

Notas em torno de uma arte negra, estranha e oposicional: espaço, memória e resistência em Ponciá Vicêncio

Prof. Dr. Denise Almeida Silva¹ (URI)

Resumo:

Propõe-se a leitura de Ponciá Vicêncio levando-se em conta as interseções entre espaço, memória e identidade, e, em particular, o papel da memória e da arte como agentes construtores da identidade cultural. Embasa-se o trabalho na concepção da estética da negritude de bell hooks, para quem a dupla experiência de apego ao passado e a busca, a partir dele, de novo conhecimento e experiência, leva à invenção de espaços de abertura radical que se constituem em margem, localidade central para a produção de discurso contra-hegemônico, fundamentado em modos de ser e de experimentar a realidade. A leitura procurará demonstrar como a protagonista, abandonando postura passiva, reinventa-se a partir da recuperação dos espaços e memórias da infância, em especial as ligadas ao barro, matéria prima a partir da qual reata e reinterpreta, imaginativa e criativamente, elos que a unem a seu passado e família e ao dos negros escravos.

Palavras-chave: espaço, memória, resistência, **Ponciá Vicêncio**, Conceição Evaristo

1 Introdução

A construção da identidade e o espaço mantêm uma relação dialética: não apenas o posicionamento em uma dada sociedade influencia seus ocupantes, como o próprio espaço sofre a influência da agência humana. bell hooks enfatiza como, para além da dimensão espacial, o sentido de lugar está vinculado à experiência humana, sendo intimamente associado à história pessoal: retrocede ao passado, contemplando as múltiplas vozes e lugares que se entrecruzam em uma dada história vital. Essa conceituação aponta para lugar como um ponto de “atravessamentos” atrelados a uma dimensão histórica e remete, também, a suas ligações com a memória.

hooks enquadra localidade dentro de uma política de memória que distingue entre nostalgia, o desejo saudoso de retorno ao passado, e rememoração, entendida como o processo de iluminar e transformar o presente a partir do passado. Recordar é, então, parte de um processo crítico que envolve o indivíduo e sua atitude ante o processo histórico que o constitui. Nesse contexto, rememorar expressa a necessidade de criar espaços a partir dos quais se passa redimir e reclamar o passado, de modo que legados de suor, sofrimento e/ou triunfo transformem a realidade presente: fragmentos de memória são mais do que documentário, mas construções destinadas a dar nova visão sobre o velho, e mover-nos a um novo modo de articulação.

Essa dupla experiência de apego a um passado do qual não se pode nem se quer distanciar, e a busca, a partir dele, de novo conhecimento e experiência, leva à invenção de espaços de abertura radical que se constituem em margem, localidade central para a produção de discurso contra-hegemônico, não fundamentado em palavras, mas em modos de ser e de experimentar a realidade.

Nessa perspectiva, a margem torna-se espaço de resistência profundamente produtivo e desafiador. Viver à margem possibilita dupla visão, simultaneamente de fora para dentro e de dentro para fora; a experiência de viver dentro do todo sem, contudo, habitar o corpo principal, é, ainda, uma experiência holística, e a sobrevivência em posição marginal depende da consciência de que a margem é parte vital do todo. (HOOKS, 1990, p. 149).

Profundamente influenciada pelo pensamento de Paulo Freire, hooks interroga o modo pelo qual seres que foram objetificados, dominados, subjugados podem assumir a posição de sujeitos. Especialmente, visa o desenvolvimento de uma visão de mundo oposicional- “*a consciousness, an identity, a standpoint that exists not only as that struggle which also opposes dehumanization but as*

that movement which enables creative, expansive self-actualization”¹

O conceito de identidade é central para a teórica negra americana: “*We return to ‘identity’ and ‘culture’ for relocation, linked to political practice [...] identity is evoked as a stage in a process wherein one constructs radical black subjectivity*”.² Em contraste com processos assimilativos e/ou imitativos, ou posições estereotípicas como as do negro rebelde ou exótico, hooks urge a que explore a localização marginal como um espaço a partir de onde pode tornar-se o que quer que almeje ser, permanecendo, ainda, comprometido com a luta libertária negra. A teórica traça distinção entre dois tipos de marginalidade: a imposta por estruturas opressivas e a escolhida como local de resistência, de abertura e possibilidade radicais. Concebida a partir dessa última alternativa, marginalidade passa a ser encarada como um local de transformação no qual a subjetividade negra pode emergir plenamente, impondo-se, ao invés de ser imposta por um Outro orientalizante.³ através de confronto com a diferença, travado nesse espaço contra-hegemônico.

A atitude oposicional, contudo, é apenas parte do programa proposto pela teórica negra. A resistência abre espaço que é preciso preencher, e isso envolve recriar-se, um processo ao longo do qual desenvolvem-se o pensamento e a consciência críticos: forma-se, por assim dizer, espaço de diferença marginal *interiormente criado*. A autora é taxativa: se o local de uma determinada prática não provoca mudança, então é necessário trocar a cena da ação. (HOOKS, 1990, p. 20).

Na qualidade de ponto de vista, ou perspectiva radical, essa política de localização leva aos que se empenham em prática cultural contra-hegemônica a identificar espaços a partir dos quais iniciar processo de revisão. Faz-se necessário um movimento transgressivo que leve para além de fronteiras opressivas impostas por raça, sexo ou classe dominante e, em resposta às práticas culturais existentes, divise estética nova e alternativa. (HOOKS, 1990, p. 145). E estética é, para hooks, antes que uma filosofia ou teoria da arte e da beleza, um modelo para habitar o espaço, intimamente relacionado tanto a um processo de subjetificação como ao pensamento crítico, ou como a pensadora resume “*a particular location, a way of looking and becoming*”.⁴ (HOOKS, 1990, p. 104).

Tal estética, longe de ser ahistórica, deve ser sensível a formas engajadas em uma política ou enraizadas em um vernáculo nascido da experiência quotidiana, e celebra as ligações entre a capacidade de resistência crítica e a habilidade de experimentar prazer e beleza. Compartilhar com a comunidade marginal o senso de agência que essa arte oferece, torna-se fator de empoderamento. Essa prática vem a constituir o que hooks chama de esse espaço criado, que ela contrasta ao que denomina espaço possuído, ou seja, a localidade concebida a partir de modo de pensar afinado com o modelo capitalista, em que o consumismo pode vir a suplantiar o anseio por beleza, substituindo o desejo por ser pela ambição do ter. Este último modelo é definido por hooks como violenta anti-estética. Evidentemente, toda a arte é política, e a opção por uma estética que não separe os hábitos de vida da produção artística equivale a uma consciente estratégia de descolonização. (HOOKS, 1990, p. 108)

Espaço, memória e resistência em Ponciá Vicêncio

A opção por um espaço criado, a identificação da produção artística a hábitos de vida, e reflexões sobre a importância da política de localização e da memória na formação identitária

¹ “uma consciência, uma identidade, um ponto de vista que existe não só como luta que também se opõe à desumanização, mas como movimento que propicia a auto-realização criativa e expansiva.” In: hooks, bell. *Yearning: race, gender and cultural politics*. Boston: South End Press, 1990. p. 15.

² Retornamos à “identidade” e “cultura” como reposicionamento, ligado à prática política [...] invoca-se identidade como um estágio dentro de um processo no qual a subjetividade negra radical é construída. (ibid, p. 20).

³ Embora hooks não adote o vocábulo de Said, a referência a um Outro que diz conhecer ao negro melhor do que ele mesmo (“*authoritative Other claiming to know us better than we know ourselves*”), e que, portanto, define-o a partir de sua própria visão, parece referir-se à mesma noção expressa por Said.

⁴ “um local específico, um modo de olhar e de transformar-se”

parecem ter estado bastante presentes na concepção do romance **Ponciá Vicêncio**, da escritora afro-brasileira Conceição Evaristo. Tal como bell hooks, Evaristo defende uma troca radical do olhar para se pensar a educação e a literatura segundo uma perspectiva afro-brasileira. Em ensaio publicado em **Literatura, história, etnicidade e educação**, aproveitando o caráter lúdico que a capoeira tem hoje, mas sem deixar de rememorar o fato de que sua gênese está na história de resistência dos africanos e de seus descendentes escravizados no Brasil, observa como a inversão da postura normal do corpo por parte do capoeirista, quando este toca o chão com a cabeça, provoca uma percepção diferenciada do mundo que o cerca. Reportando-se à famosa assertiva de Souza acerca da consequência do giro corporal na capoeira (“A inversão da perspectiva altera a percepção da vida ao redor e cria novo ponto de vista”, (2005, p. 67, *apud* EVARISTO, 2011, p. 45), Evaristo prossegue para raciocinar que somente a partir de mudança de localidade que provoque pensamento crítico anti-hegemônico será possível

apreender as lacunas educacionais provocadas por um ensino fundamentado no padrão dominante da cultura hegemônica. Cultura que, como paradigma único, rejeita os saberes nascidos dos diversos grupos sociais que compõem a nação brasileira. É preciso buscar no processo ensino-aprendizagem não só o desmascaramento desse jogo de exclusão mas, principalmente, a afirmação de novos códigos referenciais de educação capazes de contemplar a diversidade étnico-racial brasileira e ajudar a promover entre os indivíduos uma democracia racial de fato. (EVARISTO, 2011, p. 46).

No romance *Ponciá Vicêncio*, é central a interrogação de como seres objetificados e dominados, habitantes de uma comunidade de ex-escravos supostamente líberos, mas dependentes ainda do senhor branco, podem assumir a posição de sujeito. Embora a partir de situação triplamente marginal- mulher, negra e pobre- a protagonista, Ponciá Vicêncio, desenvolve perspectiva crítica a partir da reavaliação de sua trajetória vital, e encontra na arte o meio de empoderamento que lhe permite expressar os silêncios e as afirmações que conformam sua identidade e a de sua comunidade negra marginal. Nesse processo, a rememoração, tal como definida por hooks, desenvolve papel fundamental, criando espaços a partir dos quais a protagonista de Evaristo redime e reclama o passado.

Pensar a memória a partir de uma perspectiva sociológica, Halbwachs ressalta a necessidade de concebê-la como baseada numa relação espaço-temporal: “encontrar o passado no presente – [...] é exatamente assim que podemos definir a memória e somente o espaço é estável o bastante para durar sem envelhecer e sem perder nenhuma de suas partes. (2006, p. 189). É essa característica da memória que permite a Ponciá Vicêncio não só recuperar uma imagem do ambiente de sua infância, como refugiar-se nela quando, adulta, a vida lhe parece um fardo por demais pesado e difícil de carregar. Desempregada, abusada física e emocionalmente pelo companheiro, que é incapaz de compreender-lhe a apatia, Ponciá queda-se imóvel, ora junto à janela, ora deitada na cama, transportando-se imaginativamente ao passado.

O início do romance exemplarmente introduz o modo como Ponciá se reapropria do passado. Olhando vaziamente para o mundo a sua frente, Ponciá vê um arco-íris, e imediatamente retrocede à infância, quando ia buscar barro na beira do rio, onde a visão arco-íris era frequente. Da rememoração da infância feliz, passa à avaliação da realidade atual, em que a coexistência harmoniosa com a natureza dera lugar a uma vida num casebre miserável na cidade, e o gosto pela vida fora substituído pela cotidiana “angústia no peito” que a perseguia desde manhã cedo. Refugia-se então, mais uma vez, nas memórias da infância, entre as quais a do avô, Vô Vicêncio: seus choros misturados com riso, o braço mutilado, desprovido de mão, que escondia para trás, e a lembrança da declaração de seu pai a sua mãe, na noite da morte do avô, de que este deixava uma herança para a menina. A partir daí, o romance torna-se a narrativa da descoberta e apropriação dessa herança, que se dá através de processo de empoderamento gestado a partir da recuperação

das memórias da infância, e reavaliação de sua trajetória vital desde então.

Ainda que a memória da Ponciá menina evoque fatos positivamente avaliados, dela também fazem parte memórias da escravidão, e em particular o regime de semi-escravidão em que vive. Seu pai, filho de ex-escravos, embora já liberto, roça ainda de sol a sol as terras dos brancos, juntamente com seu filho Luandi, em um prolongamento da dependência e humilhação que caracterizara-lhe a infância, quando fora submetido a toda tipo de abuso pelo sinhô-moço.

Ao descrever o espaço jurídico, ou seja, o espaço considerado quando já está ligado a uma pessoa por relação de propriedade, residência e/ou exploração, Halbwachs lembra que a relação senhor/escravo é a “forma extrema sob a qual se apresenta o poder de uma pessoa sobre a outra [...]. O escravo era apenas uma pessoa reduzida ao estado de coisa”. (2006, p. 15). Nesse contexto, a disposição física das casas reforça esse estatuto, e o lugar habitual de residência do senhor representa um centro de onde irradiam os poderes de quem tem poder sobre a liberdade alheia. Por outro, a distância do local habitado pelo senhor possibilita esquecer a condição servil. Dessa liberdade desfrutam Ponciá e sua mãe. Desvinculadas do serviço ao senhor branco, podem ir e vir livremente, e do barro da beira do rio retiram o material a partir do qual libertam sua imaginação, transformando-o em objetos de arte. Mãe filha fazem dele sair “coisinhas [...] duras, fortes, custosas de quebrar” (EVARISTO, 2003, p. 21). A resistência do barro, quando submetido ao fogo, lembra, figuradamente, a resistência daqueles seres marginais, considerados pelo branco como subumanos, mas que, sob o efeito do desprezo e descaso, enrijecem-se, muito embora, como no caso de Ponciá, ao preço do desequilíbrio mental e embotamento emocional.

O rio é, para Ponciá, espaço que também provoca questionamentos sobre sua identidade. Vê-se refletida nas águas, mas é incapaz de associar seu nome a essa imagem, expressado, assim, um senso de não pertencimento originado do conhecimento de que o sobrenome, imposto pelo senhor de seu tataravô, passara, desde então, de pai a filho. Ao repetir o nome que não reconhece como seu, Ponciá se entrega a alternância de risos e choros.

Ora, a sucessão de êxtase e depressão, choros e risos é, em grande parte do romance, associada ao sentimento de impotência e revolta ante a desumanização do negro no contexto escravocrata. Decepcionado com a escravidão, que perdurava mesmo após a Lei do Ventre Livre, o avô de Ponciá mata a mulher e tenta se suicidar. Após o autoflagelo inicial, em que decepa a própria mão, é impedido de continuar o intento. Desequilibrado, chora e ri, e chorando e rindo testemunha o sofrimento dos descendentes.

Contrastando com esse contexto de objetificação do negro, o motivo do choro e do riso reaparece, ao final do romance, associado à capacidade de agência e criação. Emocionalmente perturbada, Ponciá dirige-se à estação ferroviária e, entre risos e choros, declara seu desejo de voltar ao rio. Nesse momento, é encontrada pelo irmão, Luandi, o que completa a reunião familiar iniciada pelo reencontro entre a mãe e o irmão, ocorrido pouco tempo antes. Ao fixar o olhar na face da filha, sua mãe relembra como a menina chorara ainda no seu ventre, misturando “as lágrimas vertidas [...] às águas placentárias da mãe; depois, nascera “gargalhando um riso miúdo”. (EVARISTO, 2003, p. 125).

Ao encarar a filha, e rever em sua face não só a do vô Vicêncio como a de múltiplos outros ancestrais, sua mãe raciocina que era tempo de Ponciá voltar “ao lugar das águas”, onde “encontraria a sustância, o húmus para o seu viver” (id, ibid.). Descrita dessa forma, Ponciá parece predestinada a sintetizar gerações de negros, repetir seu riso e seu pranto, já não agora em desespero, mas para preservação da vida através da arte. Repetindo a mistura de dor e vida que se encenara no ventre materno, Ponciá há de buscar, no húmus a partir do qual modelará sua arte, o meio de dar vida não apenas a seu viver, mas de trazer a lume a história dos negros, marginalizados e sofrendores.

Significativamente, essa cena final de empoderamento só se realiza depois que, um a um, os três personagens que abandonaram a roça voltam ao lugar de origem. Tanto para Ponciá, como para sua mãe e seu irmão Luandi, a casa representa o ponto focal: é o abrigo que acolhe a mãe em suas idas e vindas, e o espaço de esperança que, a partir da visão, do olfato, do tato e da memória

auditiva desencadeia lembranças e percepções que levam Ponciá, Luandi e sua mãe a antecipar o reencontro final.

Em suas andanças de povoado em povoado em preparação à ida à cidade grande, a mãe de Ponciá surpreende-se ao encontrar, em cada lugar, trabalhos de barro feitos por ela e sua filha. Só então se dá conta dos numerosos objetos que havia criado: toda casa, toda fazenda ostenta criações suas. Embora a mãe perceba o alcance de sua criação com relação à quantidade e à área por onde se espalhara, é, contudo, Luandi quem primeiro compreende a mãe e a irmã como produtoras de arte. Levado pelo soldado Nestor a uma exposição de arte popular em que se expõem peças de barro, sente, ao contemplá-las, a vida da roça aflorar em sua memória. Com grande emoção reconhece caneca que lhe pertencera entre as obras expostas. A identificação da obra confirma essa percepção. Tomando o cartãozinho branco que estava ao lado dos objetos, lê:

‘Autores: Maria Vicencio e filha Ponciá Vicêncio’

Região: Vila Ponciá Vicêncio

Proprietário: Dr. Aristeu Pena Forte Soares Vicêncio (EVARISTO, 2006, p.104).

Luandi emociona-se, porque o cartão aponta o nome da mãe e da irmã como **autoras**. Numa reversão irônica, o irmão de Ponciá diz poder identificar as artistas, mas desconhecer totalmente o proprietário da obra, incapaz de distingui-lo entre tantos brancos mandantes das terras dos povoados, todos aparentados entre si. Já agora o nome Vicêncio deixa de estar vinculado ao senhorio do branco, mas aponta para uma individualidade negra, agente e criadora.

Para o grupo de descendentes de escravos, legalmente libertos, mas semi-escravizados ainda, a imagem da servidão entranha-se no imaginário, provocando um intenso desejo não apenas de ser livre, mas de ocupar privilegiada posição de mando e liberdade como a do senhor branco. Ponciá decide ir à cidade cansada de “ver a terra dos negros coberta de plantações, cuidadas pelas mulheres e crianças, pois os homens gastavam a vida trabalhando nas terras dos senhores, e depois a maior parte das colheitas ser entregue aos coronéis” (EVARISTO, 2003, p. 33). Na cidade, Luandi entusiasma-se com o fato de negro também poder ser soldado. Quer “mandar. Prender. Bater. [...] ter a voz alta e forte como a dos brancos” (id., p. 71).

É quando Ponciá efetivamente entra de posse da herança do avô, fazendo-se, através de sua arte, ponte entre o passado e o presente, herdeira e arauto da sofrida história negro-brasileira, que os irmãos Vicêncio libertam-se— ela da apatia e desesperança; Luandi do ideal de autoridade e realização baseada no modelo branco. Como artista, Ponciá presentificará a história marginal do negro, tornando seu “sofrimento vivo na memória de todos, [pois] quem sabe não procurariam, nem que fosse pela força do desejo, a criação de outro destino”. (EVARISTO, 2003, p. 126).

Conclusão

O papel redentor da arte e a concepção de uma estética negra, em que a produção de beleza está intimamente associada a história vital e enraíza-se em espaço conquistado e criado é, assim, claramente exposto na obra. A descrição final de Ponciá em sua atividade criadora é significativa: não mais deitada e apática, anda em roda do objeto que faz nascer, as mãos “reinventando sempre e sempre”, atenta a todos os detalhes- as porções das sobras, a massa excedente, o empenho em significar “as mutilações e as ausências que também conformam um corpo”. E ao cessar a lida com o barro, persegue “o manuseio da vida, buscando fundir tudo num ato só, igualando as faces da moeda”. (EVARISTO, 2003, p. 127-128).

Quanto a Luandi, compreende que fraca seria sua voz de autoridade fosse sua motivação apenas o mando ilusório. Estaria, ainda, cumprindo ordens, mesmo ao mandar e prender. Descobre que deverá, também, desenvolver olhar crítico, aprendendo a ler o mundo de forma a “autorizar o texto da própria vida”, e “continuar decifrando nos vestígios do tempo os sentidos de tudo que ficara para trás” (id., p. 127). Como sua irmã, sente que deve toranar-se, também, ponte, ajudando “a construir a história dos seus”, sem deixar de lado uma avaliação crítica do passado.

Referências Bibliográfica

- 1] BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- 2] EVARISTO, Conceição. **Ponciá Vicêncio**. Belo Horizonte: Mazza, 2003.
- 3] EVARISTO, Conceição. Literatura e educação segunda uma perspectiva afro-brasileira. In: SILVA, D. A; EVARISTO, C. (Org.) **Literatura, história, etnicidade e educação**: estudos nos contextos afro-brasileiro, africano e da diáspora africana. Frederico Westphalen: URI, 2011. p. 45-54.
- 4] HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2006.
- 5] HOOKS, bell. **Yearning**: race, gender, and cultural politics. Boston: South End Press, 1990. p. 103-113.

Autor

Profa. Dra. Denise Almeida SILVA

Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões (URI)

Departamento de Linguística, Letras e Artes

dnsalmeidasilva@gmail.com