

Espaço, memória e agência em *Ponciá Vicêncio* *

Denise Almeida Silva **

Resumo

Espaço e memória entretêm íntima relação: não há grupo nem gênero de atividade desvinculado do espaço, e a memória se enraíza na concretude do espaço, gesto, objeto e/ou imagem. Assim, propõe-se o estudo das relações entre memória e espaço no romance Ponciá Vicêncio. Reflete-se, também, sobre agência, ao acompanhar-se a maneira como a protagonista se entrega à rememoração do passado a partir das relações espaciais, em um processo de (re)invenção ao longo do qual abandona a postura passiva que a caracteriza ao início do romance. Ponciá 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 não só a seu próprio passado e família, como ao dos negros escravos.

Palavras-Chave

Espaço; memória; Ponciá Vicêncio; Conceição Evaristo.

Abstract

Space and memory stand in intimate relationship: there is no group or gender of activity which is unrelated to space, and memory is rooted in the concrete: in space, gesture, image, and object. Therefore, this essay proposes to study the relationship between memory and space in the novel Ponciá Vicêncio. Agency is also focused, as the study follows the protagonist's rememoration of her past in its associations with spatial relationships, in a (re)invention process along which she abandons the passive posture which characterizes her in the beginning of the novel. Ponciá reinvents herself through the recovery of childhood memories and spaces, particularly those related to the clay, the raw material from which she reinterprets, imaginative and creatively, the bonds that connect her both to her own past and family, and to the black slave community in which she spent her early years.

Keywords

Space; memory; Ponciá Vicêncio; Conceição Evaristo.

* Artigo recebido em 18/07/2011 e aprovado em 25/10/2011.

** Doutora em Letras. Professora no Departamento de LLA, Graduação e Mestrado em Letras da URI/FW (Frederico Westphalen).

Introdução

Considerando-se que a memória se enraíza na concretude do espaço, gesto, objeto e/ou imagem, estudam-se, neste ensaio, as relações entre memória e espaço em *Ponciá Vicêncio*, da escritora afro-brasileira Conceição Evaristo. Acompanha-se a recuperação e reconstrução da memória por parte da protagonista a partir de suas relações espaciais, ao mesmo tempo em que se reflete sobre agência, salientando-se, ao longo do processo de (re)invenção por que passa a protagonista, o papel da memória na reconstrução da identidade cultural.

Ao ressaltarem-se as relações entre memória e espaço, adota-se, com Maurice Halbwachs, um conceito de espaço que não é apenas fixo, mas encontra-se inescapavelmente permeado pelas relações humanas. Assim, deve ser pensado muito mais do que na sua concretude física, unicamente ligado às qualidades físicas e sensíveis das coisas; é necessário, antes, pensá-lo com referência ao fator humano.

Os objetos possuem uma série de relações que se impõem ao pensamento: associam-se ao espaço os grupos de que um indivíduo faz parte, e estes, por sua vez, estabelecem conexões entre si e o enxergam de maneira peculiar. O pensador francês é taxativo: “Diremos que realmente não há grupo nem gênero de atividade coletiva que não tenha alguma relação com o lugar [...]” (HALBWACHS, 2006, p. 170).

Como Halbwachs salienta, o local recebe as marcas do grupo e vice-versa, de tal forma que todas as ações de um grupo podem ser resumidas em termos espaciais. Um lugar evoca sentidos unicamente inteligíveis a uma pessoa porque o espaço ocupado associa-se a aspectos da estrutura e vida do(s) grupo(s) de que fazia parte. (HALBWACHS, 2006, p.160). Assim, considerar apenas a dimensão espacial implicaria isolar objetos abstratamente, eliminando outras interações. Tão íntima é a relação entre espaço e sociedade que, como o autor resume, “a maioria dos grupos, não apenas aqueles que resultam da justaposição permanente de seus membros, nos limites de uma cidade, casa ou um apartamento, mas também muitos outros esboçam de algum modo sua forma sobre o solo e encontram suas lembranças coletivas no contexto espacial assim definido” (HALBWACHS, 2006, p. 187-88).

Compreender a natureza dos vínculos entre espaço e memória requer, também, que se considerem as relações entre espaço e tempo. É Halbwachs ainda que salienta o fato de que o espaço é uma realidade que dura: é no espaço que nossas impressões se sucedem umas às outras, e é no espaço que ocupamos, por onde passamos muitas vezes

e a que sempre temos acesso, que nosso pensamento se fixa para que essa ou aquela categoria de lembrança apareça, e nossa imaginação seja capaz de reconstruir o passado (HALBWACHS, 2006, p. 170).

Evidentemente, não se recupera o espaço-tempo em sua totalidade, nem exatamente como se apresentava no passado. Constrói-se, antes, uma imagem do espaço, em um processo mnemônico possibilitado pela estabilidade do espaço, que nos dá a ilusão de não mudar pelo tempo afora. Dessa forma, pensar a memória sociologicamente, como o faz Halbwachs, implica 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” (HALBWACHS, 2006, p. 189).

É exatamente essa característica da memória que permite a Ponciá Vicêncio, personagem central do romance homônimo de Conceição Evaristo, 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 transporta-se imaginativamente ao passado. Gasta todo o seu tempo em rememoração, quedando-se imóvel, ora junto à janela, ora deitada na cama, recordando o seu passado.

Verbos como “lembrar”, “recordar”, “rememorar” ou expressões poéticas como “guardar a imagem”, “veio-lhe a imagem” ou “pensamentos-lembranças” abundam no texto. Precedendo, ainda, à análise propriamente dita, cabe pensar sobre a função da atividade rememorativa. Lembre-se, a propósito, a distinção entre nostalgia e rememoração que faz a escritora, professora e crítica social negra, bell hooks, ao enquadrar localidade dentro de uma política de memória. Ela define nostalgia como o desejo saudoso de retorno ao passado, ao passo que chama de rememoração (*remembering*) o processo de iluminar e transformar o presente a partir do passado. Recordar é, então, parte de um processo crítico que envolve o ser em suas relações espaço-temporais, bem como sua atitude ante o processo histórico que o constitui. Nesse contexto, rememorar expressa a necessidade de criar espaços a partir dos quais se passa a 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 (hooks, 1990, p. 147).

Essa dupla experiência de apego a um passado do qual não se pode nem se deseja 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.

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 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”* (hooks, 1990, p. 15).¹ É esse, precisamente, o posicionamento que rege a caminhada de descoberta que tornará Ponciá Vicêncio, deprimida e passiva, em sujeito agente e criador.

Reflexões sobre a importância da política de localização e da memória na formação identitária parecem ter estado bastante presentes na concepção do romance *Ponciá Vicêncio*. Tal como bell hooks, Conceição 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” – (SOUZA apud EVARISTO, 2011, p. 45), Evaristo prossegue para raciocinar que somente a partir da 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

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.”

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 sujeitos. 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 lembrança, tal como definida por hooks, desenvolve papel fundamental, criando espaços a partir dos quais a protagonista de Evaristo redime e reclama o passado.

Política de localidade, memória e agência em *Ponciá Vicêncio*

O início do romance introduz exemplarmente a importância da recuperação do passado por parte da personagem e o modo como ela se reapropria dele. 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 do arco-íris era frequente. A memória desse fato não só vem atrelada à localização espacial, como evoca os sentimentos que o arco-íris nela despertava. Revive o medo, causado pela superstição de que menina que passasse por debaixo da “cobra do ar” virava menino e, imediatamente, contrasta sua auto-estima na infância com seu estado atual. Naquele tempo, “gostava de ser menina. Gostava de ser ela própria. Gostava de tudo. Gostava. Gostava da roça, do rio que corria entre as pedras, gostava dos pés de pequi, dos pés de coco-de-catarro, das canas e do milharal. Divertia-se brincando com as bonecas de milho ainda no pé. [...] Tudo era tão bom” (EVARISTO, 2003, p. 13).

A lembrança da infância feliz, enfatizada pela repetição do “gostar”, está em agudo contraste com a realidade da Ponciá adulta: a coexistência harmoniosa com a natureza dera lugar a uma vida num casebre miserável na cidade; o gosto pela vida fora substituído pela cotidiana “angústia no peito” que a perseguia desde manhã cedo.

A reavaliação do medo causado pela superstição leva Ponciá ao presente: crescida, já mulher feita, sabe que olhar o arco-íris não a fará tornar-se homem. Isso instaura nova corrente de pensamentos, que a faz reavaliar não somente o homem com quem convive agora, como todos os homens que tinham sido, de alguma forma, significativos para ela. Inicia com a memória do avô, Vô Vicêncio: seus choros misturados com riso, o braço mutilado, desprovido de mão, que escondia para trás, e a lembrança da declaração do pai a sua mãe, na noite da morte do avô, de que este deixava uma herança para ela. 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, o pai roça ainda de sol a sol as terras dos brancos, em um prolongamento da dependência e humilhação que lhe caracterizara a infância, quando fora submetido a todo tipo de abuso pelo sinhomoço. O irmão acompanha o pai no trabalho da roça, e por vezes passam-se dias sem que possam voltar para casa. Assim, Ponciá é criada praticamente sozinha, com a mãe.

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 caracteriza-o como espaço permanente, em certos limites de tempo, o que permite que a memória coletiva nele encontre a lembrança dos direitos. Nesse processo, o pensamento só retém da pessoa a característica na qual ela intervém: proprietário, usufrutuário, herdeiro etc. Na relação de escravidão, tal relação é, evidentemente, a de senhor/escravo. Como bem lembra Halbwachs, essa 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” (HALBWACHS, 2006, p. 15).

Nesse contexto, a própria disposição física das casas reforça esse estatuto, com separação entre os lugares reservados aos escravos, e os reservados aos senhores, em que os servos só podiam entrar quando expressamente convocados a isso. Essa separação espacial cumpre o propósito de lembrar, tanto a senhores como a escravos, os direitos ilimitados daqueles sobre estes. Dessa forma, o lugar habitual de residência do

senhor representa um centro de onde irradiam os poderes de quem pode dispor sobre a liberdade alheia.

Contudo, como Halbwachs ressalva, escravos eram pessoas e, ainda que seu estatuto jurídico comportasse apenas obrigações e nenhum direito, não se lhes podia furtar a agência, nem tolher-lhes os pensamentos. Quando longe de seu senhor, era-lhes dado esquecer sua condição servil. Dessa liberdade desfrutavam, especialmente, Ponciá e sua mãe. Desvinculadas formalmente do serviço do 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 e filha fazem sair dele “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 do 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. Ao ver refletida sua imagem nas águas, a menina é incapaz de associar o nome a sua imagem: Ponciá Vicêncio parece-lhe designação por demais inadequada, e sente-se como se chamasse a outra pessoa. Como não ouve seu nome responder dentro de si, inventa outros, todos igualmente inócuos, o que a faz sentir-se ninguém, e tal como o avô, tem vontade de rir e de chorar. A inconformidade com o nome cresce ao aprender a escrever. Estranha a própria grafia da palavra. O senso de não pertencimento, porém, vem do conhecimento de que o sobrenome constitui reminiscência de servidão: o senhor de seu tataravô impusera-lhe o sobrenome que, desde então, passara de pai a filho.

Ora, a sucessão de êxtase e depressão, choros e risos ocorre, muitas vezes, no romance, associada ao sentimento de impotência e revolta ante a desumanização do negro no contexto escravocrata. Quando o pai de Ponciá, ainda menino, interrogara seu pai por que, se são livres, os muitos escravos que ainda restam na senzala não buscam outro lugar de trabalho, obtém como resposta do velho “uma gargalhada rouca de meio riso e de meio pranto” (EVARISTO, 2003, p. 18). Anos antes, vô Vicêncio, decepcionado com a escravidão que perdurava mesmo após a Lei do Ventre Livre, mata a mulher e tenta se suicidar. Após o autoflagelo inicial, em que decepa a própria mão, é impedido de continuar o intento. Desequilibrado, chorando e rindo, testemunha o

sofrimento dos descendentes. Diferentemente do avô, o pai de Ponciá aprende a disfarçar sentimentos – “não chorava e também guardava o riso” (EVARISTO, 2003, p. 30), traduzindo o descontentamento em resmungos tão murmurados, que somente ele os ouvia.

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, a 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).

Nesse momento, 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” (EVARISTO, 2003, p. 125). 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. Reencenando a mistura de dor e vida que ocorrera já 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 sofredores.

Não é à toa que a cena final de empoderamento só se realiza depois que, um a um, os três personagens que abandonaram a roça voltam ao lugar de origem. Primeiro, é Ponciá que, tendo adquirido recursos que já lhe permitiam abrigar o sonho de comprar casinha no morro, volta para a roça, à procura da mãe e do irmão. A mãe, sem o apoio representado pela presença de Ponciá, que sai para a cidade grande, e de Luandi, que igualmente abandona a roça, faz sucessivas e crescentemente distantes viagens ao redor da região em que mora, retornando ao lar de tempos em tempos, até que entende ser o tempo de abandonar a terra natal, em busca dos filhos. Por sua vez, Luandi pede licença no emprego, e volta ao povoado, à Vila Vicêncio, em busca da mãe e da irmã.

Em todas essas viagens, a casa representa o ponto focal: é o abrigo que acolhe a mãe de Ponciá em suas idas e vindas, o espaço de esperança onde Ponciá e Luandi

pensam encontrar um ao outro e à mãe; e é, acima de tudo, a garantia de transporte ao “país de Infância Imóvel, imóvel como o Imemorial”. Essa expressão é de Bachelard (1989, p. 25) e se encontra no contexto de discussão sobre o modo dual como a casa é vivida, em sua realidade e em sua virtualidade, através do pensamento e dos sonhos. Segundo ele,

todos os abrigos, todos os refúgios, todos os aposentos têm valores oníricos consoantes. Já não é em sua positividade que a casa é verdadeiramente “vivida”, não é somente no momento presente que reconhecemos os seus benefícios. Os verdadeiros bem-estares têm passado. [...] A casa, como o fogo, como a água, nos permitirá evocar [...] luzes fugidias de devaneio que iluminam a síntese imemorial com a lembrança. Nessa região longínqua, memória e imaginação não se deixam dissociar. Ambas constituem, na ordem dos valores, uma união da lembrança com a imagem. (BACHELARD, 1989, p. 25).

De volta ao lar da infância, a união da imagem com a lembrança presentifica o passado e reconforta os Vicêncio que, ao relembrem os momentos quando a família vivia unida, enchem-se de esperança de que um dia isso voltará a ser realidade. Para que essa impressão se construa, sem dúvida, contribui a natureza inerte das coisas físicas. Como Halbwachs (2006) raciocina, bairros de uma cidade e as casas de uma quadra têm uma localização física, e estão presos ao solo, transmitindo à comunidade em que se localizam a noção de permanência que impõe ao grupo imagem pacificante de sua continuidade. Por trás das fachadas, nos pátios, travessas “se abriga a vida popular de outrora, recuando passo a passo”, e cada “objeto reencontrado e o lugar que ele se encontra no conjunto nos recordam uma maneira de ser comum a muitas pessoas”, de forma que móveis e utensílios atuam como sociedade imóvel e muda, mas ainda assim transmissora de mensagens: “não falam, mas nós os compreendemos, porque tem um sentido que familiarmente deciframos” (HALBWACHS, 2006, p. 164; 158).

Nas visitas de Ponciá e de Luandi ao local da infância, e nos retornos cíclicos da mãe ao lar da beira do rio, a casa e o material de que é feita, o barro, têm papel saliente. Primeiro, Ponciá, em seu retorno, ressalta a permanência da casa como referencial de estabilidade e continuidade – a casinha de pau-a-pique “continuava de pé” (EVARISTO, 2006, p. 49). No chão de barro, que continua limpo, e nos objetos que se enfileiram a sua frente, perdura a memória das criações feitas em barro por sua mãe: as vasilhas permanecem na prateleira e, em cima do fogão à lenha, estão as canecas de café do pai, da mãe, dela e do irmão, todas de barro. Lembra as bolachas da mãe; saboreia,

na lembrança, o gosto do café daqueles tempos. A descoberta mais importante, porém, é a do vô Vicêncio de barro, que fabricara ainda criança. A identificação com o avô é intensa, e sente que, como ele, cairia em prantos e risos. De volta à cidade, o cheiro de barro do boneco, que carrega consigo, e o comichar que seu toque provoca nos dedos dão origem a um crescentemente irresistível apelo de retornar ao rio da infância, e de lá retirar nutrientes para sua alma. Ademais, os lamentos que parecem vir da estátua do avô servem-lhe de sinal de que, embora no presente separada dos seus, mantém ainda contato com eles e os reencontrará no futuro.

Na volta de Luandi, o barro é também indicador de reencontro com a família. Como a Ponciá, chamam-lhe a atenção as canecas de barro da família, intactas e perfiladas. O fogão parado, sem resto de cinza, e o coador de café, seco, falam-lhe de ausências; ao examinar o velho baú, porém, o sumiço do boneco do avô é indicativo seguro de que Ponciá estivera lá e o levava consigo, o que reaviva a esperança de vir a reencontrá-la, e à mãe, estimulando-o também a deixar seu endereço na cidade com Nêngua Kainda.

Quanto à mãe de Ponciá, em suas andanças de povoado em povoado, 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. Agora, longe de tudo, podia apreciar o que tinha feito. Toda casa, toda fazenda tinha criação dela. Nesse período, já não mais toca no barro, mas entoava as cantigas aprendidas com sua mãe, que mais tarde cantara com Ponciá ao trabalhar, com ela, a massa. Então, do fundo da memória, a voz de Ponciá se presentifica em suas lembranças.

Como se vê, a mãe percebe 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 a caneca que lhe pertencera, entre as obras expostas. A identificação da obra confirma essa percepção. Tomando o cartãozinho branco que está 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 contempla as panelas, potes, bilhas, jarros, de caráter utilitário, e os enfeites, em tamanho menor, minúsculos, como se quisessem miniaturizar a vida, “para

que ela coubesse e eternizasse sobre o olhar de todos, em qualquer lugar” (EVARISTO, 2006, p. 105). 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 Vicências brancos mandantes das terras dos povoados, todos aparentados entre si. Já agora, para Luandi, o nome Vicêncio deixa de estar vinculado ao senhorio do branco, mas aponta para uma individualidade negra, agente e criadora.

Um último passo falta para que Ponciá e seu irmão Luandi possam refazer a autoimagem, conscientes de sua dignidade e valor, não mais aguilhoados aos efeitos da vontade perversa e degradante do senhor branco. Terão, para isso, que reavaliar o modo como o espaço os afetara em sua infância. Como Halbwachs salienta, “a imagem do meio exterior e das relações estáveis que [o grupo] mantém com este passa ao primeiro plano da ideia que tem de si mesmo [...], penetra em todos os elementos de sua consciência, [...] regula sua evolução” (HALBWACHS, 2006, p.159).

Para os descendentes de escravos, legalmente libertos, mas semi-escravizados ainda, a imagem da servidão entranha-se no imaginário, provocando-lhes um intenso desejo não apenas de ser livres, 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” (EVARISTO, 2003, p. 71).

É quando Ponciá efetivamente toma 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 presentifica 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 um outro destino” (EVARISTO, 2003, p. 126).

O papel redentor da arte é claramente focado na descrição final de Ponciá em sua atividade criadora. Em lugar de 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 conforma 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, mais que ler e assinar o nome, deverá saber ler o mundo, “autorizar o texto da própria vida”, tornar-se também ponte, ajudando “a construir a história dos seus”, sem deixar de lado uma avaliação crítica do passado: “continuar decifrando nos vestígios do tempo os sentidos de tudo que ficara para trás” (EVARISTO, 2003, p. 127).

O exercício da arte recobre-se, assim, de um significado político, testemunhal. No ensaio *An aesthetic of blackness strange and oppositional*, bell hooks comenta a existência, na comunidade negra sulista americana, de preocupação com a “elevação” da raça, que com frequência se materializava no reconhecimento da necessidade de expressão artística e produção cultural. As artes – música, dança, poesia, pintura ou outra qualquer – eram consideradas como testemunho, uma forma de contestar a noção preconceituosa de que negros eram dotados de capacidades intelectuais inferiores, não sendo completamente humanos, como o provaria sua propalada incapacidade para produzir arte.

A propósito do papel da arte na comunidade negra, bell hooks evoca dois espaços distintos. Em um deles, a ambiência em que cresceu, não se pensava sobre beleza, nem se questionava o uso do espaço. As coisas não eram para ser admiradas, mas possuídas: bens materiais, e não a criatividade, eram valorizados. Em outra casa, em contraste, hooks aprendeu o valor da estética na vida diária de comunidade negra e pobre, onde a beleza deveria ser compreendida como uma força a ser criada e imaginada. Os mais velhos defendiam a noção de que seres saídos da escravidão para a liberdade deveriam criar um mundo que renovasse o espírito e fosse capaz de nutrir a vida. Assim, na avaliação de hooks, praticava-se uma *estética da existência*, enraizada na ideia de que nem a pobreza mais extrema poderia impedir alguém de ver o mundo com um olhar crítico, de forma a reconhecer a beleza, e usá-la como força para fortalecer o bem-estar interior.

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*”.² Tal estética, longe de ser ahistórica, é sensível a formas engajadas em uma política ou enraizadas em um vernáculo nascido da experiência cotidiana, 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. Tal prática vem a constituir o que hooks chama de espaço criado, que ela contrasta ao que denomina espaço possuído, ou seja, a localidade concebida a partir do modo de pensar afinado com o modelo capitalista, em que o consumismo pode vir a suplantar o anseio por beleza, substituindo o desejo por ser pela ambição do ter. De acordo com essa definição, a casa de sua infância constituía-se espaço possuído, ao passo que a outra ambiência descrita exemplifica o espaço criado. 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. 103-13).

Conclusão

Esta análise acompanhou a recuperação e a reconstrução da memória por parte da protagonista a partir de suas relações espaciais, salientando-se como, ao longo desse processo de apagamento e/ou (re)invenção, a memória torna-se instrumental no processo de reconstrução da identidade cultural. Abandonando a postura passiva, Ponciá reinventa-se a partir da recuperação dos espaços e memórias da infância, em especial os ligados ao barro, matéria-prima a partir da qual reata e reinterpreta, imaginativa e criativamente, elos que a unem não só a seu próprio passado e família, como ao dos negros escravos. Encarada sob esse ângulo, a narrativa pode ser considerada a trajetória da transição de uma vida construída sob o efeito de uma estética capitalista de consumo para a experiência vital e artística de uma vida baseada na estética da existência. Ao abraçar igual ideal, os irmãos Vicêncio fazem uma opção vital que os leva a se reunir à comunidade negra, tipificada no romance por sua mãe e avô, que simbolizam a opção por um estilo de vida baseado em um olhar crítico da vida, ao qual não faltam a ânsia e a procura pela beleza em todas as suas formas.

² “um local específico, um modo de olhar e de se transformar”.

Referências

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

EVARISTO, Conceição. *Ponciá Vicêncio*. Belo Horizonte: Mazza, 2003.

____. Literatura e educação segundo uma perspectiva afro-brasileira. In:

____; SILVA, Denise Almeida. (Org.) *Literatura, história, etnicidade e educação: estudos nos contextos afro-brasileiro, africano e da diáspora africana*. Frederico Westphalen; URI, 2011, p. 45-54.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro, 2006.

hooks, bell. An aesthetics of blackness strange and oppositional. In: _____. *Yearning: race, gender, and cultural politics*. Boston: South End Press, 1990. p. 103-113.