana Scheherazade, que remete a Sherazade, a contadora de histórias das *Mil e uma Noites*, que já havia sido resgatada pelo escritor americano dezenove anos antes, em uma das três novelas de *Quimera* (*Chimera*, 1972), intitulada *Dunyazadíada*.

Por meio dessa análise intertextual do paratexto em questão, pode ser constatado que a epígrafe extraída da obra de John Barth parte da tradição das narrativas sherazadianas, contadas e recontadas de geração em geração por intermédio de manuscritos que circulavam no mundo árabe medieval, dos quais restaram exemplares produzidos entre os séculos XIV e XVIII, embora já houvesse notícias desse corpo de histórias desde nono século (JAROUCHE, 2015a, p. 11). Dessa forma, o paratexto epigráfico em questão, embora de fonte contemporânea e

---

<sup>37</sup> “Você não chega a Serendip planejando um roteiro. Você tem que partir em boa-fé para outro lugar e perder seus azimutes serendipitosamente.” (GONÇALVES, 2012, p. 9, tradução nossa). Preservou-se a versão original da epígrafe em inglês no corpo do texto, justamente para enfatizar a singularidade dessa citação em relação aos provérbios africanos dos capítulos, todos apresentados em língua portuguesa.

vanguardista, parte do cultivo de valores tradicionais da memória ancestral, a partir da oralidade e que posteriormente é registrado como texto escrito, tal qual os provérbios africanos, embora estes sintetizem tais valores em sentenças curtas e a citação de Barth remeta a uma síntese da tradição em narrativas milenares. Além dessa questão, será constatado que a epígrafe barthiana pode oferecer mais: ela se constitui em um índice de metaficcionalidade, frisando que tal constatação só será pertinente, neste trabalho, por intermédio da análise intertextual.

Em suma, considerando tais epígrafes há de se lançar a hipótese de que esses paratextos tendem a uma certa coesão semântico-narrativa que vai além da função convencional de comentário ou ornamento que lhes são atribuídos. A partir de uma dimensão mítica e ancestral, tais pontos de contato permitem – esta é a hipótese – um fenômeno reorganizador e refuncionalizante, dotado de fluxos e refluxos de sentido, transições e transações entre o intra e o extra-texto, de maneira tal que as epígrafes constituam-se portadoras de relativa independência narrativa e, concomitantemente, de profunda conexão entre diegese e história. Nesse sentido, Scwhartz (1981) afirma que a existência da epígrafe decorre da tensão entre a sua desfuncionalização, ao ser extraída do texto-fonte, e sua refuncionalização, fruto do diálogo entre o contexto original e o novo texto onde foi incorporada, sintetizando, desse modo, um jogo semântico, temporal e formal, este último, materializado no isolamento editorial desse tipo de citação no corpo do texto:

Ela sintetiza um jogo de tempos: recupera o passado (seu texto original) e se afirma no presente do novo texto, o qual adquire dimensão de futuridade na medida em que a epígrafe ocupa sempre um momento anterior a ele. Privilegiada por catalisar tempos narrativos em diversos níveis, aponta continuamente para o seu próprio passado, ao mesmo tempo que anuncia o tempo que lhe segue, fazendo-se presente no ato de sua leitura. A tensão dos tempos projeta-se também no campo formal: isolada no branco da página, ela assume uma autonomia aparente, mas, na verdade, depende tanto do texto que lhe é anterior quanto do que lhe segue. É neste jogo de convergências semânticas e formais que as epígrafes têm existência. (SCHWARTZ, 1981, p. 3)

Nota-se, dessa forma, que as epígrafes consistem num *locus* de transição e transação<sup>38</sup> (GENETTE, 2009, p. 10), que permite travessias, diálogo entre textos, contextos, tempos diversos e favorecem uma ação estratégica sobre o leitor. Nesse sentido, faz-se necessário refletir sobre essa dimensão liminar da epígrafe, enquanto

---

<sup>38</sup> Genette (2009) refere-se aos paratextos em geral, o que, conseqüentemente, pode se aplicar às epígrafes.

paratexto e citação. Esse será o propósito do próximo subcapítulo que, sob tal enfoque, também efetuará uma análise das epígrafes do *corpus*.

### 3.2 O LIMIAR PEDE PASSAGEM: LEITURA A PARTIR DA EPÍGRAFE COMO PARATEXTO E CITAÇÃO

No início de *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*, publicado em 1982, Genette começa seu estudo traçando algumas retificações teóricas, relativas ao livro anterior<sup>39</sup>, substituindo, como o objeto da poética, o arquiteyto (elemento categorizador de textos individuais) pela transtextualidade, cuja “transcendência do texto pelo texto” (GENETTE, 2010, p. 11) ocorre por meio do consórcio de uma obra com outros textos, de modo tal que a sondagem da produção literária deve procurar rastros evidentes de outros textos na superfície do mesmo, bem como manifestações mais secretas, que exigirão maior esforço de detecção. Dessa forma, o arquiteyto passa a ser classificado como um dos cinco tipos de transtextualidade descritos por Genette, a saber: primeiramente, a intertextualidade, noção já desenvolvida por Júlia Kristeva, que consiste na co-presença de textos, como no caso da citação, o plágio e alusão; a paratextualidade, compreendida como a relação entre o texto nu e o seu paratexto (título, prefácios, epígrafes, notas, etc), provendo “um aparato (variável) e por vezes um comentário, oficial ou oficioso” (GENETTE, 2010, p. 13) ao leitor; a metatextualidade, uma relação crítica, advinda de comentário que um texto faz de outro sem aludi-lo; por fim, a arquiteytualidade, que determina taxonomicamente a qualidade genérica do texto.

Em estudo posterior, datado de 1987, Genette dedica um livro inteiro discutindo somente as relações paratextuais, na obra *Seuils*, publicada em português como *Paratextos editoriais*, em 2009. Talvez a escolha desse título revele uma intencionalidade mais pragmática, até mesmo de ordem mercadológica, por parte do tradutor e/ou editor. Isso, porque, desse modo, oferece uma facilidade ao leitor-consumidor interessado no tema da paratextualidade, pois lhe é possível descobrir, de súbito, logo pela capa do livro, parte do assunto genérico do texto-produto, os paratextos, como aparatos verbais ou não, que acompanham, revestem e reforçam uma obra, tais como nome do autor, título, dedicatórias, epígrafe,

---

<sup>39</sup> *Introdução ao arquiteyto* (GENETTE, 1979).

prefácio, ilustrações, notas de rodapé, dentre outros, que não deixam o texto em seu “estado nu” (GENETTE, 2009, p.9). Seja qual for o intuito, entretanto, perde-se em não se preservar o sentido literal do título, o que não ocorre em certas traduções, como a espanhola, *Umbrales* (2001) e a italiana, *Soglie: I dintorni del testo* (1989), por exemplo. Dessa forma, o título brasileiro priva-se da metáfora *seuils*, fundamental para a compreensão do fenômeno paratextual, segundo Genette. Em português, a tradução comum dos vocábulos estrangeiros *seuils*, *umbrales* e *soglie* é, respectivamente, o plural de soleira, umbral ou limiar, cujo significado comum consiste em “peça de madeira ou de outro material sobre a o qual se põe a parte da porta que fica ao nível do solo” (HOUAISS, 2010 p. 479).

Em reforço à ideia de limiar como *locus* de travessia, vale citar um fichamento de Walter Benjamin sobre esse tema, publicado em seu livro póstumo, intitulado *Passagens*, tão volumoso quanto fragmentário, pois reúne milhares de reflexões anotadas pelo filósofo sobre a Paris do século XIX. No fragmento, Benjamin associa os limiares parisienses a ritos de passagem e transição de diversas naturezas, como o morrer, o adormecimento, o sonho, a conversação à porta – prelúdio do ato sexual promíscuo<sup>40</sup> – , a imaginação:

---

<sup>40</sup> Gagnebin (2010, p. 12) afirma que o fragmento de Walter Benjamin foi encontrado em um de seus cadernos de anotação, intitulado “Prostituição, jogo”. Com base nessa informação, presume-se que o uso do termo limiar sugira, nesse contexto, a situação em que o cliente, no umbral da porta, graceja com a prostituta e negocia a consumação do ato sexual, como um espaço e tempo transitivos e transacionais entre o desejo e sua realização. Outrossim, pode instilar o leitor, se assim lhe permitir o devaneio, à imaginação do gesto de se encostar o ombro nesse espaço intermediário, durante a conversação lasciva. Tal jogo de imaginação é endossada no verbete “umbral” do *Dicionário de Etimologia da Língua Portuguesa*, de Antenor Nascentes, segundo o qual, essa palavra origina-se de um vocábulo homônimo do espanhol, que designa ombro, sendo que um de seus significados é “peça que sustenta os gonzos da porta, é a peça onde podemos encostar o ombro” (NASCENTES, 1951, p. 515).

Ritos de passagem: assim se denominam no folclore as cerimônias ligadas à morte, ao nascimento, ao casamento, à puberdade etc. na vida moderna, estas transições tornaram-se cada vez mais irreconhecíveis e difíceis de vivenciar. Tornamo-nos muito pobres em experiências liminares. O adormecer talvez seja a única delas que nos restou. (E, com isso, também o despertar.) E finalmente, tal qual as variações das figuras do sonho, oscilam também em torno de limiares os altos e baixos da conversação e as mudanças sexuais do amor. “Como agrada ao homem”, diz Aragon, “manter-se na soleira da imaginação” (Paysan de Paris, Paris, 1926, p. 74). Não é apenas dos limiares destas portas fantásticas, mas dos limiares em geral que os amantes, os amigos, adoram sugar as forças. As prostitutas, porém, amam os limiares das portas do sonho. – O limiar [Schwelle] deve ser rigorosamente diferenciado da fronteira [Grenze]. O limiar é uma zona. Mudança, transição, fluxo estão contidos na palavra *schellen* (inchar, entumescer), e a etimologia não deve negligenciar estes significados. Por outro lado, é necessário determinar o contexto tectônico e cerimonial imediato que deu à palavra o seu significado. ▪ Morada de sonho ▪ [O2a,1]. (BENJAMIN, 2009, p. 535).

Jeane-Marie Gagnebin, ao refletir sobre esse texto, ressalta o rigor de Benjamin ao distinguir limiar (do alemão *schwelle*) de fronteira (do latim *finis, confinitum, limes*). Explica a filósofa que o espaço fronteiro impõe limites entre duas partes, de maneira que ultrapassá-lo constitui-se em um ato de transgressão, que pode ser entendido como “agressão potencial”. O limiar, por sua vez é um espaço de liberdade e movimento, que permite a passagem, a ultrapassagem, a transição (GAGNEBIN, 2010, p. 13). A estudiosa explica melhor essa dimensão transitiva e dinâmica da metáfora em questão, valendo-se da função arquitetônica do limiar:

Na arquitetura, o limiar deve preencher justamente a função de transição isto é, permitir ao andarilho ou também ao morador que possa transitar, sem maior dificuldade, de um lugar determinado a outro, diferente, às vezes oposto. Seja ele simples rampa, soleira de porta, vestíbulo, corredor, escadaria, sala de espera num consultório, de recepção num palácio, pórtico, portão ou nártex numa catedral gótica, o limiar não faz só separar dois territórios (como a fronteira), mas permite a transição, de duração variável, entre dois territórios. (GAGNEBIN, 2010, p. 13-14).

É nesse sentido dinâmico, transitivo e transacional, que o termo limiar para designar paratexto é caro a Genette, pois amplia o significado e dissolve as ambiguidades que pode sugerir o prefixo grego *para-*, que não apenas designa a noção de algo subalterno ou que se situa ao lado de, como também, – valendo-se da oposição benjaminiana fronteira versus limiar – incita à ideia de uma zona intermediária, oposta aos lindes proibitórios da linha divisória, propiciadora de movimentos de fluxos intra, extra e transtextuais:

Mais do que um limite ou uma fronteira estanque, trata-se aqui de um limiar, ou – expressão de Borges ao falar de um prefácio – de um “vestíbulo”, que oferece a cada um a possibilidade de entrar, ou de retroceder, “Zona indecisa” entre o dentro e o fora, sem limite rigoroso, nem para o interior (o texto) nem para o exterior (o discurso do mundo sobre o texto), orla, ou como dizia Philippe Lejeune, “franja do texto impresso que, na realidade, comanda toda a leitura”. (GENETTE, 2009, p. 9-10).

Por esse motivo, Genette questiona a insuficiência da expressão *exergo* (do Grego *ex ergon* – para fora da obra) para definir a epígrafe, no sentido de que tal nomenclatura considera apenas a localização (borda, destaque) do paratexto epigráfico, ignorando o papel liminar que desempenha, de modo a, metonimicamente, confundir “uma coisa e seu lugar” (GENETTE, 2009, p. 131).

O teórico francês propõe um método para analisar os paratextos em geral, levando em conta a dimensão liminar dessas instâncias, por meio de algumas perguntas simples, mas basilares para detectar os traços espaciais, temporais, substanciais, pragmáticos e funcionais do paratexto. A resposta a essas perguntas revela uma dimensão pragmática, do ponto de vista da situação comunicativa, através de algumas características, a saber: a natureza do destinador, do destinatário, o grau de autoridade e responsabilidade de cada um (destinador e destinatário) e a força ilocutória de sua mensagem (GENETTE, 2009, p. 15):

De maneira mais concreta: definir um elemento de paratexto consiste em determinar seu lugar (pergunta onde?), sua data de aparecimento e às vezes de desaparecimento (quando?), seu modo de existência, verbal ou outro (como?), as características de sua instância de comunicação, destinador e destinatário de quem? a quem? e as funções que animam a sua mensagem: para fazer o que? Impõem-se, sem dúvida, duas palavras de justificativa desse questionário um pouco simplório, mas cujo bom uso define quase inteiramente o método do que segue.” (GENETTE, 2009, p. 12).

Antoine Compagnon, no capítulo “Posto avançado” do livro *O trabalho da citação*, dedica-se ao arrazoado da epígrafe como citação, considerando-a como a mais emblemática instância dessa categoria (COMPAGNON, 1996, p. 120). O autor de *La seconde main* parte de uma perspectiva ampla de citação, defendendo que toda escritura consiste, de alguma forma, em retomar o já-dito e, portanto, constitui-se em repetição peculiarmente tautológica de outros textos (COMPAGNON, 2016, p. 9). Tal afirmação, adotada por Compagnon como premissa, inspira-se em uma máxima de Montaigne, extraída de um trecho do ensaio *De L’Expérience*, no qual o autor afirma que os escritores nada mais fazem do que entreglosarem entre si. O

termo *entregloser* é amiúde utilizado por Compagnon para designar o fenômeno da citação como bricolagem de um texto em outro, ou como o processo cirúrgico de extirpar um membro e enxertá-lo em outro corpo, de maneira que a dinâmica do citar implica amputação, extração de um texto para ser inserido, retomado, costurado em outro. O germe dessa ideia aparece, *mutatis mutandis*, em Montaigne, quando o ensaísta afirma:

Há mais trabalho em interpretar as interpretações do que em interpretar as coisas, e mais livros sobre os livros do que sobre outro assunto: nós não fazemos mais do que nos entreglosar.  
Tudo fervilha de comentários; de autores, há uma grande carência.  
O principal e mais famoso saber de nossos séculos não é conseguir entender os sábios? Esse não é o fim comum e último dos nossos estudos? Nossas opiniões enxertam-se umas sobre as outras. A primeira serve de caule à segunda, a segunda à terceira. Subimos, assim, de degrau em degrau. E advém disso que aquele que escala mais alto tem mais honra do que mérito, porque, apenas, elevou-se um pouquinho sobre os ombros do penúltimo.<sup>41</sup> (MONTAIGNE, 1965, p. 358).

A assertiva de Montaigne, com as ressalvas de Compagnon, vale para o romance em estudo. No prefácio de *Um defeito de cor*, sua narradora faz questão de assumir a autoria do livro, embora o pacto firmado com o leitor sustente-se na descoberta do manuscrito autobiográfico de Kehinde, dando ao texto um clima de veracidade. Como no jogo infantil de colagem ou no ato cirúrgico de amputação e transplante, descritos por Compagnon, em analogia ao trabalho da citação, a justificativa dada consiste no trabalho de escritura, re-escritura e edição sobre o manuscrito antigo, por parte da narradora:

Acredito que poderia assinar este livro como sendo uma história minha, toda inventada – embora algumas partes sejam mesmo, as que estavam ilegíveis ou nas folhas perdidas, pois dona Clara me contou que Gérson amassava e jogava fora os desenhos dos quais não gostava. Se eu me apropriasse da história, provavelmente a autoria nunca seria contestada, pois ninguém até então sabia da existência dos manuscritos, nem em Itaparica nem alguns historiadores de Salvador para quem os mostrei.  
[...].

<sup>41</sup> "Il y a plus affaire à interpréter les interprétations qu'à interpréter les choses, et plus de livres sur les livres que sur autre sujet: nous ne faisons que nous entregloser. Tout fourmille de commentaires; d'auteurs, il-en est grand cherté. Le principal et plus fameux savoir de nos siècles, est-ce pas savoir entendre les savants? Est-ce pas la fin commune et dernière de toutes études? Nos opinions s'entent les unes sur les autres. La première sert de tige à la seconde, la seconde à la tierce. Nous échelons ainsi de degré en degré. Et advient de là que le plus haut monté a souvent plus d'honneur que de mérite, car il n'est monté que d'un grain sur les épaules du pénultième. (MONTAIGNE, 1965, p. 358, tradução nossa).

[...]. Nunca é demais lembrar que tinham desaparecido ou estavam ilegíveis várias folhas do original, e que nem sempre me foi possível entender tudo o que estava escrito. Optei por deixar algumas palavras em iorubá, língua que acabou sendo falada por muitos escravos, mesmo não sendo a língua nativa deles. Nestes casos, coloquei a tradução ou a explicação no rodapé. O texto original também é bastante corrido, escrito por quem desejava acompanhar a velocidade do pensamento sem pontuação e quebra de linhas ou parágrafos. Para facilitar a leitura, tomei a liberdade de pontuá-lo, dividi-lo em capítulos e, dentro de cada capítulo, em assuntos. Espero que Kehinde aprove o meu trabalho e que eu não tenha inventado nada fora de propósito. Acho que não, pois muitas vezes, durante a transcrição, e principalmente durante a escrita do que não consegui entender, eu a senti soprando palavras ao meu ouvido. Coisas da Bahia, nas quais acredita quem quiser... (GONÇALVES, 2006, p. 16)

Embora a narradora do prefácio não tenha mencionado as epígrafes da narrativa como presentes nos papéis antigos, há que se presumir que ficou a seu cargo a escolha epigráfica, bem como a edição do texto manuscrito (“bastante corrido”, “sem pontuação e quebra de linhas ou parágrafos”), dividindo a narrativa em capítulos, compostos de intertítulos, bem como outras medidas, a fim de tornar o texto palatável ao leitor contemporâneo.

Quanto à dimensão espacial das epígrafes de *Um defeito de cor*, uma das primeiras impressões que podem saltar aos olhos é a constatação de sua abundância na obra: três delas na dedicatória, localizadas na linha seguinte a cada homenagem da autora aos avós, aos amigos e aos estudiosos, cujas obras serviram de fonte e suporte literário, histórico, sociológico e antropológico para a escrita do romance, cujas referências constam na bibliografia presente no final do livro; duas no prólogo, sendo que a primeira situa-se uma linha abaixo do título e outra na última página dessa seção; por fim, outras dez, espalhadas, uma a uma, no início de cada capítulo, entre a indicação capitular numerada por extenso e o corpo do texto. Vale lembrar, que o emprego copioso de epígrafes em obras literárias, com exceções, não é de uso corrente na produção contemporânea.

Em seu levantamento histórico, Genette (2009) identifica a origem dessa profusão mais acentuada de epígrafes nas narrativas literárias, a partir do romance gótico inglês do século XVIII e do romance histórico de Walter Scott, estendendo-se no romantismo oitocentista francês – durante o qual, muitas vezes, eram instrumentalizadas como chancela intelectual para o autor – e amainando suas manifestações no decorrer do realismo, crítico severo dessa utilização abusiva, a que Genette (2009, p.144) dá o nome de “efeito-epígrafe”.

A título de cotejo com o romance em estudo, vale mencionar o levantamento de obras e autores, que o teórico francês efetuou, no que tange à utilização da epígrafe em todos os capítulos da narrativa. Na prosa gótica, citando os de língua inglesa, Genette inclui *The Misteries of Udolfo* (1794), de Ann Radcliffe, *The Monk* (1795), de Mathew Gregori Lewis e *Melmoth the Wanderer* (1820), do irlandês Charles Maturin (GENETTE, 2009, p. 133); No gótico Francês, *Han d'Islande* (1823), de Victor Hugo, romance de cinquenta capítulos, cada qual com uma epígrafe extraída de autores consagrados (GENETTE, 2009, p. 133-134); no romance de matiz histórica, o grande influenciador dessa prática, segundo Genette, foi Walter Scott, retomado pelos franceses Stendall, utilizando epígrafes em, praticamente todos os capítulos de *Le Rouge et Noir* (1830) e Balzac, nos romances *Les Chouans* (1829) e *Le Martyr calviniste* (1841), cujas epígrafes foram suprimidas pelo autor em edições posteriores, quando inseridas na grande *Comedie Humaine*. Genette, em relação a Balzac, aponta que o escritor também usou profusamente epígrafes em seus romances de Juventude, citando *Jean Louis* (1822) e *L'Héritière de Birague* (1822), como também nas obras fantástico-filosóficas *Sarrasine* (1830), *L'Histoire des Treize* (1833-1835), *Louis Lambert* (1832), *L'envers de l'histoire contemporaine* (1848), porém, com a incorporação na sua *Comedie*, muitas delas também foram retiradas, de modo que Balzac, à medida em que assume a sondagem realista de costumes, converte-se em duro crítico da utilização epigráfica (GENETTE, 1990, 134-135).

A retomada desse levantamento bibliográfico-literário remete *Um defeito de cor* à tradição do romance histórico scottiano, no que concerne à ocupação espacial e o uso acentuado na obra. Tal afirmativa partiu da verificação das ocorrências epigráficas e sua relação com o espaço da escrita, nos romances históricos de Walter Scott, conhecidos como *Waverley novels*. Concluiu-se que, dos quinze romances levantados, onze deles consistem em narrativas com sessões sem título, apenas iniciadas com o vocábulo capítulo, por extenso, e numeração em arábico ou itálico, seguidos de epígrafes, na linha posterior. As obras scottianas enquadradas nesse perfil são *Guy Mannering* (1815), *The Antiquary* (1816), *Rob Roy* (1817), *Ivanhoe* (1819), *Kenilworth* (1821), *The Pirate* (1821), *The Fortunes of Nigel* (1822), *Peveiril of the Peak* (1823), *Woodstock* (1826), *The Fair Maid of the Perth* (1828) e *Anne of Geierstein* (1829). Por sua vez, *Quentin Durward* e *St. Ronan's Well*, ambos de 1823, são dotados de títulos capitulares, seguidos de epígrafes. De toda essa

produção romanesca de Scott, apenas duas obras não possuem epígrafes nos capítulos, a saber, *Waverley* (1814), a primeira obra dessa série, e *Redgaunlet* (1824), romance de cunho epistolar.

Enquanto citação, a presença da epígrafe pode ser suprimida, deslocada ou substituída pelo autor ou editor da obra, com o passar do tempo. Nesse sentido temporal de inserção das epígrafes em *Um defeito de cor*, pode-se afirmar, seguramente, que elas são originais, pois constam no romance desde seu lançamento em 2006 e, permaneceram inalteradas até a última edição conhecida, a décima oitava, de 2018.

Para identificar o sujeito citado (epigrafado), o sujeito citante (epigrafador) e o destinatário da epígrafe (epigrafário), Genette (2009, p. 136) parte da premissa de que a epígrafe é uma citação e, portanto, um texto. Discutir os sujeitos envolvidos na demanda a necessidade de refletir sobre o próprio fenômeno da citação. Segundo Compagnon, ela (a citação), em si mesma, revela o processo por meio do qual foi produzida (eis o trabalho da citação), desde a leitura de um texto que incita o leitor a deslocá-lo, mutilá-lo e enxertá-lo em um outro, por meio da escritura. de modo que se ressalta, nem tanto o papel funcional, mas a dimensão do trabalho de extração, mutilação, desenraizamento e colagem que envolve o ato de citar. Nesse sentido, Compagnon (2016) propõe o seu estudo da citação, dentre outras categorias, constitui-se primeiramente como uma fenomenologia, pois “descreve o comportamento da citação em uma experiência imediata da leitura e da escritura” (COMPAGNON, 2012, p. 10), valorizando o aspecto pragmático da experiência imediata de produção enunciativa. Dito isso, vale retornar à pergunta de Genette sobre os sujeitos envolvidos na produção do paratexto epigráfico e identificá-los no romance em estudo.

Utilizando a taxonomia genettiana, as epígrafes de *Um defeito de cor* são alógrafas, isto é, o autor da citação não corresponde ao escritor que a escolheu e a inseriu na obra em exergo. Há duas categorias de epigrafados no romance em estudo: primeiramente, o autor coletivo atribuído às epígrafes da dedicatória e dos capítulos, referidas, na obra, como provérbios africanos; em segundo lugar, os autores citados nos paratextos epigráficos do prólogo, a saber, o romancista John Barth e o físico Joseph Henry, ambos norte-americanos.

Abaixo do título “Serendipidades!”, segue-se a epígrafe inicial do prólogo, em inglês, extraída do romance *The Last Voyage of Somebody the Sailor*, de John

Barth, numa disposição gráfica de linhas centralizadas, com fontes em itálico e texto entre aspas, forma que difere da original, em escrita corrida<sup>42</sup>. Trata-se, conforme a tipologia proposta por Genette (1990, p. 137), de uma epígrafe alógrafa autêntica, tanto no que concerne ao enunciado, que coincide literalmente àquele do texto-fonte de onde foi extraído, embora com disposição espacial diversa, quanto ao autor a quem o paratexto é atribuído, o escritor John Barth: “Você não chega a Serendip planejando um roteiro. Você tem que partir em boa-fé para outro lugar e perder seus azimutes serendipitosamente.”<sup>43</sup> (BARTH, 2016, p. 13).

Quanto à epígrafe final do prólogo, “As sementes da descoberta flutuam constantemente à nossa volta, mas só lançam raízes nas mentes bem preparadas para recebê-las” (GONÇALVES, 2012, p. 17), máxima creditada ao físico norte-americano do século XIX, Joseph Henry, não se encontrou registro subscrito pelo cientista que comprove que a frase, de fato, é de sua autoria. No entanto, há abundantes referências bibliográficas que mencionam o referido aforismo como sendo de Henry, na maioria das vezes, remetendo à questão da serendipidade no ramo das ciências, com ênfase no fato de que o pesquisador deve estar atento e preparado para novas descobertas quando, durante a execução do método científico, surgem situações adversas. Nesse contexto, o livro *The way of an Investigator: a Scientist's Experiences in Research*, do fisiologista Walter Bredford Cannon, de 1945, é, em se tratando da citação à frase de Joseph Henry, das mais significativas, pois é consideravelmente citada por outros autores<sup>44</sup>. Além dessa relevância, é reveladora a associação de Cannon à máxima de Henry como uma paráfrase do aforismo “Nos campos da observação, o acaso favorece apenas os espíritos preparados”<sup>45</sup> (CANNON, 1945, p. 74-75, tradução nossa), atribuído a Louis Pasteur. Além de constatar a proximidade de sentido, Cannon também oferece pistas da dificuldade em se encontrar um registro escrito, assinado por Joseph

<sup>42</sup> “You don’t reach Serendib by plotting a course for it. / You have to set out in good faith for elsewhere and lose /your bearings serendipitously”. / John Barth, em *The Last Voyage of Somebody, (sic) / The Sailor* (Nova York, 1991). (GONÇALVES, 2012, p. 9).

<sup>43</sup> “You don’t Serendip by plotting a course for it. You have to set out in good faith for elsewhere and lose your bearings serendipitously”. (BARTH, 2016, p. 13).

<sup>44</sup> Destaque seja dado aos livros *A study sociological semantics an the sociology of Science*.(MERTON; BARBER, 2004, p. 172) e *Minds Behind the : a history pioneers and their discoveries*. (FINGER, 2000, p. 309) que mencionam a frase de Joseph Henry citada por Cannon (1945, 75-76), associada à de Louis Pasteur. Essas três referências bibliográficas são apenas uma amostragem de uma gama enorme de outras que atribuem a Henry a máxima em questão.

<sup>45</sup> “Dans les champs de l’observation, le hasard ne favorise que les esprits préparés”. (CANNON, 1945, p. 74-75).

Henry, contendo a famosa sentença. Isso, porque quando cita a frase de Pasteur, Cannon especifica que ela foi proferida durante uma *aula magna* ministrada pelo cientista francês no dia sete de dezembro de 1854, na Universidade de Lille (CANNON, 1945, p. 75), enquanto que, no que se refere ao aforismo de Henry, não oferece nenhuma informação contextual ou referência de fonte bibliográfica.

Na sentença henryana presente no romance em estudo – “As sementes da descoberta flutuam constantemente à nossa volta, mas só lançam raízes nas mentes bem preparadas para recebê-las” (GONÇALVES, 2012, p. 17) – ocorre uma alteração morfológico-sintática na primeira oração da máxima citada: o complemento adnominal do núcleo do primeiro sujeito oracional comum “As sementes” é alterado pela epigrafadora, que utiliza a expressão “da descoberta”, em vez de “das grandes descobertas”, de uso atribuído a Henry. O aforismo original, atribuído a Joseph Henry reza: “As sementes das grandes descobertas estão constantemente flutuando ao nosso redor, mas elas só criam raízes em mentes bem preparadas para merecê-las”<sup>46</sup> (CANNON, 1945, p. 76, tradução nossa). Ora, embora o núcleo dos dois sujeitos seja o mesmo (sementes) a subtração do adjetivo grandes, por parte da epigrafadora, oferece um sentido mais especificador ao termo. Na epígrafe final do prólogo, portanto, muda-se a semântica original da máxima, de maneira que a referida descoberta transcende o universo científico e vincula-se à narrativa do prólogo e, também, à diegese do romance, como será demonstrado oportunamente. As alterações, no entanto, não maculam a atribuição da epígrafe ao cientista norte-americano. Adotando a taxonomia genettiana, essa ocorrência epigráfica, mesmo alterada, pode ser classificada como autêntica:

Pode ser autêntica mas inexata (caso muito frequente), se o epigrafador, ou porque cita erroneamente de memória, ou porque deseja adaptar melhor a citação a seu contexto, ou por outra razão qualquer, como um intermediário infiel, atribui corretamente uma epígrafe inexata. (GENETTE, 2009, p.136).

Ao contrário das epígrafes do prólogo, cujos autores são nominados e verídicos, o que dizer das epígrafes proverbiais, designadas como africanas? Quem as criou? Há registros bibliográficos de sua existência e *status*? Como classificá-las? A resposta preliminar é que, embora não tenham sido compostas por um indivíduo identificado, os provérbios em questão não devem ser classificados como anônimos,

<sup>46</sup> “*The seeds of great discoveries are constantly floating around us, but they only take root in minds well prepared to receive them*”. (CANNON, 1945, p. 76).

mas como resultado de uma produção coletiva, identificadora de uma comunidade e depositária de valores comuns desse grupo. Segundo a perspectiva analítico-discursiva de Dominique Maingueneau, o provérbio é um discurso coletivo portador de um *thesaurus* (conjunto enunciativo de uma comunidade), de forma que a aforização proverbial, mesmo quando não se aponta a sua origem, estabelece, no processo de enunciação, uma relação participativa e agregadora entre aqueles que pertencem a uma mesma comunidade discursiva e compartilha dos mesmos valores:

Quem enuncia um provérbio produz uma aforização pela qual ele não se coloca como responsável – esse papel é devolvido à “sabedoria popular” ou à “sabedoria das nações” –, mas de cujo ponto de vista ele partilha, enquanto membro da comunidade. (MAINGUENEAU, 2014, p. 72).

É possível, nesse contexto, que a ocorrência da designação explicativa da origem das epígrafes como africanas, em *Um defeito de cor*, seja um indicativo de que o destinatário do paratexto epigráfico (epígrafário), não tenha familiaridade com o repertório proverbial do epigrafador. Tal constatação, evoca dois questionamentos: quem é o destinatário das epígrafes proverbiais africanas da dedicatória e dos capítulos do romance em estudo? Qual a distância cultural e/ou cronológica que impede, a este alocutário, o reconhecimento imediato do enunciado proverbial, de modo a necessitar a designação gráfica de sua origem ancestral no livro? A fim de elucidar essas questões assimétricas entre epigrafador(es) e epígrafário(s), no entanto, faz-se mister verificar a questão da autenticidade desses paratextos e a identificação do sujeito citante (epigrafador) dos provérbios mencionados, indicando as referências bibliográficas onde foram detectados. Dessa feita, serão citadas as epígrafes com suas devidas fontes, a seguir:

No prólogo, a epígrafe inicial - “*You don’t Serendip by plotting a course for it. You have to set out in good faith for elsewhere and lose your bearings serendipitously*”<sup>47</sup>. (GONÇALVES, 2012, p. 9) – é um excerto do romance *The Last Voyage of the Somebody the Sailor*, de Barth (2016, p. 13) conforme já mencionado.

Como, igualmente, já foi apontado, a epígrafe que encerra o paratexto prefacial – “As sementes da descoberta flutuam constantemente à nossa volta, mas só lançam raízes nas mentes bem preparadas para recebê-las” (GONÇALVES, 2012, p. 17) – é atribuída ao físico norte-americano Joseph Henry e se trata, no

---

<sup>47</sup> “Você não chega a Serendip planejando um roteiro. Você tem que partir em boa-fé para outro lugar e perder seus azimutes serendipitosamente”. (BARTH, 2016, p. 13)

romance em estudo de uma epígrafe autêntica, mas imperfeita do original conhecido “As sementes das grandes descobertas estão constantemente flutuando ao nosso redor, mas elas só criam raízes em mentes bem preparadas para merecê-las”<sup>48</sup> (CANNON, 1945, p. 76, tradução nossa). Essa referência pode ser encontrada, *ipsis litteris*, em diversos livros, artigos científicos e sítios da internet. Escolheu-se, entretanto, como comprovação de autenticidade, a obra *The way of an Investigator: a Scientist's Experiences in Research*, de Walter B. Cannon (1945), pelo fato de ser referência a outros autores, no que toca à menção à máxima de Henry, além de compará-lo a um aforismo de Pasteur, que é contextualizado, sendo que o pensamento de Joseph Henry é apenas citado, o que pode remeter ao fato de que não haja um texto escrito, assinado por Henry, que comprove a sua autoria. De qualquer modo, a autenticidade da epígrafe, baseia-se, mormente, ao consenso geral de se atribuir, ao físico norte-americano, a frase em questão e os registros escritos de outrem endossando tal atribuição.

No primeiro capítulo, a epígrafe “A borboleta que esbarra em espinhos rasga as próprias asas” (GONÇALVES, 2012, p. 19) tem autenticidade confirmada como provérbio africano, em *Oral Literature in África*, obra da linguista e antropóloga Ruth Finnegan, na qual o referido ditado<sup>49</sup>, possui a função de acomodação do coletivo, no sentido de atenuar atritos, referentes à posição social ocupada pelo indivíduo, independentemente qual seja essa posição (FINNEGAN, 2012, p. 406). A antropóloga também ressalta que os provérbios africanos são transmitidos oralmente, em geral, por um ancião da comunidade local, o que colabora com a eficácia da mensagem em seu propósito, pois, nesse contexto, se trata de “uma sociedade onde a ancianidade é levada a sério”<sup>50</sup> (FINNEGAN, 2012, p. 406, tradução nossa).

Finnegan também menciona o provérbio citado no segundo capítulo do romance em estudo – “O hoje é o irmão mais velho do amanhã / e o orvalho denso é o irmão mais velho da chuva”<sup>51</sup> (FINNEGAN, 2012, p. 391, tradução nossa) –, identificando como marca iorubá, o uso de dísticos compostos de antíteses, uma em

<sup>48</sup> “The seeds of great discoveries are constantly floating around us, but they only take root in minds well prepared to receive them”. (CANNON, 1945, p. 76).

<sup>49</sup> “The butterfly that flies among the thorns will tear its wings” pode ser traduzido literalmente da mesma forma como *Um defeito de cor* o apresenta na epígrafe do primeiro capítulo.

<sup>50</sup> “Society where seniority is taken seriously”. (FINNEGAN, 2012, p. 406).

<sup>51</sup> “Today is the elder brother of tomorrow, / And a heavy dew is the elder brother of rain”. (FINNEGAN, 2012, p. 391).

cada linha, “substantivo respondendo ao substantivo e verbo ao verbo” (FINNEGAN, 2012, p.391). Além disso, a estudiosa afirma que, assim como nos provérbios bantos, também os iorubás servem-se de padrões peculiares de ritmo e concisão, conferindo um “sabor poético” ao dito proverbial (FINNEGAN, 2012, p. 391). Vale ressaltar, porém, que, na epígrafe de *Um defeito de cor*, a epigrafadora enfatiza as oposições do enunciado, utilizando iniciais maiúsculas para os substantivos antitéticos Hoje, Amanhã, Garoa e Chuva: “O Hoje é o irmão mais velho do Amanhã, e a Garoa é a irmã mais velha da Chuva” (GONÇALVES, 2012, p. 65). Além disso, acentuando o ritmo da frase, subtraiu-se o adjunto adnominal que confere o atributo de densidade, peso (*heavy*, no original) ao sujeito Garoa. De qualquer forma, a epígrafe é autêntica.

Por sua vez, a epígrafe do terceiro capítulo do romance – “Aquele que tenta sacudir o tronco de uma árvore sacode somente a si mesmo” (GONÇALVES, 2012, p. 111) –, pode ser encontrada na coletânea de provérbios africanos realizada pelo erudito e explorador britânico Richard Francis Burton, no livro *Wit and Wisdom from West Africa or a Book of Proverbial Philosophy, Idioms, Enigmas, and Laconisms*, publicado em 1865. Na seção de provérbios de língua iorubá dessa obra, o ditado em questão pode ser traduzido literalmente como é apresentado na epígrafe do capítulo três de *Um defeito de Cor* (BURTON, 1865, p. 229)<sup>52</sup>. O mesmo provérbio também é citado pelo teólogo inglês Joseph Parker no oitavo volume do seu *The People's Bible: Discourses upon Holy Scripture* (1887). No capítulo sobre os provérbios pagãos, o religioso afirma que o ditado em questão (*ipsis litteris* ao citado por Francis Burton), foi como que escrito por Deus nas areias africanas, como um traço da sabedoria divina plantada numa terra gentia:

A África tem algo a dizer sobre a árvore; pobre África; África escondida na noite, terra de trevas, escuridão e barbárie. Deus curvou-se e escreveu algo na areia da África? A África diz: “Quem tenta sacudir o tronco de uma árvore, sacode somente a si mesmo”<sup>53</sup>. (PARKER, 1887, p. 437-438, tradução nossa).

Quanto à máxima epigráfica do quarto capítulo – “Só quando uma árvore cai alcançamos todos os seus galhos” (GONÇALVES, 2012, p. 187) –, não se encontrou

<sup>52</sup> “*He who tries to shake a trunk of a tree shakes only himself*”. (BURTON, 1865, p. 229)

<sup>53</sup> “*Has Africa anything to say about the tree ; poor Africa, night-ridden Africa, land of darkness and slavery and barbarism,—has God stooped down and written anything in the dust of Africa ? Africa says, " He who tries to shake the trunk of a tree shakes only himself"*”. (PARKER, 1887, p.437-438)

nenhuma referência em obras de caráter científico, mas são numerosas as alusões, em sítios da internet e coletâneas impressas a um provérbio homólogo, atribuído como africano, com algumas diferenças em relação ao epigrafado, mas com a mesma carga de sentido. Dessas obras, escolheram-se duas, a título de exemplo, divididas internamente em verbetes, nos quais os provérbios são distribuídos. Em *Routledge Book of World Proverbs*, de Jon R. Stone, o referido ditado aparece no verbete “Queda, Cair”<sup>54</sup>: “Quando a grande árvore cai, as cabras comem suas folhas”<sup>55</sup> (STONE, 2006, p. 138, tradução nossa). Note-se que, na epígrafe do romance, o termo árvore não é acompanhado de adjetivação e é utilizado o pronome na primeira pessoa do plural, ao invés das cabras do provérbio citado por Stone. Na coletânea de Jonh Lloyd e John Mitchinson, *Ignorance is Bliss, Why Aren't There More Happy People?: Smart Quotes for Dumb Times*, o mesmo dito é citado, agora no verbete “Árvores”<sup>56</sup> (LLOYD; MITCHINSON, 2008, p. 321). Em Stone, a indicação da origem africana do provérbio ocorre numa linha abaixo do mesmo, entre parênteses; em ambos a referência à origem africana aparece em parênteses; em Lloyd e Mitchinson a indicação dispõe-se na mesma localização, mas em negrito e caixa alta.

No quinto capítulo, a epígrafe “Se alguém corre através de um espinheiro, ou persegue uma cobra ou foge dela” tem sua comprovação de autenticidade na obra *Yoruba-speaking peoples of the slave coast of West Africa, their religion, manners, customs, laws language, etc.*, publicado em 1894, pelo oficial britânico Alfred Burton Ellis, que serviu ao seu país em vários locais da costa ocidental africana na segunda metade do século XIX, inclusive em Uidá, e Lagos, duas cidades onde viveu a narradora personagem de *Um defeito de cor*, no plano da ficção, evidentemente. No décimo terceiro capítulo do livro, dedicados aos provérbios iorubás, após breve introdução, Ellis elenca uma série de ditos, coletados por ele, durante a sua estada em África. Dentre essas máximas, a de número cento e dois, consta um provérbio similar ao citado na epígrafe capitular em questão: “Um homem não corre entre os espinheiros por nada. Ou ele está perseguindo uma cobra ou é a cobra que o está perseguindo”<sup>57</sup> (ELLIS, 1894, p. 225). Note-se, mesmo sendo mais abreviada que a

---

<sup>54</sup> “Fall, Falling”.

<sup>55</sup> “When the big tree falls, even goats will eat its leaves”. (STONE, 2006, p. 138).

<sup>56</sup> “Trees”

<sup>57</sup> “A man does not run among thorns for nothing. Either he is pursuing a snake or a snake is pursuing him. (ELLIS, 1894, p. 225)

citação de Ellis, a epígrafe do romance é uma variação daquela, e preserva, no mais, o sentido básico do provérbio.

Igualmente na mesma obra de Alfred Burton Ellis, verifica-se a comprovação da autenticidade da epígrafe do sexto capítulo: “A sola do pé conhece toda a sujeira da estrada” (GONÇALVES, 2012, p. 351). Na coletânea de Ellis, o provérbio iorubá diz “A sola do pé está exposta a toda a sujeira da estrada”<sup>58</sup> (ELLIS, 1894, p. 222, tradução nossa). O uso do verbo “conhece” no lugar da expressão “está exposta a” confere, à epígrafe de *Um defeito de cor* uma conotatividade mais evidente que do provérbio coletado, por meio da personificação da “sola do pé”.

Não se encontrou nenhuma referência literal ou levemente alterada da epígrafe do capítulo sete do romance – “A espada não poupa o próprio ferreiro” (GONÇALVES, 2012, p. 455). Contudo, há registro de dois provérbios semanticamente homólogos, envolvendo um instrumento contundente que se volta contra o sujeito da ação: o primeiro foi referido por Richard Francis Burton: “A maldade do inhame é (depositada na) maldade da faca: (mas logo se descobre que o inhame está em falta) aquele que fere o outro fere a si mesmo”<sup>59</sup> (BURTON, 1865, p. 271, tradução nossa); o outro aforismo é “A faca de tartaruga é usada para matá-la, aquele que saca a espada, cairá pela espada”<sup>60</sup> (OSOBA, 2014, p. 54), presente no artigo *The Nature, Form and Functions of Yoruba Proverbs: A SocioPragmatic Perspective*, do linguista nigeriano Joseph B. Osoba, trabalho, cuja pesquisa foi realizada entre 2010 e 2014, consistindo na coleta e análise de provérbios iorubás ainda utilizados no seu país natal. O aforismo em questão situa-se no primeiro apêndice do trabalho, sob o verbete “Provérbios extraídos de Contos e Folclores”<sup>61</sup> (OSOBA, 2014, p. 54, tradução nossa).

Quanto ao provérbio “Quando não souberes para onde ir, olha para trás e saiba pelo menos de onde vens” (GONÇALVES, 2012, p. 569), epígrafe do oitavo capítulo de *Um defeito de cor*, encontraram-se alguns ditados africanos similares. O de maior proximidade semântica e formal é “Se você quer saber o fim, olhe para o começo”<sup>62</sup> (VANZANT, 2018, p. 264, tradução nossa), copiosamente citado como

<sup>58</sup> “*The sole of the foot is exposed to all the dirt of the road*”. (ELLIS, 1894, p. 222)

<sup>59</sup> “*The badness of the yam is (laid to) the badness of the knife: (but it is soon found out that the yam is in fault ; so) he who injures another injures himself.*” (BURTON, 1865, p. 271).

<sup>60</sup> “*The tortoise’s knife is used in killing him, one who draws sword will fall by the sword*”. (OSOBA, 2014, p. 54).

<sup>61</sup> “*Proverbs from Tales and Folklores*”. (OSOBA, 2014, p. 54).

<sup>62</sup> “*If you want to know the end, look at the beginning*”.

africano na internet e em obras de auto-ajuda ou coletânea de pensamentos. Um exemplo é *Acts of Faith: daily meditation for people of color*, da norte-americana Liania Vanzant, que apresenta um provérbio, seguido por breve reflexão, para cada dia do ano. O provérbio em questão situa-se no dia vinte e sete de setembro. Outro provérbio homólogo, também de origem africana, é “Se tu conheces o começo, o final não te aborrecerá” (BURTON, 1865, p.7).

“Mesmo o leito seco de um rio ainda guarda o seu nome” (GONÇALVES, 2012, p. 731) – epígrafe do nono capítulo, pode ser encontrado em sua literalidade<sup>63</sup> na coletânea *Lifelines – The Black Book of Proverbs*, escrito por Askari Johnson e Yvonne McCalla, cujo prefácio é do ilustre bispo sul-africano Desmond Tutu. Cada capítulo do livro contém uma série de provérbios que tematizam uma fase da vida. O aforismo em questão está contido no subtítulo “Nomeação”, do capítulo sobre o nascimento e é apontado como iorubá, corrente no Benin, Nigéria e Togo (HODARI; SOBERS, 2009, p.8)

A epígrafe do último capítulo do romance – “Exu matou um pássaro ontem com a pedra que jogou hoje” (GONÇALVES, 2015, p. 887) consiste em um provérbio extraído de um hino iorubá em louvor a Exu-Elegba, marcado por uma série de paradoxos (FINNEGAN, 2012, p. 174):

Exu caminhou pela fazenda de amendoim. Era visível apenas o tufo do seu cabelo. Se não fosse pela sua alta estatura, ele não seria visível de todo. Tendo jogado uma pedra ontem – ele mata um pássaro amanhã. Deitado, sua cabeça bate no telhado.<sup>64</sup> (FINNEGAN, 2012, p. 175).

A identificação do epigrafador, no romance em estudo, não consiste em tarefa simples, pois não existe apenas um, mas, a princípio, três sujeitos implicados: a autora Ana Maria Gonçalves (dedicatória), a narradora autodiegética do prólogo e a narradora autodiegética do relato. Levando em conta aquelas obras, cujo narrador é homodiegético, Genette constata que, nem sempre, o autor da narrativa literária é, de direito, o seu epigrafador. Aliás, citando *Julie*, de Rousseau, complementa que há romances poli-homodiegéticos, compostos, portanto, de vários narradores em primeira pessoa (GENETTE, 1990, p. 139). Tal assertiva pode gerar certa confusão

<sup>63</sup> “*The stream may dry up, but the watercourse retains its name*”. (JOHNSON & MCCALLA, 2009, p.8).

<sup>64</sup> “*Eshu walked through the groundnut farm. The tuft of his hair was just visible. If it had not been for his huge size, He would not have been visible at all. Having thrown a stone yesterday—he kills a bird today. Lying down, his head hits the roof.*” (FINNEGAN, 2012, p. 175).

no leitor, em virtude dessa situação ambígua (afinal, quem é o epigrafador?). Compagnon (1996) também ressalta essa dificuldade do leitor quanto à amplitude e vaguidão da ideia de sujeito da enunciação. Em tentativa pouco direta de dirimir esse *imbroglio*, o estudioso parte do verbete Redizer, extraído do dicionário de Condrillac, para mostrar que há duas forças diversas no processo enunciativo evocado pelo verbo em questão (redizer): o sujeito do rédito e o sujeito da repetição. Infere-se, nesse sentido, o questionamento sobre quem seja o produtor do enunciado já dito e o operador do trabalho de redizer. Para tornar a questão menos nebulosa, Compagnon propõe três posicionamentos dos sujeitos da enunciação na obra literária, de modo a articular aspectos intra e extra-textuais:

Seria necessário, pelo menos, distinguir o sujeito do prefácio (o que rediz: “Eis o que eu quis dizer”, o sujeito da publicação (aquele que assina o texto e que se expõe na vitrine) e o sujeito da citação, irredutível, inqualificável; ele se anuncia em voz alta: “Cito” e “Fim da citação”.

[...].

De fato, o sujeito da citação é o je de Montaigne. Nem fenomenológico, nem autobiográfico, nem metalinguístico, ele designa o repetidor ou o relator, o porta-voz sem fé nem lei. (COMPAGNON, 1996, p. 50)

Nessa discussão, a explanação de Compagnon – que parte da premissa de que todo texto é, de certa forma, um rédito e uma citação – é útil para demonstrar que, no processo enunciativo de redizer, o seu sujeito não é apenas o autor empírico da obra. Com base em uma diferenciação de posicionamentos, o sujeito do prefácio consiste, pois, na persona que esclarece a proposta do texto; o autor identifica-se ao indivíduo extra-textual, empírico, a quem se atribui a obra publicada; por fim, o sujeito da citação equivale a um eu que, por meio da citação mesma, como que performativamente, dita o início e o fim do ato de citar. No entanto, vale o destaque de que, a partir de uma perspectiva narratológica, Genette encontra uma solução mais inequívoca e certa para esse problema da detecção do sujeito da citação, no caso, o epigrafador, partindo do seguinte princípio narratológico: “atribuir (em ficção, é claro) ao autor apenas o que é materialmente impossível atribuir ao narrador – admitindo-se que, na verdade, tudo retorna ao autor, uma vez que ele é também o autor do narrador” (GENETTE, 1990, p. 139).

Em um plano mais amplo, extra-textual, Ana Maria Gonçalves, a signatária de *Um defeito de cor*, constitui-se a epigrafadora de todas as citações do romance. É ela quem afirma, antes de enumerar a bibliografia que pesquisou para escrever a

obra: “Esta é uma obra que mistura ficção e realidade” (GONÇALVES, 2012, p. 949). Ela que, na dedicatória, homenageia avós, amigos (dentre os quais, Millôr Fernandes, cujo texto elogioso à obra consta na orelha do livro) e autores consultados, presenteando-os com epígrafes. Ela, a pessoa física – e não jurídica ou ficcional –, que no prólogo, contextualiza a sua obra e incita o leitor a assinar um contrato ou pacto de ficcionalidade. Ela, de cuja imaginação foram criadas Kehinde e seu universo, tendo como alicerce a história do Brasil oitocentista, da afro-diáspora, da escravidão, dos retornados. Enfim, utilizando-se de uma expressão genettiana, a autora é a epigrafadora de fato, mas não de direito (GENETTE, 1990, p. 139), conforme será abordado em seguida.

Portanto, ao iniciar a leitura do romance e deparar com as homenagens prestadas pela autora na dedicatória, torna-se difícil afirmar que Ana Maria Gonçalves não seja a epigrafária, devido ao seu papel óbvio de escrevente, à menção dada a pessoas do seu convívio e a estudiosos, cujas obras consultou e enumerou na bibliografia. Entretanto, se o leitor folhear mais algumas páginas e chegar ao término do prólogo, intitulado “Serendipidades!”, é provável que associe a personagem narradora, ali instituída, à epigrafária autoral, o que é um equívoco. Na verdade, tratam-se de duas instâncias distintas. No prólogo, ao narrar o processo de invenção do romance, a autora ficcionaliza a sua própria experiência, quando conta a história da descoberta do manuscrito de Kehinde e o que se seguiu depois disso. Dessa forma, o prólogo é dotado de uma instância narrativa que se pode denominar narradora do prólogo, distinta da autora. É possível constatar essa ficcionalização prefacial, ao examinar os depoimentos dados por Ana Maria Gonçalves sobre a produção do romance. Em entrevistas concedidas, tanto à mídia impressa quanto à audiovisual, a autora nunca mencionou o fato de ter encontrado um manuscrito antigo ou algo parecido, mas afirmou frequentemente que o romance possui base histórica marcante, fruto de exaustiva pesquisa bibliográfica e de fontes históricas. Em uma dessas entrevistas (dada à sua editora, a Record), Gonçalves é questionada acerca do que é verídico e do que é ficcional em *Um defeito de cor*. A resposta foi a seguinte:

Eu ficaria imensamente feliz se isso do que é verdade ou ficção pudesse ser respondido pelo leitor, que ele se interessasse em pesquisar o período histórico a que me ative. Tenho certeza de que deixei muitos fatos interessantes de fora, pois o livro tinha um propósito a ser seguido. Aliás, de todo o material de pesquisa que reuni, não cheguei a usar nem a metade, e muitos outros livros poderiam ser escritos com o que "sobrou". Diante de tanto material, confesso que até eu me confundo, tomando por realidade o que posso ter inventado a partir de alguns fatos, de algumas circunstâncias e mesmo de algumas pistas e leituras de entrelinhas. Grande parte dos personagens realmente existiu e os fatos históricos podem ser facilmente comprovados, mas a maneira como tais personagens atuaram ou deixaram de atuar sobre eles, pode ter sido apenas imaginado. Foi isso que tentei fazer, tendo em mente que sou romancista, e é como um romance deve ser lido, deixando o rigor histórico para quem de direito. (GONÇALVES, s.d.)

Retomando a pergunta inicial: se o epígrafário do prólogo corresponde à personagem narradora do mesmo, quem é o sujeito citante das dedicatórias? Difícil responder com apenas uma escolha. Na verdade, não é pertinente deixar de atribuir à autora esse papel, pela razão de que as pessoas mencionadas na dedicatória são ligadas, de alguma maneira, à sua biografia pessoal. Isso é inegável. Por outro lado, é igualmente legítimo afirmar que a narradora do prólogo é a epígrafária da dedicatória, desde que o leitor associe aquela personagem autodiegética à mesma que, no plano ficcional, escolheu inserir os paratextos epigráficos em questão, além de ter editado e recontado o relato manuscrito de Kehinde. Há, nesse caso, uma questão de leitura. No entanto, considerando o pressuposto narratológico apontado por Genette, no qual se deve “atribuir (em ficção, é claro) ao autor apenas o que é materialmente impossível atribuir ao narrador” (GENETTE, 1990, p.139), dever-se-ia escolher a opção da narradora personagem do prólogo como a epígrafária da dedicatória. Contudo, nem o próprio Genette, ao ilustrar esse caso, ousou admitir categoricamente que o epígrafário do *Doutor Fausto*, de Goethe, não fosse Thomas Mann, mas Serenus Zeitblom, narrador homodiegético em terceira pessoa. Preferiu, ao invés disso, modalizar a assertiva, afirmando que parecia “mais interessante” que o fosse (GENETTE, 1990, p. 139). Em *Paratextos editoriais*, Genette trata do reconhecimento do dedicatário em narrativas homodiegéticas, ressaltando que nada impede que ele seja o herói do romance e que muitos escritores evitaram qualquer hesitação quanto a isso, subscrevendo-a com seus nomes ou iniciais (GENETTE, 1990, p 120). Em *Um defeito de cor*, a autora não assina graficamente a dedicatória e desaparece no prólogo, onde dá lugar a uma narradora ficcional não identificada

nominalmente. Portanto, no caso do romance em estudo, a detecção da epigrafadora da dedicatória trata-se de uma questão aporética<sup>65</sup>.

Seguindo esse raciocínio, pode-se inferir que essa mesma dificuldade de se identificar o epigrafador prossegue na narrativa do prólogo e no relato de Kehinde/Luísa. De fato, tal problemática persiste, mas não com a mesma intensidade a ponto de consistir em uma aporia, como no caso das epígrafes da dedicatória. Isso, porque temos três níveis narrativos em jogo, que ficam mais nítidos ao leitor depois do pacto ficcional estabelecido no prólogo: o primeiro, relativo à autora Ana Maria Gonçalves, que se anula, dando lugar à narradora dessa seção ficcional, responsável pelo estabelecimento do pacto narrativo com o leitor, e se autodenomina a autora do romance; o terceiro nível é o da narradora do relato, identificada em Kehinde. Nesse sentido, o pacto narrativo, entre leitor e narradora do prólogo, é crucial para desfazer ambiguidades, pois marca fronteira rígida entre duas narrativas diversas: a contada pela narradora do prólogo – sobre a gênese da escrita do romance e preliminares de seu conteúdo – e a narrativa do relato em si, ditado por Kehinde/Luísa à personagem Geninha, sem nenhuma interferência direta de quaisquer outros narradores. Dessa feita, firmado o pacto, fica nítido que a epigrafadora do prólogo é a sua própria narradora. No relato em si, a epigrafadora dos capítulos é Kehinde/Luísa. Antes do já mencionado acordo narrativo – aqui se trata da dedicatória –, a identificação, portanto, é ambígua (Ana Maria Gonçalves e narradora do prólogo).

Identificados os epigrafadores, pode-se detectar os seus respectivos epigrafários, isto é, os destinatários das epígrafes. Tal afirmativa parte do pressuposto genettiano de que o leitor virtual (na prática, o real) será o epigrafário, no caso da proposição da epígrafe ser atribuída ao autor. O mesmo processo ocorre, na relação entre narratário e narrador,

---

<sup>65</sup> Afirmar que o problema da identificação do epigrafário da dedicatória é uma questão aporética significa que a designação da autora ou da narradora, para tal papel de sujeito citante, não consiste em uma relação antinômica, pois ambas fazem parte de planos de leitura diferentes. Trata-se, nesse sentido, de expor um problema, que pode ser deslindado de duas formas racionalmente aceitáveis, de maneira que se torna, no mínimo, controverso, sustentar, como pertinente e verdadeira, apenas uma delas. Portanto, nesse caso, não se trata de incerteza subjetiva, pela qual não se consegue chegar a nenhuma resposta plausível. Ao contrário, a questão aporética, em apreço, consiste em uma “dúvida objetiva” (ABBAGNANO, 2007, p. 74-75), no sentido de se expor os problemas inerentes a uma questão que não possui uma única resposta e argumentar seus possíveis direcionamentos.

porque o ato tipicamente literário de assumir a escolha e a proposição de uma epígrafe (como uma dedicatória, e de modo mais geral todo o elemento do paratexto) constituiria automaticamente o narrador em autor (o que não significa identificá-lo ao autor real, mas antes torna-lo como Clara Gazul, um autor suposto), um autor que estaria sempre em busca e à espera de um leitor [...]. (GENETTE, 1990, p. 140).

Ora, se na dedicatória a epigrafadora pode ser tanto a autora Ana Maria Gonçalves quanto a narradora ficcional do prólogo, seu narratário comum é o leitor da obra em estudo. No caso do Prólogo, idem. No relato de Kehinde/Luísa, o leitor virtual não é o principal destinatário das epígrafes capitulares. No plano ficcional, o epígrafário exclusivo do relato é Omotunde/Luiz, a segunda pessoa do discurso, o você mencionado centenas de vezes, para quem a personagem narradora dita a longa carta ou livro de memórias, durante a viagem de regresso ao Brasil, na esperança de, pelo menos, conseguir terminar a narrativa, a fim de que, quiçá, o filho a leia.

Em *Paratextos editoriais*, Genette detecta quatro funções da epígrafe, embora reconhecendo, de antemão, que pode haver mais outras, que sua pesquisa não abordou (GENETTE, 1990, 141).

A primeira função apontada pelo estudioso é a de comentário ou justificativa do título da obra, dando como exemplo a epígrafe de *Sodoma e Gomorra*, de Marcel Proust, indicadora de que o romance não se trata de uma abordagem bíblico-histórica, mas, figurativamente, evoca previamente o tema da homossexualidade (GENETTE, 1990, p. 141). No caso de *Um defeito de cor*, esse efeito não procede, haja vista que a obra não tem uma única epígrafe, a inicial, como no referido romance proustiano, mas diversas outras, na dedicatória, no prólogo e no início dos capítulos. Ainda nessa primeira função, Genette descreve o efeito epigráfico, pelo qual o título modifica a epígrafe. No romance de Ana Maria Gonçalves, não se pode defender que há modificação do sentido das epígrafes, por conta da influência do título. Entretanto, é possível afirmar que se estabelece uma relação antitética entre o título do romance, mormente com as epígrafes africanas, mas, também, com os paratextos epigráficos de Barth e Henry. A razão dessa afirmação funda-se no termo jurídico “dispensa do defeito de cor”, vigente no Brasil do século XIX, explicado pela própria Ana Maria Gonçalves, em entrevista promocional à página da Editora Record na internet:

No período colonial havia uma lei, entre as muitas outras leis segregacionistas, que impedia que negros e mulatos ocupassem cargos civis, militares e eclesiásticos, reservados aos brancos. Quando o talento, a competência ou a vontade eram muito grandes, o negro ou mulato podia pedir a "dispensa do defeito de cor", que foi concedida, por exemplo, ao padre mulato José Maurício, um dos mais importantes musicistas e compositores coloniais brasileiros. Ele apenas pode se tornar Mestre da Capela Real e responsável pela música sacra que lá tocava depois de dispensado do defeito de que padecia. (GONÇALVES, s.d.)

O título do romance, portanto, denota uma visão depreciativa do africano e afro-descendente, mesmo mestiço, como um defeito, que o marca, institucionalmente, como incapaz, inferior, subalterno. Ora, o resgate abundante de provérbios africanos na dedicatória e nos capítulos chama a atenção para um movimento contrário, o de valorização da sabedoria ancestral e de afirmação identitária. As citações de John Barth e do cientista Joseph Henry, em contrapartida, reforçam a ideia de resiliência e superação criativa das adversidades. Nesse jogo antitético, as epígrafes do romance não modificam o sentido do título, ao contrário, revelam a dimensão crítica e irônica da expressão *Um defeito de Cor*, no âmbito ficcional da obra, remetendo ao contexto histórico, extra-ficcional.

A função epigráfica que Genette considera a mais convencional, “consiste num comentário do *texto*, cujo significado ela precisa ou ressalta indiretamente” (GENETTE, 1990, 142). De forma clara ou mais enigmática, a epígrafe pode ser dotada desse papel de glosa textual.

As epígrafes do romance em estudo desempenham esse papel ora de forma mais nítida ora mais veladamente. Na análise das epígrafes da dedicatória, percebeu-se que elas não funcionam apenas como mera homenagem às pessoas ligadas afetiva ou intelectualmente à autora. Mais que isso, o próprio processo de leitura e releitura podem conduzir o leitor a perceber que cada epígrafe remete a um motivo relevante para a compreensão de toda a narrativa: a memória, a solidariedade e a transmissão. Por sua vez, a epígrafe inicial do prólogo remete ao tema da serendipidade, motivo principal que dá movimento à ação narrativa e, pelo viés do romance *The Last Voyage of Somebody the Sailor*, remete à personagem Sheherazade, de tal modo que o paratexto, em questão, torna-se uma referência metaficcional do ato de narrar, conforme será discutido no próximo tópico. Por fim, as epígrafes capitulares, além de servirem de glosa metafórica dos capítulos, formam, juntamente com os demais paratextos epigráficos, um conjunto que revela

um programa narrativo, cuja epígrafe matriz é a citação de John Barth, sobre a serendipidade, assunto do subcapítulo 3.4.

### 3.3 AS EPÍGRAFES DO PRÓLOGO COMO GLOSA: AS SERENDIPIIDADES DO ROMANCE E O ROMANCE DA SERENDIPIIDADE

Como já sabido, e indicada o prólogo de *Um defeito de cor* é dotado de duas epígrafes: uma primeira, que encabeça o texto, extraída do romance *The Last Voyage of Somebody the Sailor*, de John Barth (1991), e outra no fim dessa seção textual, atribuída ao físico Joseph Henry. Quanto a esta última citação, pode-se afirmar que cumpre um papel mais voltado ao empenho de realce à ideia de serendipidade, mencionada de forma não explícita na citação barthiana, que, aliás, é apresentada em sua língua original, a inglesa. Nesse sentido, pode-se afirmar que a epígrafe de Henry é uma glosa do paratexto epigráfico de Barth, função possivelmente sem precedentes, até que se prove o contrário<sup>66</sup>. Em outras palavras, se a relevância do conceito de serendipidade passou despercebida ao leitor na primeira epígrafe, há uma segunda oportunidade, oferecida na citação final do prólogo, que retoma, explica e endossa o sentido do primeiro paratexto epigráfico.

A princípio, o conjunto dessas duas epígrafes, considerando sua posição espacial no texto (abertura e finalização), sugere uma moldura paratextual do prólogo, determinando limites, como se as citações epigráficas se configurassem em uma espécie de cerca semântica do prólogo. Nessa ótica, sem uma análise mais atenta, afirmar-se-ia que as citações em questão referem-se, exclusivamente, à seção textual em que foram inseridas, o que é um engano. Isso porque esse par de epígrafes não definem limites. Ao contrário, como verdadeiros umbrais epigráficos, transigem um movimento generoso de passagens, sentidos, intertextos.

O emprego da epígrafe inicial do prólogo permeia-se em uma rede intertextual que envolve não apenas a semântica de *Um defeito de cor* como sua própria tessitura romanesca, por meio da referência à oralidade, ao contar/transmitir

<sup>66</sup> O emprego incomum da epígrafe henryana baseia-se no fato de que a citação pode ser considerada como glosa da epígrafe de Barth, que, por sua vez, também funciona como comentário do prólogo e do romance em estudo. Para Genette (2009), a epígrafe pode servir como glosa do título (o inverso também é possível) ou do texto. Vale lembrar, que o próprio Genette admite a possibilidade de outras funções não levantadas em seu estudo, quando afirma: “Sem dúvida, por não ter ampliado minha pesquisa, vejo quatro funções da epígrafe, nenhuma das quais é explícita, já que epigrafar é sempre um gesto mudo cuja interpretação fica a cargo do leitor” (GENETTE, 2009, p. 141).

narrativas, ato que precede a escritura das mesmas. Além disso, a percepção dessa tessitura liminar pede que se trabalhe na identificação das marcas palimpsêsticas do paratexto epigráfico em pauta. Em outros termos, que se debruce no esforço de encontrar as relações intertextuais já contidas nos textos dos quais as citações foram retiradas: o intertexto contido no intertexto. Tais leituras permitirão o acesso aos umbrais estabelecidos pelas citações epigráficas e a percepção de que, além do papel de glosa, as epígrafes apontam, também, a certa autorreferencialidade romanesca.

Todavia, para se chegar à visada metaficcional de tais epígrafes, cumpre iniciar, antes disso, uma abordagem que reflita como os paratextos em questão assumem o seu papel de glosa. Essa função de comentário do texto, vale ressaltar, vai além do prólogo. Na verdade, o par de epígrafes dessa seção glosam o romance em estudo em sua totalidade, pelo viés do conceito de serendipidade, presente nas epígrafes e no título dado ao prólogo.

A fim de iniciar a série de análises das epígrafes como glosa dos textos a que remetem, julga-se importante inserir uma figura com o conjunto de todos os paratextos epigráficos, constantes no romance em estudo, permitindo uma visão panorâmica da distribuição paratextual de *Um defeito de cor*:

**QUADRO 1** – Epígrafes do romance *Um defeito de cor*

<b>PARTES</b>	<b>EPIGRAFES</b>	<b>FONTE</b>
Dedicatórias (p. 5)	<p>“Quando você segue as pegadas dos mais velhos, aprende a caminhar como eles”</p> <p>“Amigo é como um vizinho quando Deus está distraído”</p> <p>“Uma chama não perde nada ao acender outra chama”</p>	Provérbios africanos
Serendipidades! (p. 9-17)	<p>“You don’t Serendip by plotting a course for it. You have to set out in good faith for elsewhere and lose your bearings serendipitously”.</p>	John Barth, em <i>The Last Voyage of Somebody, the Sailor</i> (Nova York, 1991)
	<p>“As sementes da descoberta flutuam constantemente à nossa volta, mas só lançam raízes nas mentes bem preparadas para recebê-las.”</p>	Joseph Henry
Capítulo um (p. 19-64)	<p>“A borboleta que esbarra em espinhos rasga as próprias asas.”</p>	Provérbio africano
Capítulo dois (p. 65-110)	<p>“O Hoje é o irmão mais velho do Amanhã, e a Garoa é a irmã mais velha da Chuva.”</p>	Provérbio africano

Capítulo três (p. 111-186)	<i>“Aquele que tenta sacudir o tronco de uma árvore sacode somente a si mesmo.”</i>	Provérbio africano
Capítulo quatro (p. 187-260)	<i>“Só quando uma árvore cai alcançamos todos os seus galhos.”</i>	Provérbio africano
Capítulo cinco (p. 261-349)	<i>“Se alguém corre através de um espinheiro, ou persegue uma cobra ou foge dela.”</i>	Provérbio africano
Capítulo seis (p. 351-454)	<i>“A sola do pé conhece toda a sujeira da estrada.”</i>	Provérbio africano
Capítulo sete (p. 455-568)	<i>“A espada não poupa o próprio ferreiro.”</i>	Provérbio africano
Capítulo oito (p. 569-730)	<i>“Quando não souberes para onde ir, olha para trás e saiba pelo menos de onde vens.”</i>	Provérbio africano
Capítulo nove (p. 731-887)	<i>“Mesmo o leito seco de um rio ainda guarda o seu nome.”</i>	Provérbio africano
Capítulo dez (p. 887-948)	<i>“Exu matou um pássaro ontem com a pedra que jogou hoje.”</i>	Provérbio africano

**FONTE:** O Autor (2019). Epígrafes do romance *Um defeito de cor*.

No tópico 2.2 apontou-se a série de serendipidades relatadas pela narradora do prólogo, o que já demonstra serem as epígrafes uma glosa daquela seção textual. No entanto, como já se afirmou, as epígrafes em questão vão além de seus lindes, permitindo uma relação de diálogo desses paratextos com a totalidade da narrativa. Nesse sentido, *Um defeito de cor* será classificado como um romance de serendipidades e um romance da serendipidade.

Como romance de serendipidades, a narrativa apresenta uma gama de situações, geralmente adversas, em que a narradora busca formas criativas de enfrentá-las e superá-las, contrariando as expectativas lógicas de causa e efeito. Em outros casos, mesmo não tendo condições físicas e situacionais de reação, por meio da memória, relata eventos extremamente dolorosos e atribui-lhes um sentido maior, à luz da tradição ancestral.

Uma primeira situação de destaque a ser citada, como caso de serendipidade, sucede-se quando Kehinde tinha seis ou sete anos e se encontrava no depósito onde eram deixados os escravizados, recém-chegados na Bahia, enquanto não eram vendidos no mercado da cidade. A primeira impressão que teve a narradora daquele ambiente foi a diferença de compleição física entre o grupo ao qual fazia parte e os escravizados que lá estavam, isto é, que ainda não tinham sido comprados. O grupo de Kehinde havia ficado uma temporada na Ilha dos Frades, onde puderam se recompor da traumática passagem pelo Atlântico, alimentando-se bem, em contato direto com a luz solar, ganhando cor e viço, a fim de que tivessem

uma boa apresentação na hora da venda<sup>67</sup>. A narradora supõe que os escravizados que se encontravam no armazém, antes de sua chegada, não tiveram a mesma sorte que ela:

O comum a todos eram os ossos, que de tão aparentes quase rasgavam a pele sem viço e sem cor definida, coberta por imensa quantidade de escaras. Tenho certeza de que nós também estávamos bem parecidos com eles quando desembarcamos, magros, tristes e com aparência de bichos, e nos fizeram muito bem os dias na Ilha dos Frades, ao ar livre, podendo tomar sol, tomar banho, e com comida suficiente para, além de não passarmos fome, ainda nos fartarmos com frutas, muitas que eu não conhecia e eram bem gostosas.” (GONÇALVES, 2012, p. 69).

Kehinde também observou o clima de profunda desolação entre todos os companheiros de infortúnio, além do “ódio nos olhos de alguns deles” (GONÇALVES, 2012, p. 68), o que se justifica pela situação traumática a que foram submetidos e pelas trágicas narrativas que a protagonista pôde ouvir de alguns. Além disso, a narradora também sentiu o temor geral de permanecer muito tempo ali, naquela situação de penúria, passando fome, de modo que o desejo de todos era ser comprado o mais rápido possível, o que nem sempre acontecia<sup>68</sup>.

É nesse panorama de tristeza, abatimento e medo que Kehinde, por meio da observação dos demais escravos, começa a perceber que deveria fazer alguma coisa para conseguir superar a situação adversa e sair logo daquele ambiente deplorável. Para tanto, começa a perceber que se o seu comportamento fosse o mesmo das outras crianças escravizadas, sem beleza, indiferentes, às vezes caladas, como que invisíveis (GONÇALVES, 2012, p. 69-70), ficaria muito tempo por

---

<sup>67</sup> Sobre isso, o historiador Alexandre Vieira Ribeiro afirma que era necessário “expor o cativo aparentando bom estado físico e até mesmo moral para a fixação de um bom preço de venda. Em Salvador, desde meados do século XVII, após terem sido pagas na alfândega as referidas taxas de importação, as novas levas de escravos ficavam abrigados em depósitos fixos que por vezes ocupavam quarteirões inteiros. Nestes locais, o escravo recebia alimentação e passava por um processo de “maquiagem”. Muitas vezes seu proprietário aplicava óleo de palma em todo o seu corpo, para esconder doenças de pele e, principalmente, para dá-lhe [sic] aspecto de bom estado físico, no momento em que era exposto para possíveis compradores.” (RIBEIRO, 2005, p. 95). Pelo visto, os pretos encontrados por Kehinde no galpão não se enquadraram nessa prática. Além disso, a experiência de Kehinde também foi diversa daquela mencionada por Ribeiro (2005). Em *Um defeito de cor*, a boa alimentação e recuperação do escravo se dá na Ilha dos Frades. No depósito, as condições de vida eram precárias e a alimentação escassa.

<sup>68</sup> A narradora, atenta às conversas entre os escravizados, relembra a experiência relatada por uma mulher, que estava há muito tempo no galpão: “Uma das mulheres do nosso grupo puxou conversa com outra das que já estavam no armazém, e ela disse que tinha chegado havia muito tempo e que infelizmente ninguém tinha se interessado por ela, um problema bastante comum para os que não eram vendidos logo nos primeiros dias. Quem acabava de chegar tinha a preferência por estar bem mais alimentado, e quanto mais tempo ficava ali, menores eram as chances de ser escolhidos, porque a comida era pouca e irregular.” (GONÇALVES, 2012, p. 69).

ali, refugada, ou mesmo morreria sem ser comprada, “visto que a grande maioria dos compradores não se interessava por crianças” (GONÇALVES, 2012, p. 71). Munida de esperança, assim, a narradora sente a iminência da serendipidade que a livraria daquela situação:

Eu não sabia o motivo, mas tinha absoluta certeza de que não teria o mesmo destino que aquelas crianças, que alguém me escolheria logo e nada seria tão ruim assim, mas fiquei me perguntando se algumas delas já tinham tido o mesmo pensamento e a mesma certeza em vão. (GONÇALVES, 2012, p. 69).

No segundo dia de sua exposição no mercado, consegue ser comprada, graças ao insight obtido por essa observação atenta da postura deprimida dos demais escravizados. Essa descoberta mobiliza Kehinde a algumas atitudes e uma disposição interior fixa na intenção de livrar-se daquela condição degradante. A primeira delas consistiu no esforço de se “manter limpa e demonstrar alegria” (GONÇALVES, 2012, p. 71). A segunda atitude valeu a sua compra. Já faminta e, com o temor de ser repetidamente rejeitada e acabar morrendo naquele lugar, descobre que provocar o riso do seu futuro comprador seria uma estratégia viável de solução (GONÇALVES, 2012, p. 72).

Em tal circunstância, a menina Kehinde, com sua sagacidade, provará ser uma mente bem preparada para receber a semente da grande descoberta pairando “constantemente à nossa volta” (GONÇALVES, 2012, p. 17), como diria a epígrafe atribuída a Joseph Henry, no prólogo, e superar a situação crítica.

Outra ocorrência de serendipidade, embora sutil, se sucede no terceiro capítulo, aos dez anos da narradora, quando a mesma é expulsa da casa-grande por sinhá Ana Felipa ao flagrar Kehinde costurando uma boneca (brinquedo) e julgou que a menina estivesse confeccionando um artefato para a prática de feitiçaria. Por sua vez, a menina fugiu para o mato da fazenda, onde ficou escondida durante dias a fio, por conta da forte sensação de revolta e indignação com os castigos injustos aos quais ela e outros eram submetidos pela esposa do sinhô José Carlos, enquanto ele estava ausente. O mais cruel foi a punição à Verenciana por sinhá Ana Felipa, que manda arrancar-lhe os dois olhos, pelo fato de estar grávida do marido, o sinhô José Carlos.

Por conta de mais essa indisciplina cometida, Kehinde, serva doméstica, é tirada da senzala pequena e transferida para a senzala grande (onde se acomodava

o resto da escravaria). A narradora reconhece esse episódio como decisivo e transformador em sua vida, pois foi a oportunidade de ter contato com uma faceta da escravidão que ela ainda não conhecia e despertado nela uma atitude reativa e crítica, no tocante a essa condição:

Talvez, se eu tivesse ficado trabalhando apenas na casa-grande e morando na senzala pequena, não teria sabido realmente nada sobre a escravidão e a minha vida não teria tomado o rumo que tomou. Mesmo para uma criança de dez anos, ou, talvez, principalmente para uma criança de dez anos, era enorme a diferença entre os dois mundos, como se um não soubesse da existência do outro. Um outro mundo dentro do mesmo, sendo que o de fora, a senzala grande era muito mais feio e mais real que o de dentro, a senzala pequena. (GONÇALVES, 2012, p. 111).

Vivendo na senzala grande, a protagonista é inserida em uma realidade muito mais injusta e perversa que a que vivia como escravizada doméstica. Kehinde descobre, pois, a vida dura dos cativos sujeitados ao labor diário em diversas frentes de trabalho: lavoura de cana, pesca baleeira, engenho, fundição. Torna-se, ademais, observadora e ouvinte atenta das experiências partilhadas pelas mulheres da senzala grande, narrativas essas reveladoras do lado mais obscuro e cruel da vida servil, algumas das quais (experiências) reconta em seu relato.

Dentre essas narrativas, as histórias testemunhadas, ouvidas e retransmitidas por Kehinde remetem a gestos de solidariedade entre os companheiros de sofrimento. A primeira dessas atitudes parte de Rosa Mina, que acolhe Kehinde como se fosse filha, oferece-lhe um canto ao lado do seu, na senzala, para que a protagonista possa se instalar. Faz companhia à narradora, conta-lhe histórias, favorece com que ela (Kehinde) possa se socializar, visto que os escravos da senzala pequena não eram bem vistos pelos demais. A narradora também testemunha o socorro que a personagem Rosa Mina presta ao pescador mestre Anselmo, depois de ser impiedosa e injustamente chicoteado “nas costas, na bunda e nas pernas” (GONÇALVES, 2012, 125) pelo capataz Eufrásio. Nessa ocasião, Rosa passa uma mistura de ervas nas chagas de Anselmo e as lava com a água salgada do mar. Por sua vez, Kehinde sente um forte impulso de solidarizar-se com o flagelado e consolá-lo, lendo histórias para ele, mas não o faz por medo de que descobrissem que ela possuía os livros presenteados por Fatumbi:

Eu me lembrei do livro com o sermão do padre para os peixes, em que ele dizia que os homens eram o sal da terra, o sal da vida, aquele que a Rosa Mina tinha explicado tão bem. Senti vontade de ler para o mestre Anselmo, mas achei melhor não arriscar, pois alguém podia me ver lendo e tomar os meus livros, as únicas coisas que eu tinha de realmente minhas, além dos Orixás. (GONÇALVES, 2012, p. 125).

A protagonista também testemunha a preocupação e ajuda à Verenciana depois de arrancados os olhos; Além disso, testemunha histórias sobre as agruras sofridas pelos escravizados da fazenda, submetidos a trabalhos forçados, péssima alimentação, sob o chicote e improperios de Eufrásio. Igualmente, ouve histórias tradicionais de pretos velhos e outros religiosos, como Rosa Mina, Policarpa e Pai Osório, testemunhando a prática de cultos secretos aos orixás, de modo a constatar que a tradição ancestral, malgrado reprimida, continuava viva entre os seus. Também é nesse período que, levada por Nega Florinda a Salvador, Kehinde conhece Agontimé.

Além disso, toma conhecimento de diversos atos de resistência à escravização, dos quais três serão mencionados. O primeiro é o suicídio do pescador Afrânio, que resultou nos açoites humilhantes de mestre Anselmo, punido por não ter evitado a morte do subordinado no barco onde trabalhavam. O segundo, na secreta vingança pelo ato violento que cegou Verenciana, com o fornecimento de uma erva abortiva à cozinheira da casa-grande, a fim de que sinhá Ana Felipa perdesse o filho que esperava, como, de fato, sucedeu. Por fim, Kehinde fica sabendo do plano conjunto de rebelião e fuga, entre alguns companheiros da senzala grande e os escravizados da fazenda vizinha, sendo, posteriormente, testemunha ocular da perseguição aos fujões, em direção à mata da fazenda do Sinhô José Carlos, “gritando palavras como liberdade, morte aos brancos e justiça” (GONÇALVES, 2012, p. 144). Testemunha, além disso, a captura e o fuzilamento sumário de alguns insurgentes. Na senzala, depois do ocorrido, diversos escravizados partilharam narrativas sobre suas experiências pessoais de fugas bem sucedidas ou não.

Este episódio, em suma, despertou, em Kehinde, uma profunda admiração pela coragem dos revoltosos:

Eu sabia que aquilo realmente poderia acabar muito mal para eles, mas achei bonito que todos se unissem para buscar o que queriam, mesmo que isso implicasse grande risco, mesmo que pudesse custar a vida. (GONÇALVES, 2012, p. 145).

Nesse contexto, a protagonista começa a discernir que a raiva suscitada pela castração da liberdade e pelos métodos cruéis utilizados para conservar o sistema escravista, deveria ser canalizada em um esforço de resistência e luta pela libertação. Assim, à luz da tradição ancestral, a menina descobre que a sua missão na terra poderia estar associada a isso:

Eu era muito nova mas já pensava nisto tudo, e pensava no que tinham falado a minha avó, a Nega Florinda e depois a Agontimé sobre cada um de nós ter uma missão. Elas também tinham dito que a minha seria importante, e pedi a Oxum, a Xangô, a Nanã e aos Ibêjis que me ajudassem a saber qual era, pois, fosse o que fosse, não seria mais difícil de cumprir do que viver como escrava pelo resto da vida. (GONÇALVES, 2012, p. 148).

A serendipidade, nessas ocorrências, consiste no fato de que a inserção de Kehinde na senzala-grande, despertou-lhe uma descoberta oposta à que se poderia esperar de quem testemunhou aquela condição humilhante, opressora, violenta e traumática, relativa à submissão, conformismo, resignação da condição de vítima, à repressão do ódio. A partir dessa experiência, portanto, começa a germinar, na protagonista, a ideia de que possuía uma missão, a ela conferida pelas entidades ancestrais. Tal desígnio deveria ser discernido, no entanto Kehinde começa a sentir que estava relacionado à ideia de superação e libertação do estado servil e suas perversidades.

Dessa feita, a epígrafe de John Barth poderia oferecer luzes para o entendimento do posicionamento de Kehinde frente à vida, na descoberta e prática de sua missão, como um mote que glosa a postura da protagonista: “Você não chega a Serendip planejando um roteiro. Você tem que partir em boa-fé para outro lugar e perder seus azimutes serendipitosamente.”<sup>69</sup> (GONÇALVES, 2012, p. 9, tradução nossa).

As serendipidades na vida de Kehinde, nesse sentido, consiste numa postura de atenta observação e análise dos acontecimentos e uma reação sagaz, resiliente e empoderada a eles, sob a luz da tradição de seu povo. São as entidades sobrenaturais que estabelecem o roteiro, a missão a ser cumprida durante a existência da narradora, e insights redirecionadores de caminhos e atitudes. Portanto, com fé nesse plano divino, Kehinde se lança numa atitude de abertura,

---

<sup>69</sup> “*You don’t Serendip by plotting a course for it. You have to set out in good faith for elsewhere and lose your bearings serendipitously*”. (GONÇALVES, 2012, p. 9).

confiante no itinerário da vida, entretanto, sem deixar de buscar as pistas ou rastros deixados nos acontecimentos pela transcendência, a fim de que a protagonista cumpra a sua missão. Para descobrir esses desígnios provocadores de serendipidades, a narradora pede, diversas vezes, para sacerdotes consultarem o jogo do Ifá<sup>70</sup> e, também, permanece atenta aos sonhos para poder interpretá-los sozinha ou com o auxílio de um pai ou mãe espiritual, à luz da fé.

O romance, dessa forma, articula a reviravolta positiva aos reveses da vida (novidade) com a interpretação de uma missão estabelecida pelas divindades ancestrais (tradição). Um dos exemplos mais significativos a respeito, gira em torno da estátua de Oxum, presenteada por Agontimé a Kehinde, quando a narradora tinha dez anos e morava na senzala grande. Objeto de culto, a imagem acompanhou a protagonista durante muitos anos e cumpriu a sua finalidade religiosa convencional. A serendipidade acontece, pois, no dia em que a Oxum cai do seu altar acidentalmente e a protagonista descobre que havia escondida, no interior da peça, uma fortuna em pó de ouro. O dinheiro obtido com a venda desse tesouro, em conjunto com um plano bem-sucedido de chantagem à dona de Kehinde, garantem à narradora a conquista de alforria.

Vale ressaltar que Oxum – uma espécie de Vênus iorubá, por conta de sua beleza e influência nas questões amorosas – é a orixá das riquezas (LOPES, 2004, p. 505). Desse modo, é significativo o fato de a sua imagem estar recheada de ouro. Isso, porque o acontecido com Kehinde pode figurar uma bênção da divindade para que a narradora consiga dar uma reviravolta positiva em sua vida e cumprir a missão pré-estabelecida pela transcendência.

Outra observação de relevo é que, conforme narrativa oral da tradição iorubá recolhida por Reginaldo Prandi, em *Mitologia dos Orixás*, Oxum é filha de Iemanjá, orixá das águas, e Orumilá ou Orunmilá (PRANDI, 2001, p. 320-321). Perceba-se, mais uma vez, a presença de Orumilá, a entidade criadora dos oráculos (como o Ifá), pelos quais desempenha a sua tarefa de manifestar os desejos e desígnios dos demais orixás em relação aos homens. Dito isso, é possível perceber que a serendipidade decorrente da descoberta do ouro no espaço oco da estátua de Oxum pode figurar, sutilmente, a vontade do divino na vida de Kehinde.

---

<sup>70</sup> O Ifá, segundo Lopes (2004) é um oráculo de complexa execução ligado a Orumilá, deus da escrita, “orixá iorubano da adinhação, representante de Ifá na Terra” (LOPES, 2004, p. 501). Por meio do Ifá, Orumilá transmite aos homens a vontade dos deuses a seu respeito e os sacrifícios que devem ser feitos a eles (LOPES 2004, p. 501).

Ademais, há que se levar em conta que, antes de morrer no navio negreiro, a avó de Kehinde dá várias recomendações à menina, no sentido de que nunca se esqueça dos valores ancestrais. Dentre esses conselhos, pede que a narradora adquira e sempre tenha consigo um pingente representando a irmã gêmea e, também, consiga, para si, imagens dos ibêjis, de Xangô e de Oxum. O presente de Agontimé, dessa feita, realiza parte do último desejo de sua amiga e co-irmã no sacerdócio. Note-se que, levando em consideração esses dados, é possível articular uma relação lógica entre a imagem de Oxum, a figura da avó e Agontimé. A estátua constitui-se em figuração da serendipidade como fruto da vontade dos orixás em vista da efetivação de um plano sobrenatural em relação à narradora. Em conformidade com esse plano transcendente, a avó figura a ancestralidade como fator relevante, que deve ser ouvida e obedecida para que a missão da protagonista se cumpra. Por fim, Agontimé representa a ancianidade tradicional que repassa, por meio da estátua, o thesaurus da tradição (metaforizado no ouro em pó), tesouro esse com uma potencialidade libertadora escondida no interior da divindade, que será, no momento certo e determinado pelo mundo espiritual, desentranhado, descoberto e possibilitará que Kehinde cumpra o seu destino.

À luz desse recorte da serendipidade como a apreensão do novo iluminada pela sabedoria antiga (tradição), vale apontar outras manifestações dessa natureza, nas quais situações difíceis semeiam lampejos de grandes descobertas e atitudes resilientes.

O serviço de Kehinde à família inglesa dos Clegg é uma delas. Ao alugar a protagonista para essa família, sinhá Ana Felipa intentava castigar Kehinde e afastá-la do filho, Banjokô. A narradora trabalha para os ingleses durante uma temporada, mas é expulsa de lá, porque fora pega pela polícia numa das madrugadas em que fugia para dormir no solar da dona, junto ao filho, sob a proteção de Esméria e dos demais escravizados. Quando retorna para o solar, a sinhá arruma outra maneira de deixar Kehinde longe de sua casa.

Para tanto, decide que ela seja escrava de ganho, de maneira que a protagonista deveria, o quanto antes, descobrir uma ocupação para pagar as suas despesas pessoais com alimentação, moradia etc. e repassar, periodicamente, um percentual dos seus ganhos para a sinhá, de acordo com o combinado, como era costume. Em situação difícil, desamparada, conta com a solidariedade da liberta Adeola e do padre Heinz que lhe dão abrigo até que Kehinde descubra uma

ocupação para ganhar o seu dinheiro. Reencontra, posteriormente, Fatumbi, que encaminha a narradora à loja do Alufá Ali, de quem aluga um quarto. É nessa situação que ocorre a serendipidade: a protagonista se lembra dos *cookies* que aprendera a preparar na casa dos Clegg e percebeu que vendê-los na cidade seria uma iniciativa diferenciada que poderia ser bem sucedida. Isso porque não havia ninguém que comerciava tais produtos em São Salvador. Esméria, Tico, Hilário e outros companheiros não só gostaram da ideia como deram sugestões para o bom sucesso de Kehinde. Iniciada a empreitada com resultados favoráveis, a narradora começa a ampliar os seus objetivos de não apenas conseguir a liberdade, mas de prosperar economicamente:

Fui dormir feliz com as várias ideias e com a empolgação dos meus amigos, com a vontade que eles tinham de me ajudar e incentivar, dizendo que logo eu estaria mais rica que a sinhá e poderia comprá-los dela. Eu não tinha certeza quanto a ficar tão rica, mas não tinha dúvida de que minha liberdade não tardaria a chegar. Minha e do meu filho. E fiquei mais certa ainda quando, no dia seguinte, consegui me lembrar do sonho que tive com a minha avó e a Taiwo, as duas muito alegres e brincando de rodopiar de braços abertos, gritando que estavam livres. (GONÇALVES, 2012, p. 251).

Note-se, mais uma vez, a manifestação onírica com os ancestrais e sua interpretação como parte do processo de serendipidade, dessa vez confirmando a iniciativa de Kehinde como auspiciosa, em conformidade com seu destino e missão.

Nas últimas páginas do romance, o intertítulo “Guardando as esperanças” apresenta as duas serendipidades derradeiras, na vida de sua narradora. Tais ocorrências entabulam uma relação estreita com a grande serendipidade que é a própria narrativa. Todas desencadeiam-se a partir da descoberta de quatro cartas encontradas por Geninha em um antigo baú, no qual Kehinde/Luísa conservava alguns objetos que trouxera do Brasil<sup>71</sup>. Na verdade, a intenção primeira era de se

---

<sup>71</sup> A narradora explica o motivo de aquelas cartas estarem contidas no baú: “Quando os ingleses desocuparam o escritório de Lagos, deixaram uma caixa cheia de papéis que o João nem abriu, achando serem coisas minhas, pessoais, pois nela estava escrito o meu nome, e não o nome da Casas da Bahia. Ele levou essa caixa para Lagos e me entregou, mas como todas as pessoas com que eu me correspondia já sabiam da minha nova morada, tantos anos depois da mudança, eu também não quis abrir, achando que ia encontrar papéis do escritório, anotações antigas sobre casas já construídas. Quase mandei que jogassem a caixa fora, mas pedi que guardassem junto do baú, esperando que algum dia alguém pudesse ver pra mim do que se tratava, mas acabei me esquecendo dela.” (GONÇALVES, 2012, p. 945). Vale lembrar, também, que a protagonista, em sua velhice, torna-se, gradualmente uma deficiente visual, em decorrência do diabetes, limitação que dificultou ainda mais o acesso a correspondências tão importantes.

encontrar algo especial que servisse de presente à Luisinha, a primeira neta da protagonista a se casar.

O conjunto das três primeiras correspondências foram enviadas da cidade de São Paulo. Seu remetente, que fazia parte da rede de contatos do doutor José Manuel, as expedira no ano de 1877<sup>72</sup>, com informações sobre o filho perdido de Kehinde e seu paradeiro. Informações essas valiosíssimas para a narradora, que labutou inutilmente por eles durante décadas, malgrado o esforço, mesmo quando retornou à África. Eis o resumo das três cartas, apresentado pela própria narradora em seu relato:

A primeira era mais um aviso, em que o filho do advogado amigo do doutor José Manoel dizia que tinha te encontrado e que em breve mandaria mais notícias. Na segunda carta, ele dava muitos detalhes sobre você, contando tudo sobre a sua vida, que você era amanuense e que também advogava em favor dos escravos, conseguindo libertar muitos deles. Que você estava casado, tinha filhos e era maçom, que escrevia poesias e era muito respeitado por publicar artigos belíssimos e cheios de inteligência nos jornais mais importantes da cidade, e dava inclusive a sua morada. A terceira carta pedia para confirmar se eu tinha recebido as duas anteriores e avisava que não escreveria mais se isso não fosse feito. (GONÇALVES, 2012, p. 947)<sup>73</sup>.

Foram, pois, essas esperanças guardadas – parafraseando o intertítulo – que motivaram a última viagem de Kehinde/Luísa pelo Atlântico e a feitura de sua narrativa, a princípio como medida de prevenção, caso não chegasse viva ao Brasil. Todavia, a narradora deixa pistas de que, na verdade, a relevância de contar a sua história é maior do que a viagem em si. Melhor seria afirmar que as duas viagens (espacial e narrativa) como que se interpenetram. Isso, porque o encontro marcado com a morte, o encerramento de sua missão, designada pela transcendência, era prevista para, apenas, depois da conclusão do relato, mesmo que o encontro físico com Omotunde/Luíis não ocorresse de fato:

---

<sup>72</sup> Note-se que as cartas ficaram na obscuridade por volta de vinte e dois anos, visto que o *hic et nunc* da narradora é 1899.

<sup>73</sup> Vale ressaltar que as informações contidas nas cartas demonstram patente semelhança com o perfil biográfico de Luiz Gama, explanado no tópico 2.3 desta tese, p. 44-47.

Andei muito doente aos últimos três anos, e só não morri porque o encontro já estava marcado para daqui a pouco, assim que eu terminar esse meu pedido de desculpas. Muito maior do que o pedido ao João, à Maria Clara, ao genro, às noras e a todos os netos que foram se despedir de mim no porto de Lagos, onde eu e a Geninha tomamos este navio. Tentaram me convencer a ficar, argumentando que eu não aguentaria a viagem, que não teria como te encontrar e nem sabia se você ainda estava vivo ou morando no mesmo lugar, em São Paulo. Mas nada disso teve importância, pois eu tinha certeza de que precisava vir, precisava contar tudo que estou contando agora. (GONÇALVES, 2012, p. 945).

Sem a pretensão de, no momento, estabelecer hierarquias, pode-se apreender do texto que há uma confluência entre a viagem geográfica e a grande viagem narrativa, esta revelando-se, na protagonista, como um imperativo, uma necessidade inevitável do encontro, não físico, mas ficcional com o filho, o narratário do texto.

Tal dado demonstra, inclusive, que a narrativa *in se* faz parte da missão imposta a Kehinde, o que induziria a um devaneio pertinente, acerca da ambiguidade do termo destino. Nesse contexto, a semântica do vocábulo em questão navegaria em duas vertentes, sendo que a primeira remeteria à destinação geográfica de sua travessia marítima, para encontrar o filho; a segunda, ao *fatum* ou à sina pré-designada pelos deuses ancestrais, identificada no ato de contar o relato e a conclusão do mesmo.

O extenso pedido de escusas a Omotunde/Luís não apoia-se apenas no infortúnio da separação, no lamentar-se pelo que poderia ter sido e que não foi<sup>74</sup>. A quarta carta encontrada no baú da protagonista portará uma revelação que justificará, do ponto de vista mítico, a desgraça sofrida por mãe e filho, descoberta que consistirá na última das serendipidades do romance.

Essa missiva fora remetida por Esteban, filho de Buremo e Rosário, casal de amigos da narradora que também alugavam um cubículo na mesma casa que ela, durante a sua estada no Rio de Janeiro. Na carta, o remetente mandava uma mensagem de Maboke<sup>75</sup>, um *tata kisaba*<sup>76</sup>, outro vizinho de Kehinde. O sacerdote

<sup>74</sup> Referência evidente ao famoso verso de *Pneumotórax*, poema que Manuel Bandeira publicou em 1930, no seu livro *Libertinagem*: “A vida inteira que poderia ter sido e que não foi” (BANDEIRA, 1970, p. 104).

<sup>75</sup> Provavelmente porque Maboke era analfabeto. Note-se o recurso metaficcional recorrente que lança mão de intermediários a colaborar na transformação da tradição oral, da memória ditada, em narrativa escrita. Esteban é o escriba de Maboke como Geninha o é para a narradora e esta o é para Kuanza. Por fim, a narradora do prólogo autobiográfico e ficcional narra a gênese do romance, colocando-se como aquela que reescreve o antigo manuscrito de Kehinde/Luísa, atualizando-o para a linguagem romanesca do século XXI.

teve uma visão, na qual discerniu que o extravio de Omotunde/Luís e as buscas frustradas de Kehinde/Luísa pelo filho eram resultado da perseguição do espírito de um ladrão que Kehinde matara com uma facada, em legítima defesa, na estrada do sítio onde residia, nos tempos em que morava nas imediações de São Salvador.

O *tata kisaba*, que até então nada sabia do ocorrido, recebeu essa revelação depois de haver visto a pequena bolsa que a protagonista deixara, como presente de despedida, ao namorado Piripiri, quando ela partiu do Rio de Janeiro rumo à capital baiana. Era, justamente, este objeto que o salteador anônimo queria tomar da narradora, na noite do incidente. Em sua narração, Kehinde/Luísa lembra ao filho de que, no Rio de Janeiro, por ocasião do assassinato do filho de uma inquilina vizinha da narradora, o religioso dissera que tais espíritos costumavam seguir os seus assassinos e prejudicar a vida deles, a não ser que fosse feito “um trabalho de limpeza” (GONÇALVES, 2012, p. 947), providência nunca tomada por ela, pois não se sentia assassina” (GONÇALVES, 2012, p. 947).

Essa última serendipidade, pois, mobiliza a protagonista à interpretação mítico-religiosa dos entraves que ela e o filho sofreram em suas vidas, por conta desse espírito vingativo. Dessa vez, o viés hermenêutico de Kehinde/Luísa mostra-se um tanto disfórico, revelando um sentimento de culpa e a necessidade de pedir perdão ao narratário pelo trágico desencontro entre eles e por tudo o que sucedeu por conta disso.

Ao mesmo tempo, as serendipidades derradeiras, suscitadas pelas cartas, apresentam uma peculiaridade que merece ser destacada, pois elas se diferenciam das demais no plano teleológico e temporal: enquanto as outras manifestam-se como molas a fomentar a resiliência da narradora, tendo em vista o futuro, as últimas duas serendipidades voltam-se, acima de tudo, ao passado.

Poder-se-ia levantar uma ressalva, afirmando-se que a descoberta das cartas providas de São Paulo motivaram a viagem de Kehinde/Luísa ao Brasil, isto é, que delas brotaram a iniciativa e execução de uma ação futura. Por um lado, sim, é correto. Entretanto, a referida travessia atlântica, no plano poético, consiste mormente em uma figuração da viagem mais importante da narradora, premissa essa já mencionada. Trata-se da viagem narrativa, tecida a partir de um trabalho de

---

<sup>76</sup> Palavra de origem banto, do kumbundo *tata* (pai) e *kisaba* (folha), designa um encargo do *candomblé* da nação angola-congo. O *tata kisaba* é um coletor de plantas usadas em rituais religiosos (BOTÃO, 2007, p. 38).

anamnese<sup>77</sup>, atribuindo ao passado sentido e finalidade, com vistas a torná-lo vivo no presente, por meio do relato. Isso tudo, à luz de uma tradição oral recebida e transmitida.

Na situação de sobrevivente, enfim, contra todo um sistema desumano no qual estava inserida e do qual se libertara, a narradora conta e dá um sentido crítico (apesar da objetividade com que relata) à história pessoal e à história oficial do coletivo. O simples fato de Kehinde/Luísa ter essa possibilidade de narrar a sua história de superação, libertação e empoderamento, contando, ou melhor, recontando a história da diáspora africana sob o seu ponto de vista de escravizada e retornada, já constitui uma serendipidade, a maior delas possivelmente. Tal afirmação remete ao conceito, aqui inventado, de *Um defeito de cor* como o romance da serendipidade central da narrativa, da qual as outras são manifestações subsidiárias.

A serendipidade fundamental do romance consiste, resumindo, na própria narrativa, feita por uma testemunha do processo afro-diaspórico, que teve todos os parentes mortos e chega nua e só em terras brasileiras. Como escravizada, sobrevive, resiste, luta contra o sistema escravista excludente. Aprendiz atenta durante a vida toda, escuta a sabedoria ancestral transmitida pelos mais velhos e interessa-se pela história pessoal das personagens significativas em sua vida. Alfabetiza-se e torna-se uma leitora voraz. Não se conforma com a escravização, sua e dos outros, de modo que se engaja em movimento de resistência e participa da rebelião de 1835, em Salvador<sup>78</sup>. Preocupada com a preservação da tradição de seu povo, inicia-se na religião dos minas. Consegue a liberdade, prospera. Retorna à África. Flerta com o poder estabelecido de lá para garantir o sucesso de seus empreendimentos econômicos. Empodera-se, embora todo o seu percurso existencial, desde menina, já tenha sido um processo corajoso e gradativo de empoderamento. Por fim, bastante idosa, faz memória de todos esses acontecimentos, à luz da tradição ancestral e do processo multicultural que permeou a sua existência pessoal na história da afro-diáspora.

---

<sup>77</sup> Paul Ricoeur, em *A memória, a história, o esquecimento*, baseia-se na tradição filosófica para distinguir duas categorias da memória: *mneme*, que consiste em mera lembrança passiva do passado, independente de um esforço da vontade e *anamnesis*, esta, de caráter ativo, pois se efetua por meio de um verdadeiro trabalho de resgate, uma busca voluntária de elementos do passado (RICOEUR, 2007, p. 25-60).

<sup>78</sup> A Revolta dos Malês.

Dessa feita, a grande serendipidade do romance, consiste na junção de todos esses cacos de memória, por parte da narradora, que os transforma em um conjunto único de sentido por meio da transmissão de seu relato. Nessa linha de raciocínio, as citações de John Barth e de Joseph Henry desempenham um papel de liminares, índices das serendipidades do romance e do próprio romance da serendipidade. Essa função das referidas epígrafes serão discutidas no tópico que segue.

### 3.4 KEHINDE/LUÍSA E SCHEHERAZADE: INTERTEXTUALIDADE E METAFICÇÃO NA EPÍGRAFE DE JOHN BARTH

A partir do arrazoado anterior, a respeito da função das epígrafes do prólogo como glosa ou explicação da seção textual a que se referem, pôde-se descobrir que as citações extrapolam essa incumbência específica e abarcam semanticamente o romance. Tal abrangência evidencia-se nas diversas serendipidades que nutrem a narrativa em seu processo de progressão diegética. Mencionou-se, outrossim, que os paratextos epigráficos em questão, mormente o primeiro deles, sinalizam para uma faceta autorreflexiva do texto. É a hora oportuna, pois, de aprofundar esta última questão.

O presente tópico, por sua vez, pretende deter-se na epígrafe de John Barth, a fim de refletir sobre *Um defeito de cor* como um romance da serendipidade, numa perspectiva intertextual, pelo viés da metaficcionalidade. Para tanto, será necessário um debruçamento sobre o contexto da citação em estudo e um trabalho de detecção de outras narrativas que dialogam com os paratextos epigráficos e com o próprio romance de Barth, na intenção de verificar se esse panorama palimpséstico colabora com a dimensão autorreferencial da narrativa em Ana Maria Gonçalves. A epígrafe em estudo revelará tal dimensão por intermédio da figura de Sherazade, narradora das histórias no livro das *Mil e Uma Noites* como o protótipo de contadora de histórias. Ou Scheherazade, uso anglófono adotado por Barth para designar a personagem em *The Last Voyage of Somebody the Sailor* (1991), de cuja obra partirão os fundamentos da presente reflexão.

No contexto editorial do ocidente, as histórias narradas pela sultana Sherazade, como tais, eram um universo desconhecido e inexplorado pelo leitor ocidental até o início do século XVIII. Antecipa, pois, a primeira edição árabe impressa, a chamada *Primeira edição de Calcutá*, em dois volumes, publicada nos

anos de 1814 e 1818, sob a supervisão de Ahmad Bin Mahmud (JAROUCHE, 2015a, p. 29).

O que havia, até então, eram manuscritos que circulavam no mundo islâmico, artefatos estes produzidos por copistas ao longo dos séculos. As coletâneas de textos que não se perderam no tempo são divididas em duas vertentes: ramo sírio e ramo egípcio. O primeiro ramo consiste em manuscritos cuja região abrange o Líbano, a Síria e a Palestina atuais, contempla manuscritos copiados entre os séculos XIV e XVIII (JAROUCHE, 2015b, p. 7). Característica curiosa, nenhum dos manuscritos desse ramo completam as mil e uma noites, na verdade, encerrando-se na 282ª noite. Por sua vez, o segundo ramo provém do Egito e abrange os séculos XVII e XVIII. São os únicos que contemplam todas mil e uma noites. Em compensação, a busca desmedida para conseguir histórias e manuscritos para atingir essa soma, propiciou a inserção indiscriminada de narrativas espúrias, repetições de histórias, dentre outros problemas (JAROUCHE, 2015b, p. 8).

Tal panorama se reverte em 1704, com a publicação do primeiro volume de *Les Mille et une Nuits, contes árabes traduits em français*<sup>79</sup> pelo orientalista Jean Antoine Galland, iniciativa editorial essa considerada por Jorge Luís Borges “um acontecimento fundamental para todas as literaturas da Europa” (BORGES, 2011, p. 1512). Malgrado o que anuncia o subtítulo, o livro de Galland, em verdade, constituiu-se mais em uma adaptação do que propriamente em tradução, haja vista o interesse editorial em agradar os “gostos e usos” do público leitor da época (HAGÉGE, 1980, p. 132).<sup>80</sup>

Em uma conferência sobre os tradutores das *Mil e uma Noites*, Jorge Luís Borges também considera a tradução do orientalista francês deficitária, em relação às que se seguiram. Entretanto, o escritor reconhece-lhe o valor como aquele que introduziu o imaginário “mileumanoitesco” no ocidente e estabeleceu um *canon* para os tradutores subsequentes, oferecendo, em primeira mão, o mundo precioso e

<sup>79</sup> *Mil e Uma Noites, contos árabes traduzidos em francês* (tradução nossa).

<sup>80</sup> Segundo Claude Hagège, as infidelidades da tradução de Galland justificam pela competência do tradutor, mas no fato de que ele “ele traduziu as *Mil e Uma Noites* para um público cujos gostos e usos excluía qualquer técnica que não fosse a adaptação. Sua obra é, portanto, parte de um período específico na história das concepções de tradução, e deve, portanto, ser julgada tendo esse quadro como referência. (HAGÉGE, 1980, p. 132, tradução nossa). “*Il a traduit les Mille et une Nuits pour un public dont les goûts et les usages excluient toute technique que l’adaptation. Son oeuvre s’inscrit donc dans une période spécifique de l’histoire des conceptions qu’on s’est faites de la traduction, et doit, dès lors, être jugée par référence à ce cadre*”. (HAGÉGE, 1980, p. 132)

mágico das narrativas de Sherazade. Mesmo depois de tantas traduções subsequentes e melhores, defende Borges, a de Galland continua como referência na Europa e nas Américas, como a primeira que se vem no pensamento, quando se pensa nas *Mil e Uma Noites* (BORGES, 1984, p. 397). É nesse sentido, que o escritor argentino, afirma:

Palavra por palavra, a versão de Galland é a pior escrita de todas, a mais embusteira e a mais débil, mas foi a melhor lida. Aqueles que se tornaram íntimos dela, conheceram a felicidade e o assombro. Seu orientalismo, que agora nos parece frugal, acorrentou a quantos aspiravam rapé e tramavam uma tragédia em cinco atos. Doze primeiros volumes apareceram de 1707 a 1717, doze volumes inúmeravelmente lidos e que foram vertidos para diversos idiomas, incluindo o hindustani e o árabe. Nós, meros leitores anacrônicos do século vinte, percebemos neles o sabor meloso do século XVIII e não o desvanecido aroma oriental, que há duzentos anos determinou sua inovação e glória<sup>81</sup>. (BORGES, 1984, p. 398, tradução nossa).

À parte as severas e numerosas críticas ao trabalho de Galland, o fato é que seu livro obteve um extraordinário sucesso, difundindo-se, em pouco tempo, por toda a Europa e pelo mundo ocidental afora, conseqüentemente, de modo a influenciar fortemente as artes e a cultura ocidentais, voltando-lhes a atenção para o oriente.

Tamanho êxito despertou o interesse de vários estudiosos europeus, que, a partir das fontes originais, verteram as *Mil e Uma Noites* para as suas línguas nativas. Dentre essas empreitadas, destacam-se as traduções de Joseph Charles Mardrus para o francês (de 1899 a 1904), Edward Lane (em 1859) e Richard Francis Burton (entre 1885 e 1888), ambos para o inglês, e Enno Littman (de 1921 a 1928) para o alemão (PELLAT, 2011, p.229).

Aliás, a respeito disso, o arabista e tradutor brasileiro Mamede Mustafa Jarouche<sup>82</sup>, no estudo *O Livro das Mil e uma Noites: Dilemas e opções de uma tradução*, lamenta que, na contramão de todas as línguas modernas que dispunham

<sup>81</sup> “Palabra por palabra, la versión de Galland es la peor escrita de todas, la más embustera y más débil, pero fue la mejor leída. Quienes intimaron con ella, conocieron la felicidad y el asombro. Su orientalismo, que ahora nos parece frugal, encandiló a cuantos aspiraban rapé y complotaban una tragedia en cinco actos. Doce primorosos volúmenes aparecieron de 1707 a 1717, doce volúmenes innumerablemente leídos y que pasaron a diversos idiomas, incluso el hindustani y el árabe. Nosotros, meros lectores anacrónicos del siglo veinte, percibimos en ellos el sabor dulzarrón del siglo dieciocho y no el desvanecido aroma oriental, que hace doscientos años determinó su innovación y su gloria. (BORGES, 1984, p. 398).

<sup>82</sup> O título da tradução de Jarouche é *Livro das Mil e uma Noites*, o que não é tão previsível, pois a de Galland, no Brasil, intitula-se *As mil e uma noites*.

de, pelo menos, uma tradução direta do *Livro das Mil e uma Noites*, o português contentava-se com algumas traduções indiretas. Dentre elas, Jarouche (2007) destaca uma, publicada em Portugal, a partir do trabalho de Mardrus, realizado “por um seleto grupo de literatos portugueses”, que, entretanto, “não passava disso: uma excelente e caprichada tradução de obra literária francesa” (JAROUCHE, 2007, p. 362). Felizmente, a primeira tradução direta para a língua de Camões veio à luz no ano 2005, em quatro volumes, por obra do próprio Jarouche, depois de um trabalho que durou dez anos, entre pesquisa e tradução propriamente dita de fontes manuscritas antigas. A peculiaridade da tradução brasileira em questão é dividir a obra conforme a proveniência dos manuscritos, sendo que os dois primeiros volumes contemplam os textos do ramo sírio e os dois últimos, as narrativas do ramo egípcio.

Percebeu-se, nessa breve abordagem, que, no próprio processo de formação do *corpus* narrativo do *Livro das Mil e uma Noites*, a recontação tem um papel preponderante, não apenas no período em que os copistas realizavam o trabalho de recolha de manuscritos e histórias, como também no período das traduções e versões para as línguas modernas, iniciadas com Antoine Galland. De certa forma, não é errôneo afirmar que, ao longo dos séculos, acompanharam Sherazade uma miríade de co-participantes em sua arte de narrar. Em reforço a tal assertiva, vale o que afirmou, a respeito disso, Borges (2011) em conferência à Universidade de Belgrano e posteriormente publicada em *Siete noches* (1980):

Vejamos a história desse livro; em seguida, a de suas traduções. A origem do livro é obscura. Poderíamos pensar nas catedrais erroneamente denominadas góticas, que são obras de gerações de homens. Mas há uma diferença essencial, ou seja, que os artesãos, os artífices das catedrais, sabiam muito bem o que estavam fazendo. Em compensação, As mil e uma noites surgem de modo misterioso. São obra de milhares de autores e nenhum deles pensou que estava construindo um livro ilustre, um dos livros mais ilustres de todas as literaturas, mais apreciado no Ocidente que no Oriente, ao que me dizem.” (BORGES, 2011, p. 1546-1547).

Se a atribuição borgiana de ignorância pode ser pertinente em relação a todos os que se envolveram no mister de difundir *O Livro das Mil e uma Noites*, no que se refere aos copistas dos manuscritos e primeiros tradutores do ocidente, não se pode dizer o mesmo de um escritor da contemporaneidade que, mais do que ciente da importância das *Noites*, confessa-se pessoalmente apaixonado por Sherazade e suas histórias, tomando, para si, o encargo de recontá-las, isso,

quando em suas narrativas, não é a própria sultana que os reconta, num jogo barroquizante, autoconsciente, metaficcional, paródico. Esse escritor, que também é professor e literato, é o norte-americano John Barth.

Segundo o próprio Barth, sua relação com Sherazade constitui-se em um verdadeiro “caso de amor de longa data e continua até hoje” (BARTH, 2013, p. 31). A paixão surge em sua juventude de estudante pobre, assistente da biblioteca de orientálica, na Universidade John Hopkins. Lá, sob a discreta permissão dos chefes, passou horas a descobrir e ler avidamente grandes clássicos da literatura oriental, dentre eles as *Mil e uma noites*, na tradução de Richard Burton (BARTH, 2013, p. 31), obras essas que o impressionaram sobremaneira.

Para Barth, Sherazade é o modelo de contadora de histórias e inspiradora do seu próprio fazer literário, principalmente no que diz respeito ao modo que a sultana narra, lançando mão da narrativa enquadrada, iniciada por meio de uma história-moldura:

Esqueci-me da maioria desses fascinantes mentirosos<sup>83</sup>, mas de Sherazade, nunca. Embora as histórias que ela conta não estejam entre as minhas favoritas, ela continua a ser a narradora predileta, e o inebriante paradoxo que é tal persistência, sendo equivalente à sua intenção literal, gera-se a si mesma, e vem a tornar-se, também, o emblema da minha ambição metafórica. Quando penso na minha condição e na minha esperança, no que diz respeito à musa, no tempo que transcorrerá entre este momento e quando reminarei a tinta ou expirarei de outra maneira, é Sheherazade que me vem à mente, por muitas razões – não menos importante entre eles, um interesse metodológico na antiga ferramenta da narrativa-moldura, utilizada com maior beleza nas Noites do que em qualquer outra obra que eu tenha conhecimento.<sup>84</sup> (BARTH, 2013, p. 32, tradução nossa).

A *frame-tale* à qual Barth se refere constitui-se no equivalente ao que Mamede Mustafa Jarouche denomina “prólogo-moldura”<sup>85</sup>, isto é, a primeira narrativa de toda a coleção de histórias e que serve de fundamento para uma leitura

<sup>83</sup> Borges se refere aos narradores das obras que leu na biblioteca universitária onde trabalhou.

<sup>84</sup> *La maggior parte di quegli affascinanti mentitori li ho dimenticati, ma Sheherazade mai. Per quanto le storie che racconta non siano tra le mie preferite, lei rimane la narratrice prediletta, e il paradosso inebriante è che questa persistenza, essendo un corrispettivo del suo intento letterale, genera se stessa, e giunge a divenire anche l'emblema della mia metaforica ambizione. Quando penso alla mia condizione e alla mia speranza, per quanto concerne la musa, nel tempo che trascorrerà fra questo momento e quando finirò l'inchiostro o andrò a spirare in altro modo, è Sheherazade che mi viene in mente, per molti motivi – non ultimo tra questi un interesse metodologico per l'antico strumento della storia-cornice, usato con maggior leggiadria nelle Notti che in qualsiasi altra opera di mia conoscenza.* (BARTH, 2013, p. 32).

<sup>85</sup> O termo prólogo moldura será adotado neste trabalho por conta do papel paratextual que a primeira seção textual exerce sobre o resto do texto.

coerente e articulada das demais (JAROUCHE, 2004). Esta primeira história não é contada por Sherazade, mas por outrem, um narrador não identificado, de modo que ela situa-se como personagem.

Valendo-se da tradução integral de Jarouche a partir de um manuscrito do ramo egípcio na revista *Tiraz*, cumpre descrever, em poucas linhas, o enredo dessa epígrafe das *Noites*, visto que percebeu-se o mesmo procedimento de epígrafe-moldura nas obras de Barth a serem abordadas e, também, no romance de Ana Maria Gonçalves.

A história introduz-se narrando que o rei dos sassânidas<sup>86</sup> tinha dois filhos, Šhāhriar, o mais velho e Šāh Zamān. Depois de vencer uma grande batalha contra os chineses, nomeou Šhāhriar seu sucessor e o filho caçula, governador de Samarcanda, na Índia, de modo que ficaram os irmãos dez anos distantes um do outro.

Com saudades do irmão mais novo, o sultão sassânida deseja reencontrá-lo. Para tanto, ordena ao seu vizir que fosse ao reino do irmão, a fim de trazê-lo consigo para uma temporada de convivência. Importante destacar que, logo na primeira menção ao vizir, o narrador insere um aposto, pelo qual explica que o primeiro ministro “tinha duas filhas, a maior chamada Šahrazād e a menor, Dinazād” (JAROUCHE, 2004, p. 80).

Šāh Zamān, pouco antes de empreender a sua viagem com o vizir, no meio da noite, surpreende a esposa, na cama nupcial, dormindo abraçada com “um dos garotos que trabalhavam na cozinha” (JAROUCHE, 2004, p. 80). Matou a ambos e seguiu viagem com o vizir.

No reino do irmão, o caçula definhava a olhos vistos, remoendo o adultério da esposa, sem revelar a causa de sua tristeza a Šāhriyār, que tentava agradá-lo das mais diversas maneiras.

Suspeitando que Šāh Zamān estivesse com saudades da esposa e de sua terra, o irmão mais velho decide convidá-lo para uma caçada, que duraria dez dias, finda a qual poderia o mais novo retornar para Samarcanda. Zamān recusa a oferta do irmão, de modo que este último parte com seu séquito e o mais novo fica no palácio remoendo obsessivamente a sua desgraça.

---

<sup>86</sup> Em nota de rodapé de outra tradução da mesma narrativa, mas proveniente do ramo sírio, Jarouche explica que a “dinastia sassânida, que em seus tempos áureos desfrutou de muito poder e glória, governou a Pérsia de 226 a 641 d.C., quando foi destronada pela conquista muçulmana”. (JAROUCHE, 2015a, p. 39).

Nessa situação, recluso em seus aposentos, observa de sua janela, a existência de uma porta secreta, de onde “saiu a senhora esposa de seu irmão entre vinte criadas – dez brancas e dez negras –, requebrando no meio delas como se fora uma gazela sedenta”. (JAROUCHE, 2004, p. 81).

Sem ser percebido, Šāh Zamān descobre que as dez criadas brancas eram, na verdade, “dez escravos machos, que se lançaram sobre as dez criadas brancas” (JAROUCHE, 2004, p. 81). Além disso, testemunha a relação sexual da esposa de Šāhriyār com outro escravo negro, chamado Mas<sup>c</sup>ūd, em meio àquela orgia que durou toda uma manhã.

Retornado da caçada, Šāhriyār percebe Zamān bastante animado e questiona o motivo daquele restabelecimento. Depois de muita insistência, o irmão caçula conta a história do seu infortúnio e, depois, a causa de sua recuperação, que pode ser sintetizada no pensamento que teve, ao descobrir a traição da cunhada:

se isso ocorreu ao meu irmão, que é o maior rei da terra, se até a ele sucedeu tamanha desgraça dentro de sua casa sem que ele saiba, como será então o caso de outros homens? O que me sucedeu por parte de minha mulher é mais fácil de suportar. (JAROUCHE, 2004, p. 81).

Šāhriyār a princípio não pode acreditar no relato do irmão. Entretanto, constatado o adultério, por meio de um flagrante planejado, o irmão mais velho mata a sultana, assim como todos do palácio. Desgostoso, resolve viajar errante pelo mundo, na companhia do irmão, e somente retornar quando for encontrado, nesse percurso, uma vítima de uma desgraça maior do que a sofrida por ambos.

Durante essa empreitada, escondidos, descobrem um gênio que retirou, do fundo do mar, uma caixa, dentro da qual saiu uma mulher que, por conta de sua extraordinária formosura, fora sequestrada por aquele espírito do mal e tornada sua escrava. Essa é a história que a mulher conta aos irmãos, após ter embalado o gênio, que adormece, na praia. Além disso, disse que toda a vez que o seu algoz dormia, ela, por vingança, mantinha relações carnavais com qualquer homem que aparecesse, de cada qual pedindo um anel para reter consigo. Tinha noventa e oito. Sob chantagem, obriga os dois irmãos ao sexo, de modo que completa cem anéis à sua coleção.

Dessa feita, Šāhriyār chega à conclusão de que o gênio é mais desgraçado que ele e decide que ambos os irmãos devem regressar aos respectivos reinos.

Além disso, faz o propósito de “não se manter casado com mulher nenhuma mais do que uma única noite, matando-a assim que amanhecesse”, pois “não creio que em toda a face da terra exista uma única mulher que possa ser esposa” (JAROUCHE, 2004, p. 86).

Durante três anos, o sultão manteve sua palavra, de modo que, em decorrência de tamanha matança, o reino esvaziou-se de moças, muitas das quais fugiam para terras vizinhas, a fim de manter-se vivas.

Nesse contexto, aparece a figura de Šahrazād na narrativa. Ela é apresentada como uma mulher culta, que “tinha lido livros, compilações e provérbios, decorado poesias e analisado as crônicas históricas; estava a par dos vestígios e das palavras dos reis e dos sábios; lera e compreendera”. (JAROUCHE, 2004, p. 86).

A moça revela que deseja ser oferecida ao rei, mas não para continuar o infundável morticínio de virgens. Do contrário, ela pretende, com o seu ato, a cessação da injustiça. Note-se, portanto, que Šahrazād possui uma intencionalidade libertadora, mesmo que seu propósito não tenha eficácia e ela também se torne vítima: “Minha intenção é salvar você [o vizir] e os filhos dos muçulmanos e livrá-los do assassinato. Se eu me revelar incapaz, que ele me mate, meu pai, e assim eu pararei de me preocupar com você”. (JAROUCHE, 2004, p. 86).

Exaustivamente, o pai refuta e recrimina a estapafúrdia ideia fixa de Šahrazād, inclusive lançando mão de uma história parabólica, para reforçar o discurso referente à sua desaprovação quanto a isso. Esta, em contrapartida, insiste reiteradamente que o pai deveria oferecê-la ao rei, por ser “absolutamente imperioso” que o fizesse (JAROUCHE, 2004, p. 89). Sem mais argumentos, mas contrariado, o vizir entrega a filha ao sultão.

Prestes a ser oferecida, Šahrazād revela à Dināzād o seu plano libertador e pede a cumplicidade da irmã em sua realização:

“entenda a minha recomendação: quando o rei me possuir, eu vou mandar chamar mandar você; venha até mim e diga: ‘minha irmã, por Deus, contem-nos uma de suas histórias maravilhosas’, e então eu contarei ao rei histórias que serão o motivo da minha salvação e das outras jovens que o rei ainda poderá matar”. E a irmã disse: “ouço e obedeço”. (JAROUCHE, 2004, p. 91).

O planejamento inicial de Šahrazād ocorre exatamente como pensara e o prólogo-moldura termina com dois períodos que pedem o início das narrativas orais da engenhosa filha mais velha do vizir: “Disse a irmã mais velha: ‘se o rei me autorizar, eu contarei’. E o rei disse: ‘conte’.” (JAROUCHE, 2004, p. 91).

A leitura dessa narrativa permite que se constate que a metaficcionalidade é um recurso literário antigo. Em primeiro lugar, no sentido de que ela consiste em em uma história que contextualiza e explica a razão de ser das narrativas não como uma sequência ou enumeração sem lógica. Ao contrário, o prólogo-moldura do *Livro das Mil e uma Noites* demonstra que as centenas de histórias subsequentes contadas pela narradora, noite após noite, têm o propósito libertador de, por intermédio da ferramenta encantatória da contação, salvar o reino e a si própria da morte.

Em segundo lugar, na tradução integral de Jarouche (2004), fica evidente, por diversas vezes, a marcação textual que indica a presença do narrador, por intermédio da frase introdutória “disse o narrador” (p. 79; 81-90). Ao mesmo tempo, a presença do verbo de dizer estabelece, com essas reiterações, uma dramatização da oralidade, o que também ocorre com as personagens, cujas falas são antecedidas com a colocação do mesmo tipo de verbo.

Por fim, vale observar que o prólogo-moldura prenuncia a estrutura da construção das histórias das *Noites*, dentro da perspectiva da narrativa enquadrada. O prólogo é uma história, que contém outra história, que, por sua vez, pode conter outras. O texto inicia com um narrador não marcado. No segundo parágrafo, por sua vez consta o já citado “Disse o narrador” (JAROUCHE, 2014, p. 79), que, talvez, não seja o mesmo que iniciou a narrativa. Sob a batuta desse narrador marcado no texto, há, por exemplo, a “História do fazendeiro, do boi e do burro”, contada pelo vizir para dissuadir Šahrazād, dentro da qual, as personagens também dizem algo.

Ora, o prólogo de *Um defeito de cor* também põe a termo um procedimento similar. Como já se demonstrou, a narradora desta seção textual mistura ficção e autobiografia para explicar como encontrou os manuscritos de Kehinde, simulando a veracidade histórica do documento, além de informar ao leitor quais critérios utilizou para transformar o conteúdo daqueles papéis antigos em romance.

Além disso, ocorre um enquadramento narrativo, no sentido de que a autora-personagem do prólogo que, inclusive considera a história como sua, tece uma

narrativa, que reporta a Kehinde e esta, em seu relato, dá voz, pelo discurso indireto, a centenas de histórias de outros personagens.

De certa forma, há, igualmente, um outro tipo peculiar de enquadramento que se efetua no ato de leitura do texto. Isso, no sentido de que a narradora do prólogo, pertencente a um contexto narrativo mais amplo, deixa traços de sua presença ao longo do romance. Tais marcas consistem nos paratextos editoriais constantes na obra, como notas de rodapé, referências bibliográficas, a divisão em capítulos, a nomeação dos intertítulos, as epígrafes escolhidas, dentre outros expedientes. Todos esses componentes apontando para a narradora do prólogo, que editou e recontou o relato contido nos manuscritos<sup>87</sup>, como também à autora do romance. Tais recursos metaficcionalis revelam uma atividade autoconsciente que questiona os limites entre ficção e história, a figura do narrador e a figura do autor.

Nesse sentido, do ponto de vista intertextual, a epígrafe de John Barth constante no prólogo de *Um defeito de cor*, funciona como um portal ou limiar a remeter, primeiramente ao romance *The Last Voyage of Somebody the Sailor*, de onde a citação foi extraída. *Last Voyage*, por sua vez, remete à personagem Scheherazade, contida no texto barthiano. Scheherazade, por sua vez, aponta para a contação de histórias e a maneira com que tais narrativas são contadas ou recontadas pela sultana nas *Mil e uma Noites*. De todo esse labirinto de molduras, vale voltar a atenção à Scheherazade como personagem de Barth e como ela se constitui metáfora do ato de narrar no romance de Ana Maria Gonçalves, personificada em Kehinde/Luísa.

Em linhas gerais, *The Last Voyage of Somebody the Sailor* trata de um intrincado, autocentrado, mas fascinante jogo narrativo, que estabelece um forte liame entre a tradição da oralidade dramatizada no *Livro das Mil e uma Noites* e o romance metaficcional típico de Barth. Esse imbricamento entre o passado literário e a contemporaneidade é construído por uma contação alternada de histórias entre dois narradores, como num duelo de narrativas, em plena Bagdá medieval: um deles é a personagem Sindbad *the Sailor* (Simbad, o Marujo), o anfitrião desse encontro, que reconta seis das sete viagens já narradas nas *Noites*, plenas de aventuras, naufrágios, riquezas, criaturas maravilhosas, paixões. O outro é *Somebody the Sailor* – tomar-se-á a liberdade de doravante chamá-lo de Alguém o Marujo - que

---

<sup>87</sup> Note-se que essa reflexão poderia dar margem à lembrança dos copistas do *Livro das Mil e uma Noites* e mesmo a Galland em sua versão da obra.

contará a trajetória de vida e as intenções literárias de um jornalista e escritor do século XX, natural de Maryland, Estados Unidos, chamado Simon Behler, uma espécie de máscara autorreferencial do próprio Barth (recurso peculiar das narrativas barthianas).

Note-se que a dualidade *Sindbad X Somebody* não implica apenas numa brincadeira com a sonoridade das palavras, como também na pluralidade do jogo narrativo proposto e dos agentes envolvidos. Além disso, parodia a história contada por Sherazade na sexagésima nona e septuagésima noites da versão de Galland. Nelas, a sultana conta a história do carregador Hindbá que, sentindo os deliciosos odores do festim promovido por Simbá, sente inveja e impreca a Deus contra tamanha injustiça. Simbá manda chamá-lo ao seu banquete como conviva e, tendo Hindbad como principal alvo, conta a todos os participantes da festa a história das suas sete viagens, como a mostrar que a sua riqueza foi obtida a custo de muitos sacrifícios (*As mil e uma noites*, 2015, p. 202-207).

Os dois primeiros capítulos do romance de Barth, intitulados “*The Familiar stranger*”<sup>88</sup> e *The Destroyer of Delights or, The Last Story of Scheherazade, as Told by the Narrator of the Foregoing*<sup>89</sup> funcionam como molduras narrativas e jogam com a alternância de dois pontos de vista: Simon Behler, o narrador, e Scheherazade; ambos estão idosos, à beira da morte e prestes a contar a sua última história. Percebe-se a lógica do enquadramento narrativo: Behler vai contar a história de Scheherazade, que, por sua vez, contará a história de Alguém o Marujo e assim por diante. Embora a narrativa seja enquadrada, percebe-se um espelhamento entre as duas personagens, que se encontram hospitalizadas e recebem visitas para quem contarão uma história.

Behler recebe uma jovem não identificada, a quem faz, de chofre, uma proposta:

“Eu poderia te contar a história de Scheherazade...”  
 “Eu já ouvi”.  
 “Não essa versão”. (BARTH, 2016, p. 3, tradução nossa).

Behler, narra a história de uma Scheherazade idosa, avó, que testemunha, por diversas vezes, a visita da morte, o “Destruidor de Delícias”, a membros de sua

<sup>88</sup> “O estranho familiar”(BARTH, 2016, p. 7, tradução nossa).

<sup>89</sup> “O Destruidor de Delícias ou, A Última História de Scheherazade, como contado pelo Narrador do Precedente” (BARTH, 2016, p. 11, tradução nossa).

família, como ao marido, ao filho, ao pai, à irmã Duniazade, a um dos netos, de modo que chega a pedir que o destino final também viesse para ela.

Quando chega a sua hora, o encontro inevitável com o fim da existência se dá durante uma noite e a morte vem personificada em um homem, que, “ouvinte gentil” (BARTH, 2016, p. 8, tradução nossa)<sup>90</sup> pede a Scheherazade conte uma história. Após longo diálogo, em resposta ao pedido feito, a personagem se propõe a contar uma cujo título é homônimo ao do romance (BARTH, 2016, p. 10). No fim do capítulo, Baylor, o narrador faz uma interpelação ao narratário e, também ao leitor, que o ajude a imaginar a continuação da história:

Podemos imaginar então, você e eu – não podemos? – Que ela passa a dizer a seu estranho familiar (com uma pequena ajuda sua, de verdade, senhora: “Baylor” o contador de Behler o Falhador) o tempo todo-escarranchando história de91 (BARTH, 2016, p. 10)

Vale mencionar que a preposição *de*, que encerra a citação, é bastante instigante, pois sugere uma lacuna a ser preenchida pela co-narração do leitor, bem como uma continuidade do enunciado no título do capítulo subsequente: “A Última viagem de Alguém o Marujo” (BARTH, 2016, p. 11). Tal procedimento é uma remissão metaficcional da tática narrativa da Sherazade das *Noites*, para salvar as suas conterrâneas das mãos assassinas do sultão e, ao mesmo tempo, manter a própria vida: sempre terminar a contação de uma história com o desfecho em aberto, a fim de poder continuá-la numa próxima vez. Também remete ao que Hutcheon (1980) denomina um paradoxo metaficcional pós-moderno, como ficção que rompe com a postura, a partir do realismo do século XIX, de negação das marcas do autor como narrador no texto. Ao contrário, o autor pós-moderno, como John Barth, afirma-se na narrativa, deixando nela marcas das suas prestidigitações autoconscientes. O leitor, ao invés de conformar-se com essas manipulações do autor/narrador, no nível da linguagem, é convidado a ser um co-criador, participar dos “bastidores da produção” por meio do processo de leitura:

<sup>90</sup> “gentle listener” (BARTH, 2016, p. 8).

<sup>91</sup> “We may imagine then, you and I — may we not? — that she goes on to tell her familiar stranger (with a little help from yours truly, ma’am: “Baylor” the Taler of Behler the Failer) the whole time-straddling story of” (BARTH, 2016, p. 10).

A obra narcisista, no entanto, se apropria da consciência do leitor de uma forma mais deliberada e paradoxal, pois aqui deve viver dentro de um universo reconhecidamente ficcional como ele lê. Permite à obra exigir constantemente respostas comparáveis no âmbito e talvez a participação ativa na própria formação dessa ficção. (HUTCHEON, 1980, p. 140).<sup>92</sup>

Quanto à epígrafe do prólogo, antes da citação ser amputada de seu texto de origem e implantada em *Um defeito de cor*, convém que se volte o olhar ao romance de Barth e se lhe resgate (da citação) o contexto literal, de modo a descobrir se pode oferecer algo mais sobre sua conexão de sentido com a presente discussão e colher umas últimas observações a respeito do assunto tratado.

O extrato em questão situa-se no terceiro capítulo de Barth, no qual expõe, sinteticamente “a versão oficial” da sétima viagem de Sinbad, rumo a Serendib (atual Ceilão), para cumprir a ordem de Haroun al-Rashid, de retribuir os ricos presentes que recebera do rei da ilha, via Sinbad, que havia passado por lá em sua sexta viagem. Em seguida, o narrador contrapõe-se a essa versão consagrada da história, afirmando que, no romance, não será Sindbad a empreender esta última viagem, mas Somebody (Alguém) um “náufrago de rua do Aqui Agora”<sup>93</sup> (BARTH, 2016, p. 13, tradução nossa):

Até aqui, tudo bem: mas (aí vem a nossa história) não foi Sindbad o marinheiro que fez essa viagem final. Sindbad, o Marinheiro, não teve nenhuma birra com o projeto do califa, embora ele nunca antes zarpe com qualquer motivo mais nobre do que a irrequieta ganância. Como ele sabia da difícil experiência, no entanto – e declarará aos seus convidados do jantar, no final de seu jejum de um mês – você não chega a Serendib traçando um roteiro. Você tem que sair de boa fé para outro lugar e perder o rumo ... serendipitosamente.<sup>94</sup> (BARTH, 2016, p. 13, tradução nossa).

Perceba-se que o narrador fala de uma “nossa história” versus uma história oficial. Tal expressão em primeira pessoa do plural talvez seja mais uma chave para estabelecer as transações de textos, sentidos, histórias e personagens, que

<sup>92</sup> “The narcissistic work, however, appropriates the reader’s consciousness in a more deliberate and paradoxical manner, for here he must live within an acknowledgedly fictional universe as he reads. let the work constantly demands reponses comparable in scope and perhaps active participation in the very formation of that fiction.” (HUTCHEON, 1980, p. 140).

<sup>93</sup> “streetwise castaway from the Here and Now”. (BARTH, 2016, p. 13).

<sup>94</sup> “So far, so good: but (here comes our story) it wasn’t Sindbad the Sailor who made that final voyage. Sindbad the Sailor had no quarrel with the caliph’s project, though he’d never before set sail with any motive nobler than restless greed. As he knew from hard experience, however — and will presently declare to his dinner guests, at the end of their monthlong fast — you don’t reach Serendib by plotting a course for it. You have to set out in good faith for elsewhere and lose your bearings ... serendipitously”. (BARTH, 2016, p. 13).

permitam aproximar Sheherazade e Kehinde/Luísa. Ambas exímias contadoras de histórias e contadoras de contadores de histórias, idosas, próximas do fim da existência. As duas resgatadas pelos autores/narradores dos textos contemporâneos, um norte-americano, outro brasileiro, oferecendo sobejas marcas, rastros, indícios que unem a memória da tradição à história presente.

Entretanto, nesse processo, a autorreferencialidade do romance não basta. É estritamente necessário o papel do leitor na detecção dessas marcas, bem como a descoberta pertinente, por parte dele, das conexões entre os rastros deixados no texto. Dessa forma, o leitor participará da “nossa história” e contribuirá como co-autor do processo fabulatório.

Nesse sentido, a epígrafe de John Barth desempenha um papel fundamental na leitura do romance de Ana Maria Gonçalves, atribuindo-lhe uma dimensão metaficcional que, inclusive, tece uma rede de relações com as outras epígrafes, tanto das dedicatórias como dos capítulos. Dessa maneira, por meio das marcas metafissionais das epígrafes, é possível ler *Um defeito de cor*, como um romance sobre o ato do narrar e do recontar.

#### 4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Atribui-se ao escritor e etnólogo malinês Ahmadou Hampaté Bâ a seguinte máxima, relativa ao importante papel do idoso africano na transmissão da tradição oral: “Na África, cada ancião que morre é uma biblioteca que se queima”. Em *Um defeito de cor*, a narradora idosa Kehinde/Luísa estava próxima do momento final, de modo que não se enquadra totalmente na citação de Bâ. Entretanto, pode-se afirmar, com segurança, que ela continha em si uma biblioteca de livros e histórias (antigas e novas).

Nesses termos, a personagem pode constituir-se, igualmente, na figuração de um único livro, uma narrativa singular e única, composta de uma gama de documentos, bem como de obras literárias, históricas, sociológicas, algumas delas implícitas em meio ao romance e não descobertas pelo leitor, por não estarem arroladas nas referências bibliográficas situadas nas últimas três páginas da obra.

Por outro lado, Kehinde/Luísa também é metáfora de uma só narrativa, enquadrada, na qual está contida uma variedade surpreendente de histórias orais, tanto dela própria (com a dramatização da oralidade na escrita), quanto aquelas contadas por outras personagens e guardadas na lembrança. Narrativa essa, fruto de um trabalho pessoal da protagonista em resgatar o passado, por meio da memória, dando-lhe um significado à luz da tradição que recebera dos ancestrais. Dessa feita, esses são alguns dos motivos pelos quais a oralidade tradicional é o pano de fundo que orientou a análise de *Um defeito de cor* por intermédio de seus paratextos epigráficos.

Entretanto, ao reverter a ordem desse argumento sobre a importância da oralidade para o estudo do *corpus*, é possível dar às epígrafes do romance um papel de agente metaficcional. Nesse sentido, os paratextos epigráficos em questão constituem-se em rastros deixados na obra, que remetem à transmissão da tradição via oralidade. Dessa feita, à função costumeira de glosar o texto a que se refere – como o esperado –, acrescentam-se às epígrafes o encargo autorrefencial de índices que apontam para o próprio fazer literário e ao ato de narrar, à luz da tradição oral.

As três epígrafes contidas na dedicatória confirmam este argumento, pois remetem a três frentes narrativas que guiam o romance: primeiramente o respeito aos mais velhos, exemplos a serem seguidos e depositários dos valores ancestrais; em segundo lugar, as redes de solidariedade, reveladoras de generosidade mútua,

companheirismo e resistência no contexto da afro-diáspora; por fim, a transmissão da tradição, referência às inúmeras personagens que repassaram oralmente à narradora os valores tradicionais de África, bem como à própria narração de Kehinde, o que consiste, também, em uma ocorrência de metaficção.

*Per se*, a simples presença das epígrafes capitulares no romance, todas elas constituídas de provérbios africanos, remete à tradição oral, como indicadora de marcas autorais a sugerir uma resposta reflexiva de quem as lê. O rastro mais óbvio que permite uma associação quase imediata, no ato de leitura, é a indicação, inserida abaixo das sentenças epigráficas que esclarecem a modalidade textual primeva de cada epígrafe (provérbio) e sua origem (africana).

Mesmo não ciente disto, quando o leitor se defronta com cada uma delas, no decorrer do romance, tem a oportunidade do encontro com todo um saber tradicional, sintetizado em um enunciado curto, simples, de memorização fácil, transmitido de boca a ouvido desde eras ancestrais. A transferência desse saber antigo e fundamental para o funcionamento de todas as instituições africanas tradicionais deve ser feita por alguém credenciado para tal, em situação adequada e num clima mágico-religioso e performático. Além disso, os provérbios sintetizam a narrativa e o discurso do contador que, geralmente, visa à resolução de algum problema da comunidade e utiliza esse recurso para facilitar a memorização dos ouvintes.

Transpostos ao romance, os provérbios sofrem uma transformação. Sua comunicação perde a presença física do contador de histórias e o caráter acústico, característica principal da transmissão oral da tradição. Esses dois fatores dão lugar à materialidade do livro, que exige, preponderantemente, o sentido visual<sup>95</sup>.

Dessa feita, a presença física dos *griots*, idosos e outros contadores de histórias cede lugar à materialidade do livro impresso. Transferidas para a linguagem verbal escrita, isoladas de seu contexto primitivo e bricoladas no romance, tais epígrafes não podem oferecer ao leitor o seu significado primevo. Isso não consiste, basicamente, em problema. Ao contrário, corrobora com a liminaridade da epígrafe,

---

<sup>95</sup> Pode-se aventar uma ressalva quanto a isso, no tocante ao público leitor com alguma deficiência visual, que lança mão dos chamados audiolivros, que lhe permitem o acesso à literatura escrita e outros gêneros textuais. Embora a comunicação, nesse caso, tenha como prerrogativa o fenômeno acústico, mesmo assim, os provérbios africanos apresentam-se a esses leitores como citações inseridas fora de seu contexto tradicional. Ademais o desafio de leitura proposto pelas parênticas epigráficas é o mesmo para todos.

pois abre e amplia as possibilidades de leitura e conexões de sentido pertinentes que podem ser descobertas, às vezes brindando o leitor com felizes serendipidades.

A propósito, a narradora do prólogo aponta que “*Um defeito de cor* é fruto da serendipidade” (GONÇALVES, 2012, p. 9) ao discorrer sobre as diversas situações pessoais que a levaram a escrever a obra, numa mistura de autobiografia e ficção. Ademais, as duas epígrafes dessa parte do livro, reforçam a afirmação de sua narradora de que sua pesquisa preparatória para escrever uma obra sobre a Revolta dos Malês, de 1835, descambou no romance em estudo, graças à descobertas dos manuscritos de Kehinde/Luísa e à sua argúcia e preparação para descobrir uma coisa, enquanto se estava procurando outra (GONÇALVES, 2012).

Quanto aos paratextos epigráficos de Barth e Henry, pode-se chegar a três conclusões, no que concerne à sua funcionalidade: a primeira se refere ao seu papel de glosa do prólogo, reforçando a importância do referido tema nessa seção textual; em segundo lugar, funcionam como glosa do enredo, pois remetem aos *insights* que motivaram as diversas atitudes resilientes e criativas da narradora do romance, frente às adversidades do sistema escravista, bem como acontecimentos inusitados e felizes a inspirar a superação de situações desoladoras, muitas vezes sob o desígnio das divindades ancestrais; a última função consiste no fato de que as epígrafes em questão apontam para o próprio ato de narrar.

Quanto à esta última função, destaca-se a epígrafe retirada do romance de Barth, pois o umbral desse paratexto permite um diálogo com *The Last Voyage* e sua narrativa metaficcional, enquadrada, que, por sua vez, suscita a possibilidade de ingresso no mundo maravilhoso do *Livro das mil e uma noites* e, por fim, encontra Sherazade, a maior contadora de histórias de todos os tempos.

No romance de Barth, os enquadramentos da narrativa propiciam uma relação especular entre as personagens, tendo como pano de fundo, o ato de narrar. Note-se que, em *The Last Voyage of Somebody the Sailor*, a personagem Simon Behler, velho e hospitalizado, desejoso de contar a uma jovem visitante uma história diferente de Scheherazade. A Scheherazade, também idosa e próxima da morte, lhe é pedido que conte a sua última história. Ela aceita a proposta e narra a última viagem de Alguém o Marujo que, por sua vez, conta a vida de Behler para Sindbad. Este, que se prepara para a sétima e última viagem a Serendib, conta as suas próprias histórias, assim como constam no livro originário e na tradição literária.

Talvez por isso, ele não poderá empreender esta viagem. Ela será realizada por Alguém, que além disso, apaixonou-se pela filha de Sindbad e a leva consigo.

A brincadeira com os nomes Sindbad e Somebody não é gratuita. O Alguém com maiúsculas pode constituir-se em uma marca autoral que sugere uma relação de espelhamento mais vasta que a interna, entre as personagens do romance barthiano (Barth e Behler, Scheherazade e Behler, Alguém e Behler, Alguém e Scheherazade etc). Vale perceber que o elemento comum desse espelhamento consiste no fato de que todos são contadores de histórias, aos quais a oralidade é de fundamental relevância.

Destaque-se, ademais, que, por intermédio da epígrafe de John Barth, Sherazade (ou Scheherazade) é refletida em Kehinde/Luísa, que, durante uma viagem oceânica, narrará para uma copista todas as histórias pessoais e, também, aquelas que lhe foram contadas. A sobrevivência pessoal da narradora de *Um defeito de cor*, tal qual a de Scheherazade, depende do ato narrativo, a derradeira viagem. Ora, tão importante quanto o que se conta é a própria contação.

Além disso, deve-se mencionar o aspecto salvífico (poder-se-ia dizer libertador e histórico) do ato de contar nas duas personagens femininas em pauta. A narradora oriental assume o encargo de contadora para salvar milhares de virgens de seu reino, mesmo que seja, ela também, uma vítima de sua própria decisão. Por sua vez, Kehinde/Luísa faz, de sua memória pessoal, um veículo de resgate da tradição ancestral e da história da diáspora africana. A atitude da personagem Kehinde é libertadora, no sentido de que, no plano intradieético, cumpre o seu papel transmissional de mãe, repassando ao narratário de seu relato, informações e sabedorias imprescindíveis do ponto de vista identitário. No plano extradieético, apresenta ao destinatário do romance, o leitor, a história da afro-diáspora a partir da perspectiva individual de uma ex-escravizada.

Há, outrossim, um terceiro elemento que é convidado a participar dessa relação especular. Ele se encontra fora da diegese e tem um livro em mãos e se chama leitor. Cabe a ele recolher os rastros significativos deixados no romance e, por uma manifestação de serendipidade, descobrirá um universo de textos, contextos, histórias e nexos que transitam e transigem por essas marcas. No caso de *Um defeito de cor*, tais pegadas metaficcionalis são as citações epigráficas.

Nesse sentido, as epígrafes do romance auxiliam o leitor a detectar que a narrativa em estudo é um tapete inacabado, como aquele tecido pela avó da menina

Kehinde, no início do romance. A última viagem marítima, de Kehinde, não terminada no enredo, é outra imagem que pode ser inferida a esse respeito. Em ambos os casos, nota-se a característica comum da incompletude, pois nenhum deles foi concluído pelas personagens. Quem lhes dará compleição e unidade senão o leitor, de forma a tornar-se co-participante no processo fabulatório? E, por que não fazê-lo por intermédio dos paratextos epigráficos contidos no romance em estudo, verdadeiras marcas metaficcionalis deixadas na obra, a fim de que alguém as recolha e aconteça uma serendipidade?

Enfim, esta tese assume-se, de alguma forma, como uma possibilidade de resposta às duas perguntas anteriores.

## REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, N. **Dicionário de Filosofia**. Tradução de Alfredo Bosi e Ivone Castilho Benedetti. 5.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

AMADO, J. **Bahia de Todos os Santos**: guia de ruas e mistérios de Salvador. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

AS MIL E UMA NOITES. Tradução Alberto Diniz; versão Antoine Galland. 2 vol. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015).

AZEVEDO, E. **Orfeu de Carapinha**: a trajetória de Luiz Gama na imperial cidade de São Paulo. Campinas: Editora da Unicamp, Centro de Pesquisa em História Social da Cultura, 1999.

BÂ, A. H. A tradição viva. In. KI-ZERBO (Ed.). **História da África**, I: Metodologia e pré-história da África. 2.ed. Brasília: UNESCO, 2010.

BANDEIRA, M. **Estrela da vida inteira**. 2.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1970.

BARTH, J. **Quimera**. Tradução Felipe Rajabally e Gilda Stuart. São Paulo: Marco Zero, 1986.

\_\_\_\_\_. **L'algebra e il fuoco**: saggi sulla scrittura. Tradutor Damiano Abeni. Roma: Minimum, 2013. E-book.

\_\_\_\_\_. **The last voyage of somebody the sailor**. Victoria: Dalkey Archive Press, 2016.

\_\_\_\_\_. **The Tidewater Tales**: a novel. New York: G. P. Putnam's Sons, 1987. Disponível em: <<https://archive.org/details/tidewatertalesno00bart/page/n1>>. Acesso em: 10/9/2019.

BENJAMIN, W. **Passagens**. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009, p. 535.

BERND, Z. Em busca dos rastros perdidos da memória ancestral: um estudo de *Um defeito de cor*, de Ana Maria Gonçalves. **Estudos de literatura brasileira contemporânea**. Brasília, n. 40. Jul./dez. 2012, p. 29-42. Disponível em <http://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/7983/6077> . Acesso em 10 Mai. 2019.

\_\_\_\_\_. Romance memorial (ou familiar) e memória cultural: a necessidade de transmitir em *Um defeito de cor*, de Ana Maria Gonçalves. **Organon**, Porto Alegre, v. 29, n. 57, p. 15-27, jul/dez. 2014. Disponível em <http://seer.ufrgs.br/index.php/organon/article/view/48058>. Acesso em 15 Mai. 2018.

BÍBLIA. Português. **Bíblia Sagrada**. São Paulo: Loyola, 1994. Edição Ecumênica.

BOTÃO, R. U. S. **Para além da nagocracia: a (re)africanização do candomblé nação angola-congo em São Paulo.** 2007. Dissertação (Mestrado em Ciências sociais) – Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Filosofia e Ciências, 2007. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/93586>. Acesso em: 15 out. 2019.

BORGES, J. L. **Borges, oral e sete noites.** Tradução Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. E-book.

\_\_\_\_\_. **Siete noches.** Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1980.

\_\_\_\_\_. **Obras Completas: 1923-1972.** Buenos Aires: Emecé, 1984.

BURTON, R. F. **Wit and wisdom from west Africa or a book of proverbial philosophy, idioms, enigmas and laconisms.** London: Tinsley Brothers. 1865. Disponível em: [http://burtoniana.org/books/1865-Wit%20and%20wisdom%20from%20West%20Africa/Wit\\_and\\_Wisdom\\_from\\_West\\_Africa.pdf](http://burtoniana.org/books/1865-Wit%20and%20wisdom%20from%20West%20Africa/Wit_and_Wisdom_from_West_Africa.pdf). Acesso em: 10 ago 2018.

BROOKSHAW, D. **Raça e cor na literatura brasileira.** Porto Alegre, Mercado Aberto, 1983.

CALVET, L.-J. **Tradição oral e tradição escrita.** Tradução Waldemar Ferreira Neto, Maressa de Freitas Vieira. São Paulo: Parábola Editorial, 2011.

CANNON, W. B. **The Way of an Investigator.** New York: Norton, 1945.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANDT, A. **Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras cores, números).** Tradução de Vera da Costa et al. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

\_\_\_\_\_. **Dictionnaire des Symboles: mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleur, nombres.** 13.ed. Paris: Robert Laffont; Jupiter, 1992.

COMPAGNON, A. **O trabalho da citação.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

COSTA E SILVA, A. **A África explicada aos meus filhos.** 2.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.

ELIADE, M. **Mito e realidade.** Tradução Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 2013.

ELLIS, A. B. **Yoruba-speaking peoples of the slave coast of West Africa, their religion, manners, customs, laws language, etc.** London: Chapman and Hall, 1894, p. 225. Disponível em: <https://archive.org/details/yorubaspeakingp00elligoog>. Acessado em 4 mar. 2018.

FERREIRA, L. F. **Com a palavra, Luiz Gama: poemas, artigos, cartas, máximas.** São Paulo: Imprensa Oficial do Governo do Estado de São Paulo, 2011.

FIGUEIREDO, E. Resiliência como resistência na escrita de Ana Maria Gonçalves. In: BOLAÑOS, A. G.; BENAVENTE, L. R. (Org.). **Voces negras de las Américas: diálogos contemporâneos = Vozes negras das Américas: diálogos contemporâneos**. Rio Grande: Editora da FURG, 2011, pp. 275-288.

\_\_\_\_\_. Os brasileiros retornados à África. Cadernos de Letras da UFF : **Dossiê: Diálogos Interamericanos**, Rio de Janeiro, n. 38, p. 51-70, 2009. Disponível em: <<http://www.cadernosdeletras.uff.br/joomla/images/stories/edicoes/38/artigo3.pdf>>. Acesso em: 20 nov. 2017.

FINGER, S. **Pioners and Discoveries in the Brain Sciences: a history of the pioneers and their discoveries**. New York: Oxford University Press, 2000.

FINNEGAN, R. **Oral Literature in Africa**. Cambridge: OpenBook Publishers, 2012. Disponível em: <https://books.openedition.org/obp/1154>. Acesso em 12 ago. 2017.

FONSECA, M. N. S. Velho e velhice nas literaturas africanas de língua portuguesa. In: **Literaturas africanas de Língua Portuguesa: Percursos da memória e outros trânsitos**. Belo Horizonte: Veredas e Cenários, 2008. p. 13-149.

FREYRE, G. Casa Grande e Senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal. 51.ed. **Rev. São Paulo: Global**, 2006.

\_\_\_\_\_. **Vida social no Brasil nos meados do século XIX**. São Paulo: Global, 2013.

GAMA, L. Carta a Lúcio de Mendonça. In: FERREIRA, L. F. **Com a palavra, Luiz Gama: poemas, artigos, cartas, máximas**. São Paulo: Imprensa Oficial do Governo do Estado de São Paulo, 2011.

GAGNEBIN, J.-M. Entre a vida e a morte. In: OTTE, G.; SEDLMAYER, S.; CORNELSEN, E. (org.). **Limiares e passagens em Walter Benjamin**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

GÊNESIS. In: **BÍBLIA Sagrada**. 74.ed. São Paulo: Ave-Maria, 1993. Cap. 49, vers. 16-18, p.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestos**. Tradução de Cibele Braga, Erika Viviane Costa Vieira, Luciene Guimarães, Maria Antônia Ramos Coutinho, Mariana Mendes Arruda e Míriam Vieira. Belo Horizonte: Viva Voz, 2010.

\_\_\_\_\_. **Paratextos editoriais**. Tradução Álvaro Faleiros. Cotia: Ateliê Editorial, 2009.

GIBSON, A. Vencendo confins: a voz resistente na narrativa de Kehinde em *Um defeito de cor*. Pterodáctilo – Revista de arte, literatura, linguística y cultura, Ausin, n. 7, p. 1-18, 2009. Disponível em: [https://repositories.lib.utexas.edu/bitstream/handle/2152/22853/Pterodactilo7\\_critica\\_Gibson.pdf?sequence=8](https://repositories.lib.utexas.edu/bitstream/handle/2152/22853/Pterodactilo7_critica_Gibson.pdf?sequence=8). Acesso em 20 maio 2018.

GILROY, Paul. O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência. Tradução de Cid Knipel Moreira. 2. ed. São Paulo: Editora 34; Rio de Janeiro: Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2012.

GLISSANT, Édouard. Introdução a uma poética da diversidade. Tradução Enilce do Carmo Albergaria Rocha. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.

GONÇALVES, Ana Maria. Entrevista – *Um defeito de cor*. s.d. Disponível em: <[http://www.record.com.br/autor\\_entrevista.asp?id\\_autor=12&id\\_entrevista=28](http://www.record.com.br/autor_entrevista.asp?id_autor=12&id_entrevista=28)>. Acesso em 19/16/2018.

\_\_\_\_\_. *Um defeito de cor*. 8.ed. Rio de Janeiro: Record, 2012.

GURAN, Milton. Bricolagem da memória: fontes orais e visuais na construção da identidade agudá. Dossiê - Diversidade étnica e fontes orais. História Oral. Associação Brasileira de História Oral, v. 16, n.1, pp. 125-150, Jan./Jun., 2012. Disponível em:

<<http://revista.historiaoral.org.br/index.php?journal=rho&page=article&op=view&path%5B%5D=276&path%5B%5D=30>>. Acesso em: 30/07/2018.

\_\_\_\_\_. Da bricolagem da memória à construção da própria imagem entre os agudás do Benin. Afro-ásia. Salvador, n. 28, p. 45-76, 2002. Disponível em <<https://portalseer.ufba.br/index.php/afroasia/article/viewfile/21043/13640>>. Acesso em 12/5/2017.

GROTZFELD, Heiz. *The Manuscript Tradition of the Arabian Nights*. In: MARZOLPH, Ulrich, LEEUWEN, Richard van, WASSOUF, Hassan. *The Arabian Nights Encyclopedia*. Vol 1. Santa Barbara: ABC-CLIO, 2004, p. 17-22.

HAGÈGE, Claude. *Traitement du sens et fidélité dans l'adaptation classique: sur le texte arabe des mille et une nuits et la traduction de Galland*. Arabica, vol. 27, n. 2, 1980, pp. 114-139. Disponível em <[www.jstor.org/stable/4056512](http://www.jstor.org/stable/4056512)> . Acesso em 20/10/2019.

HARCOT-DE-LA-TAILLE, Elizabeth; SANTOS, Adriano Rodrigues dos. Sobre escravos e escravizados: percursos discursivos da conquista da liberdade. III Simpósio Nacional Discurso, Identidade e Sociedade (III SIDIS) – Dilemas e desafios na Contemporaneidade, 2012. Disponível em <[https://www.iel.unicamp.br/sidis/anais/pdf/HARCOT\\_DE\\_LA\\_TAILLE\\_ELIZABETH.pdf](https://www.iel.unicamp.br/sidis/anais/pdf/HARCOT_DE_LA_TAILLE_ELIZABETH.pdf)>. Acesso em 7/2/2019.

HODARI, Askari Johnson; SOBERS, Yvonne McCalla. *Lifelines – The Black Book of Proverbs*. New York: Broadway Books, 2009. E-book.

HUTCHEON, Linda. *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. Ontario: Wilfrid Laurier University Press, 1980.

HOUAISS, Antônio. *Minidicionário da língua portuguesa*. 4.ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.

HOUIS, MAURICE. *Elements de recherche sur les langues africaines*. Paris: AGECCOOP, 1980.

JAEGER, Werner. Paideia – A Formação do Homem Grego. 3.ed. Tradução Artur M. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

JAROUCHE, MAMEDE Mustafa. *O Livro das Mil e uma Noites: Dilemas e opções de uma tradução*. Veredas: Revista da Associação Internacional de Lusitanistas. n. 8, ago./2007, p. 361-371. Disponível em <<https://revistaveredas.org/index.php/ver/article/view/327/324>>. Acesso em 20/8/2019.

\_\_\_\_\_. "O prólogo-moldura das mil e uma noites no ramo egípcio antigo" In: Tiraz – Revista de estudos árabes e das culturas do oriente médio. n. 1, p. São Paulo, 2004. p. 70-117.

\_\_\_\_\_. Uma poética em ruínas. In: Livro das Mil e uma Noites. 4.ed. Tradução de Jarouche Mamede Mustafa. Volume I: ramo sírio. São Paulo: Globo, 2015a, p. 11-35.

\_\_\_\_\_. Ramos (e florestas) entre o Cairo e Damasco. In: Livro das Mil e uma Noites. 4.ed. Tradução de Jarouche Mamede Mustafa. Volume II: ramo sírio. São Paulo: Globo, 2015b, p. 7-14.

JOLLES, André. Formas simples: Lenda, Saga, Mito, Adivinha, Ditado, Caso, Memorável, Conto, Chiste. Tradução Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976.

JUNG, Carl Gustav. Os arquétipos e o inconsciente coletivo. 11.ed. Tradução Maria Luiza Appy, Dora Mariana R. Ferreira da Silva. Petrópolis: Vozes, 2014.

LACLOS, Cloderlos. As relações perigosas. Tradução Sérgio Milliet. São Paulo: Abril Cultural, 1971.

LLOYD, John; MITCHINSON, John. If Ignorance is bliss, Why Aren't Happy People?. New York: Harmony Books, 2008.

LOPES, Nei. Enciclopédia brasileira da diáspora africana. São Paulo: Selo Negro, 2004.

LURKER, Manfred. Dicionário de Simbologia. 2.ed. Tradução Mario Krauss e Vera Barkow. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

M'BOW, Amadou Mahtar. Prefácio. In: História Geral da África, I: Metodologia e pré-história da África. 2. ed. Brasília: UNESCO, 2010.

MALTA, André. A musa difusa: visões da oralidade nos poemas homéricos. São Paulo: Annablume Clássica, 2015.

MAINGUENEAU, Dominique. Frases sem texto. Tradução de Sírio Possenti. São Paulo: Parábola Editorial, 2014.

MARZOLPH, Ulrich, LEEUWEN, Richard van, WASSOUF, Hassan. *The Arabian Nights Encyclopedia*. 2 Vol. Santa Barbara: ABC-CLIO, 2004.

MATTOSO, K. M. Q. *Ser escravo no Brasil: séculos XVI-XIX*. Tradução Sonia Furhmann. Petrópolis: Vozes, 2016.

MENNUCI, S. **O precursor do abolicionismo**: Luiz Gama. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1938. vol. 119. Disponível em <http://www.brasiliana.com.br/obras/o-precursor-do-abolicionismo-no-brasil-luis-gama>. Acesso em 20 ago. 2019.

MERTON, R. K.; BARBER, E. **The travels and adventures of serendipity**: A Study in Sociological Semantics and the Sociology of Science. Princeton: Princeton University Press, 2004.

MONTAIGNE, M. **Essais III**. Paris: Gallimard, 1965.

NASCENTES, A. **Dicionário etimológico da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica; Livraria Francisco Alves, 1951.

OSOBA, J. B. The nature, form and functions of yoruba proverbs: a socio pragmatic perspective. **IOSR Journal Of Humanities And Social Science** (IOSR-JHSS). Vol. 19, Fev./2014, p. 54. Disponível em: <[www.iosrjournals.org / http://www.iosrjournals.org/iosr-jhss/papers/Vol19-issue2/Version-4/F019244456.pdf](http://www.iosrjournals.org/http://www.iosrjournals.org/iosr-jhss/papers/Vol19-issue2/Version-4/F019244456.pdf)>. Acesso em 3 mar. 2017.

PARKER, J. **The people's bible**: discourses upon holy scripture. vol. XIII – proverbs. New York: Funk & Wagnalls, 1897, p. 437. Disponível em: <<https://arquivo.org/stream/peoplesbible/disc13park#page/436/mode/2up>>. Acesso em 7/5/2016.

PELLAT, C. Alf layla wa layla. In: **Encyclopædia iranica**. vol. 2, fasc. 3, 2011, p. 229. Disponível em: < <http://www.iranicaonline.org/articles/alf-layla-wa-layla>>. Acesso em 03 nov. 2019.

PRANDI, R. **Mitologia dos Orixás**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

PRIETO, C. F. **Historia y novela**: poética de la novela histórica. 2.ed. Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra, 2005.

PROENÇA FILHO, D. A trajetória do negro na literatura brasileira. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 18, n. 50, jan./abr. 2004. Disponível em <http://www.revistas.usp.br/eav/article/view/9980/11552> . Acessado em 14 jul. 2018.

REDIKER, M. **The slave ship**: a human history. New York: viking Penguin, 2007, p. 9.

REIS, J. J. **Rebelião escrava no Brasil**: a história do levante dos Malês em 1835. Edição revista e ampliada. 3.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

RIBEIRO, A. V. **O tráfico atlântico de escravos e a praça mercantil de Salvador** (c. 1678 – c. 1830). 2005. 149F. Dissertação (Mestrado em História Social). Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2005.

\_\_\_\_\_.; SILVA, E. **Negociação e conflito: a resistência negra no Brasil escravista**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

RIBEIRO, A. V. **A redistribuição de escravos da praça mercantil de Salvador, séculos XVIII e XIX**. Disponível em <<http://www.abphe.org.br/arquivos/alexandre-veira-ribeiro.pdf>>. Acesso em 13 out. 2019.

RICOEUR, P. **A memória, a história, o esquecimento**. Tradução Alain François [et. al.]. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

ROUSSEAU, J. J. Julie ou la Nouvelle Heloïse, ou Lettres de Deux Amans, Habitants d'une Petite Ville au Pied des Alpes; recueillies et publiées par Jean-Jacques Rousseau. In: \_\_\_\_\_. Oeuvres Complètes de J. J. Rousseau avec des notes historiques. Tomo II. Paris: Furne, 1856, p, 4. Disponível em <<https://books.google.com.br/books?id=z-pBAAAAYAAJ>>. Acesso em 29 Ago. 2018.

RUTHVEN, K. K. **O mito**. São Paulo: Perspectiva, 1997.

SÃO BERNARDO, A. S. A lenda e a lei: a ancestralidade afro-brasileira como fonte epistemológica e como conceito ético-jurídico normativo. **Odeere**: Revista do Programa de Pós-Graduação em Relações Étnicas e Contemporaneidade. Jequié, v. 3, n. 6, Julho-Dezembro de 2018. Disponível em: <<http://periodicos2.uesb.br/index.php/odeere/article/view/4422>>. Acesso em 13/12/2018.

SARAMAGO, J. **Cadernos de Lanzarote**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. E-book.

SARAIVA, F. R. S. **Novíssimo Dicionário Latino-Português**: etimológico, prosódico, histórico, geográfico, mitológico, biográfico, etc. 11. ed. Rio de Janeiro; Belo Horizonte: Garnier, 2000.

SCHARCZ, L. M. ; STARLING, H. M. **Brasil**: uma biografia. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SCHWARTZ, J. As epígrafes como programa textual. In: \_\_\_\_\_. **Murilo Rubião**: a poética do urobora. São Paulo: ática, 1981, pp. 3-11. (Ensaios; 74)

SILVA, A. C. **Das mãos do oleiro**: aproximações. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

\_\_\_\_\_. F. F. **Souza, mercador de escravos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, EdUerj, 2004.

\_\_\_\_\_. **Um rio chamado Atlântico**: a África no Brasil e o Brasil na África. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: Ed. UFPR, 2003.

SLEENES, R. W. Malungu, ngoma vem!: África coberta e descoberta do Brasil. **Revista USP**, São Paulo, n. 12, 1991/1992, p. 48-67. Disponível em <http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/25575/27317> . Acessado em 12 set. 2018.

STONE, J. R. **Routledge book of world proverbs**. London; New York: Routledge, 2006.

TURNER, J. M. Cultura afro-brasileira na Costa Ocidental da África: um perfil. **Estudos afro-asiáticos**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, p. 19-25, jan./abr. 1978

VAZANT, L. **Acts of Faith: daily meditations for people of color**. New York: Touchstone, 2018.

VERGER, P. F. **Fluxo e Refluxo do tráfico de escravos entre o Golfo do Benin e a Bahia de Todos os Santos dos séculos XVII a XIX**. Tradução de Tasso Gadzanis. Salvador: Corrupio, 2002.

\_\_\_\_\_. **Orixás**. 10.ed. São Paulo: Corrupio; Círculo do Livro, 1990.

VERNANT, J-P. **Mito e pensamento entre os gregos**. 2.ed. Tradução Haiganuch Sarian. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 1990

VIDAL-NAQUET, P. **O mundo de Homero**. Tradução Jônatas Batista Neto. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

WEINHARDT, M. *Um defeito de cor* e muitas virtudes narrativas. **Revista Letras**, n. 77. Curitiba: Editora da UFPR, p. 107-123, 2009b. Jan./Abr. p. 107-123.