

Aline Alves Arruda

***Ponciá Vicêncio, de Conceição Evaristo: um  
Bildungsroman feminino e negro***

Universidade Federal de Minas Gerais  
Belo Horizonte  
2007

Aline Alves Arruda

***Ponciá Vicêncio, de Conceição Evaristo: um Bildungsroman  
feminino e negro***

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Letras – Teoria da Literatura

Orientador: Professor Doutor Eduardo de Assis Duarte

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
BELO HORIZONTE  
2007

*Aos meus pais,  
forças vitais para realização dos meus sonhos,  
minhas buscas, minha errância.*

## AGRADECIMENTOS

Ao Adélcio, meu querido, pelo amor sincero, paciente, inteligente e compreensivo sempre, sempre. Pelo incentivo nas horas difíceis e pelas leituras sempre dispostas e sinceras.

Aos meus irmãos Alisson e Anderson, que, como Ponciá e Luandi, já fizeram a viagem em busca de dias melhores e nunca deixaram de me apoiar e incentivar, mesmo na ausência física e dolorida.

Aos meus tios, tias e primos que em Newark vivem um pouco da diáspora e das múltiplas identidades que este trabalho aborda. Aos tios e primos de Minas, também incentivadores dos meus caminhos.

Aos meus primos Fabiano, Francis e Flávio pela amizade incessante, atenta e carinhosa, especialmente em B.H.

Às mulheres da minha família, em especial às minhas avós, Maria e Emília, forças abençoadas na minha vida.

Aos colegas professores e funcionários do Promove, São Pascoal e CEFET, pela constante e sincera torcida.

Aos meus alunos e ex-alunos dos Colégios São Pascoal e CEFET pela curiosidade, atenção, apoio, compreensão e, sobretudo, pelo diálogo após a leitura de *Ponciá*; e posterior encanto partilhado diante do romance e da história da protagonista.

À Cíntia, Nícia e Tati, amigas ufevianas, irmãs para sempre.

Ao amigos mais que especiais Bruno, Cris, Dani, Sinésio e Val, que por telefone, por abraços, mensagens ao celular, e-mails, sorrisos e olhares carinhosos me empurraram tantas vezes diante do cansaço.

A Elisângela e Fabrício, casal nota mil, revisores de primeira, amigos de shows, canções, viagens e conversas pra lá de boas, incentivos fundamentais a este trabalho.

À querida Conceição Evaristo, mãe de Ponciá, pela entrevista, pelas conversas em Minas ou no Rio e pelo encanto transmitido muito além da literatura.

Aos colegas do mestrado na UFMG, pela troca de experiências e emoções, na sala de aula, nos corredores ou na cantina da FALE.

Ao Paulinho, felino companheiro dos domingos e feriados à frente do computador na solidão da escrita.

Aos professores de minha graduação da Universidade Federal de Viçosa, especialmente às professoras Francis e Maria Carmem, mestras incentivadores de toda uma vida de pesquisa e procura.

À UFV, pela parte tão intensa e importante de minha *bildung*.

Aos colegas do NEIA, compartilhantes do encanto pela literatura afro-brasileira.

Aos professores do Poslit: Constância Duarte, Marcos Alexandre, Graciela Ravetti e Sabrina Sedlmayer pelas aulas primorosas e pelo apoio carinhoso e paciente.

Ao meu orientador, professor Eduardo de Assis Duarte, pelos apontamentos certos, pelas aulas que ganhei com sua orientação, pela simpatia e disponibilidade nestes mais de dois anos e, sobretudo, por ter me apresentado a literatura afro-brasileira, especialmente a de Conceição Evaristo.

A todos aqueles que compartilharam dessa minha travessia.

## RESUMO

Essa dissertação pretende determinar as especificidades do discurso afrodescendente de Conceição Evaristo, em *Ponciá Vicêncio*, que tornariam o romance uma apropriação do gênero *Bildungsroman* com tons paródicos. Através da comparação com o modelo do romance de formação burguês, *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, de Goethe, percorremos a estrutura do gênero comparando-a com a narrativa criada pela autora mineira. As marcas femininas e étnicas são aqui explicitadas através da relação entre a memória e a diáspora africana, que acompanham a protagonista em sua errância.

Palavras-chave: Literatura afro-brasileira – Gênero – Etnicidade – Memória – Diáspora

## ABSTRACT

This dissertation intends to settle the afro-descendant discourse particularities of Conceição Evaristo in *Ponciá Vicêncio*, which made the novel into a rebuild of the *Bildungsroman* genre through a parodist coloring. By means of comparison with the bourgeoisie novel, *Wilhelm Meister's Apprenticeship*, written by Goethe, we explore the genre structure by contrasting it to the narrative created by the author from Minas Gerais state, Brazil. The female and ethnic categories are explored here through the relationship linking memory and African Diaspora that follow the protagonist during her erratic journey.

Key-words: Afro-Brazilian Literature – Genre – Ethnicity – Memory - Diaspora

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	7
CAPÍTULO 1	
<b>O Bildungsroman.....</b>	17
1.1 - <i>Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister: o modelo de Bildungsroman.....</i>	22
1.2 - O romance de formação contemporâneo .....	26
1.3 - O <i>mythos</i> da procura.....	28
CAPÍTULO 2	
<b>Ponciá Vicêncio e a errância diaspórica.....</b>	31
2.1 - A literatura afro-brasileira.....	32
2.2 - Ponciá enquanto ser diaspórico .....	35
CAPÍTULO 3	
<b>A memória como formação de Ponciá e motor da narrativa.....</b>	59
3.1 - A herança de Vô Vicêncio: a memória coletiva.....	64
3.2 - Os orixás como marcas da memória.....	77
CONCLUSÃO .....	90
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	94
ANEXO 1.....	01
ANEXO 2 .....	05
ANEXO 3 .....	06

Essa dissertação pretende determinar as especificidades do discurso afrodescendente de Conceição Evaristo, em *Ponciá Vicêncio*<sup>1</sup>, que tornariam o romance uma apropriação do gênero *Bildungsroman* com tons paródicos. A escolha do tema justifica-se, primeiramente, pelo fato de o romance pertencer à literatura afro-brasileira, que tem em sua estética marcas identitárias das etnias da diáspora africana que aportaram em nosso solo desde o século XVI, além de apresentar marcas também da literatura feminina que constituem, no romance em questão, recursos para essa apropriação.

A escritora Conceição Evaristo nasceu em Belo Horizonte, em 1946, numa favela no alto da Avenida Afonso Pena, área valorizada da capital. Com o tempo, a população que lá vivia foi desfavelizada, removida para outros bairros da cidade e da área metropolitana, pois novos prédios e ruas foram construídos na região. Tendo vivido a infância nesse local, Conceição traz na memória acontecimentos e pessoas desse tempo que, vez ou outra, participam de suas narrativas. Sua mãe, dona Joana, teve nove filhos, era doméstica, lavava roupas para fora e ainda encontrava tempo para lhes contar histórias, palavras que também fazem parte do “acervo” de Evaristo, que se diz nascida rodeada delas. A autora também trabalhou como doméstica na capital mineira enquanto estudava. Formou-se professora no antigo curso Normal, em 1971, e depois se mudou para o Rio de Janeiro, onde foi aprovada em um concurso municipal para magistério e, posteriormente, no curso de Letras na Universidade Federal daquele Estado. As leituras sempre a acompanhavam: Clarice Lispector, Graciliano Ramos, Guimarães Rosa, Carlos Drummond de Andrade, Carolina Maria de Jesus, Adão Ventura, entre outros, foram de grande influência para ela. Conceição

---

<sup>1</sup> A partir daqui, referir-me-ei às citações do romance estudado através da sigla *PV*.

é mestre pela PUC/RJ, onde defendeu, em 1996, a dissertação *Literatura negra: uma poética da afro-brasilidade*. Hoje é doutoranda em Literatura Comparada na UFF. A autora publica poemas e contos na coletânea *Cadernos Negros* desde 1990, e é chamada para palestras e congressos em todo o Brasil e no exterior, nos quais aborda as questões de gênero e etnia na literatura brasileira. *Ponciá Vicêncio* é o primeiro romance de Conceição Evaristo e vem sendo tema de artigos e discussões no meio acadêmico desde sua publicação em 2003. Além da indicação ao vestibular 2008 da UFMG, o livro foi publicado recentemente em inglês. A obra narra problemas do cotidiano das mulheres afrodescendentes sob um ponto de vista claramente feminino e negro, num contexto atual que nos permite propor o presente estudo. Este trabalho propõe a análise de uma obra que questiona o cânone brasileiro e busca, ao mesmo tempo, suplementá-lo, no sentido derrideano do termo<sup>2</sup>. Além de *Ponciá Vicêncio*, a autora publicou também o romance *Becos da Memória*, em 2006, o qual narra a história de personagens que vivem em uma favela em processo de demolição.

O enredo de *Ponciá Vicêncio* traça a trajetória de uma mulher negra, a protagonista que dá nome ao livro, desde sua infância até a idade adulta. Ponciá mora com a mãe, Maria Vicêncio, na Vila Vicêncio, que concentra, no interior do Brasil, uma população de descendentes de escravos. Seu pai e seu irmão trabalham na lavoura para a família Vicêncio, que é dona das terras onde todos moram e trabalham, além de serem os donos do sobrenome dos habitantes da vila, como a família de Ponciá. O romance tem uma história fragmentada que, através de *flashbacks*, narra a infância da menina na vila junto da mãe e do artesanato com o barro que as duas fazem. O narrador, na terceira pessoa, nos leva ao íntimo dos personagens e à introspecção destes através do uso do discurso indireto livre

---

<sup>2</sup> Para Derrida, em seu conceito de desconstrução, toda origem nunca é “original”, pois ela é desde sempre suplementada por todo um discurso. Segundo Paulo Cesar Duque-Estrada, “o suplemento diz respeito evidentemente, a alguma forma de construção em que, necessariamente, entram em jogo várias determinantes, de ordens lingüísticas, sociais, morais, culturais, históricas, institucionais, estratégicas etc”

durante toda a narrativa. É assim que conhecemos a alegria da menina Ponciá que, seguindo uma crendice popular brasileira, brincava de passar por debaixo do arco-íris com medo de mudar de sexo e se mostrava diferente desde criança, principalmente por sua semelhança física com o avô Vicêncio. Este, ainda escravo, num momento de loucura e tremenda indignação diante da escravidão que ainda perdurava, mata a esposa e se mutila, cortando o próprio braço. E é esse braço cotó que Ponciá imita desde pequena. E embora ela fosse criança de colo quando o avô paterno morreu, apresenta tais semelhanças e modela um boneco de barro idêntico a ele. Por esses e outros motivos, todos dizem que a menina carrega consigo a herança do avô. Nêngua Kainda, uma velha sábia da região, é quem mais enfatiza isso à menina e aos seus familiares. Para ela, Ponciá precisava cumprir sua herança. Após perder o pai, Ponciá decide partir para a cidade grande em busca de uma vida melhor. Sua viagem é feita de trem e demora dias sofridos. Ela chega ao lugar sem referências, dorme uma noite na porta da igreja e depois consegue um emprego como doméstica. Enquanto junta seu dinheiro para comprar um barraco e trazer a mãe e o irmão para morar com ela na cidade grande, na vila Vicêncio, Luandi, seu irmão, também decide migrar, para a tristeza de sua mãe. O rapaz faz a mesma viagem que a irmã e chegando à cidade, arruma emprego de faxineiro numa delegacia, através da indicação do soldado Nestor, negro que ele conhece na estação de trem. Luandi fica feliz, já que seu sonho era ser soldado. Maria Vicêncio, com a casa vazia, decide viajar sem rumo até que chegue a hora de ir ao encontro dos filhos. Enquanto isso, Ponciá volta à vila em busca dos seus, mas não encontra ninguém, apenas a certeza, através de sua conversa com Nêngua Kainda, de que um dia, além de cumprir sua herança, ela reencontrará a mãe e o irmão. De volta à cidade, Ponciá se junta a um homem que conhece na favela. Inicialmente apaixonada, sofre depois com suas agressões físicas, causadas, principalmente, por causa do estado de apatia que ela se

encontra e no qual permanece por longo tempo. As perdas de Ponciá foram muitas: a ausência dos familiares e os sete abortos que sofreu.

Luandi, na cidade, aprende a ler e a escrever e se aproxima cada vez mais do sonho de ser policial. Conhece Bilisa, uma prostituta, também negra, por quem se apaixona e juntos fazem planos. Entretanto, a moça é cruelmente assassinada pelo seu guarda costas e comparsa da cafetina, Negro Climério, fato que interrompe os sonhos do jovem casal. Antes disso, Luandi, com a farda emprestada do soldado Nestor, também retorna à vila e não encontra a mãe e a irmã, embora saiba, através de pistas simbólicas como o sumiço da estátua do avô, as cinzas no fogão e a casca de uma cobra, que elas estiveram lá há pouco. Ele deixa seu endereço com Kainda a fim de que esta o entregue à mãe para que eles se reencontrem. Maria Vicêncio, de posse do endereço do filho, vai ao encontro dele na cidade grande. Na favela, Ponciá, em seu delírio com saudades do barro, decide retornar à cidade natal, e lá, na estação de trem reencontra a família. O desfecho do livro traz, além do reencontro dos três, o encontro de Ponciá consigo e com o cumprimento de sua herança ancestral, junto do rio, do arco-íris e do barro.

Essa história é narrada com alta dose de lirismo e com marcas culturais, assim como diversos textos da literatura afro-brasileira, por alguns chamada de literatura negra. Para Zilá Bernd (s/d, s/p)), "é missão da literatura contribuir para a libertação do povo: libertação não apenas política, mas mental, fazendo-o compreender em que consiste a liberdade". Podemos afirmar, portanto, baseados em textos pertencentes a essa literatura, que ela contribui de forma incisiva para a conscientização e constituição de um novo público leitor.

A presença do afro-brasileiro na literatura representa um importante tema a ser discutido. Marcada por sua peculiaridade, seus próprios valores e história, essa literatura vem alavancando muitos estudos nas mais diversas áreas. O aspecto da marginalidade social que atinge negros e pobres de todas as origens étnicas foi um dos fatores que

motivaram nossa pesquisa sobre esse tema, especialmente sua influência e permanência na literatura brasileira. A presença do negro como um dos sujeitos construtores da identidade brasileira é inegável. É perceptível, no entanto, que este sujeito ainda sofre diversas formas de exclusão.

Parece imprescindível, assim, para tais grupos, deixarem sua marca na vida social. E, então, representações de indivíduos excluídos dessa ordem aparecem freqüentemente, sendo ao mesmo tempo "revelação e ocultamento de identidades" (Hall, 2003a, 15). E a literatura é fator revelador dentro dessa constituição.

A literatura afro-brasileira é ainda um conceito em construção, no âmbito da crítica e da historiografia literária. Essa literatura se constitui a partir do ponto de vista afrodescendente do autor ou autora. Como afirma Eduardo de Assis Duarte na apresentação do site *literafro*<sup>3</sup>, "sua presença [da literatura afro-brasileira] implica re-direcionamentos recepcionais e suplementos de sentido à história literária canônica" (2005). É assim a escrita de Conceição Evaristo, dos conhecidos Cruz e Sousa e Lima Barreto e dos atuais escritores presentes na publicação anual *Cadernos Negros*, que levam à literatura sua memória individual e coletiva. Ou seja, o *ponto de vista interno* é característica definidora e distintiva que, junto a outros componentes neste trabalho comentados, constitui a perspectiva afro no âmbito da literatura brasileira.

Ainda segundo Duarte, "desde o período colonial, o trabalho dos afro-brasileiros se faz presente em praticamente todos os campos da atividade artística, mas nem sempre obtendo o reconhecimento devido" (2002, 35). O mesmo se deu com muitos de nossos escritores desde o surgimento da literatura brasileira. As obras canônicas acabaram ofuscando o valor dessa literatura que, ainda segundo Duarte, "quando não ficou inédita ou

---

<sup>3</sup> [www.lettras.ufmg.br/literafro](http://www.lettras.ufmg.br/literafro)

se perdeu nas prateleiras dos arquivos, circulou muitas vezes de forma restrita, em pequenas edições ou suportes alternativos" (Idem).

A exemplo do que ocorreu com o poeta Luís Gama, cuja obra ainda não mereceu da crítica literária o tratamento devido. Outro caso semelhante se deu com o romance *Úrsula*, de Maria Firmina dos Reis, publicado pela primeira vez em 1859, reeditado recentemente e totalmente desconsiderado pela grande maioria dos historiadores literários por muitos anos desde sua última edição. A autora, uma maranhense nascida em São Luís, em 1825, foi cronista, poetisa, ficcionista, folclorista e professora. Exerceu importante papel na sociedade maranhense da época, mesmo assim, quase não é lembrada pelos críticos literários<sup>4</sup>. Poderíamos citar inúmeros exemplos de outros autores que, assim como os aqui lembrados, ficaram à margem do cânone literário brasileiro.

Diante de aspectos como esses, a literatura afro-brasileira pode ser considerada uma contra-narrativa da nação porque abala a ideologia do nacionalismo e tem um olhar crítico sobre o Estado e a identidade nacional; e, ainda, por reescrever a seu modo a História. É o caso de Conceição Evaristo no romance *Ponciá Vicêncio*. Ao se apropriar do gênero *Bildungsroman*, a autora questiona toda uma tradição de romances nos quais o herói é homem e burguês, e questiona a identidade nacional brasileira ao criar uma protagonista que, ao contrário de muitas personagens femininas de nossa literatura, vive uma formação repleta de percalços que passam por conseqüências de nossa História escravocrata e racista. Reescrevendo ao seu modo a procura da personagem no romance, Evaristo suplementa também nossa história literária brasileira.

No caso de Conceição Evaristo, a autora demonstra seu testemunho de resistência, individual, a princípio, e coletiva, contra, pelo menos, uma tripla exclusão: a racial, a de

---

<sup>4</sup> Recentemente, em 4 de junho de 2007, a pesquisadora Adriana Barbosa de Oliveira, defendeu sua dissertação de mestrado, cujo título é "Gênero e etnicidade no romance *Úrsula*, de Maria Firmina dos Reis", no qual ela discorre sobre a construção das personagens do romance situadas no contexto do Romantismo de José de Alencar e do crítico Francisco Sotero dos Reis, contemporâneos da escritora.

gênero e a de classe. Exclusão também vivida pela autora de *Úrsula*. Assim, Ponciá Vicêncio segue os passos de Conceição Evaristo, que também é herdeira de uma linhagem memorialística feminina na literatura afro-brasileira. Assim como Maria Firmina, Carolina Maria de Jesus e outras escritoras negras, Conceição transpõe a voz dos excluídos para a literatura, expondo ao leitor o pensamento, a ação e a consciência afrodescendente. É essa consciência que marca os textos dessas autoras e de tantos autores considerados afro-brasileiros. A identidade deles é marcada no texto através dos temas tratados e da estética usada.

Segundo Luiza Lobo, um dos aspectos que define esta escrita é o fato dela ter surgido "quando o negro passa de objeto a sujeito dessa literatura e cria sua própria história; (...) quando o negro deixa de ser tema para autores brancos e passa a criar sua própria *escritura*" (1993, 222). É essa a prática de Conceição Evaristo e de tantos autores desde séculos passados. Ao dar ao personagem negro o direito à fala, esses autores o tornam porta-voz das narrativas ao mesmo tempo em que também eles, escritores, são sujeitos literários de um processo histórico que transcende a diáspora africana.

A partir dessa concepção literária, histórica e política, faremos uma leitura de *Ponciá Vicêncio* como uma apropriação de um gênero caro ao cânone literário: o *Bildungsroman*. O termo se origina do alemão: *bildung* = formação e *roman*- romance, sendo utilizado pela primeira vez em 1810 para indicar aquela forma de romance que "representa a formação do protagonista em seu início e trajetória até alcançar um determinado grau de perfectibilidade" (Morgenstern *apud* Maas, 2000, 19).

Goethe, em *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, foi considerado um dos criadores do gênero *Bildungsroman*. Colocando no centro do romance a formação do indivíduo, o autor retratou a sociedade da época na figura de seu protagonista Wilhelm Meister e dos personagens que rodearam sua história. Foi enquanto romance de formação

que este livro do escritor alemão conquistou seu lugar na literatura universal. Para Mazzari (2006), o *Wilhelm Meister* é dominado inteiramente pelo termo *Bildung*, pela idéia de formação. Lukács (2006), em posfácio ao romance de Goethe, também confirma as características do *Bildungsroman* inauguradas pelo autor. Influenciado pelo Iluminismo, o romancista alemão, na opinião do teórico, atribui uma grande importância ao desenvolvimento humano, à educação. Por isso, em seu romance, encontramos várias marcas desta orientação pedagógica que contribuíram para a formação do protagonista, tais como a sociedade da Torre, a figura do abade, as cartas de aprendizados, dentre outros. Segundo Lukács:

Com traços muito sutis e discretos, com algumas breves cenas, Goethe dá a entender que a evolução de Wilhelm Meister foi desde o princípio controlada e conduzida de uma forma determinada. (...) *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* é um romance de educação: seu conteúdo é a educação dos homens para a compreensão prática da realidade (2006, 589-590).

Essa intenção fica explícita, portanto, no romance de Goethe. O que afirmo neste trabalho é que Conceição Evaristo se apropria do gênero e o parodia, em alguns aspectos, com as marcas de seu estilo e das literaturas feminina e afro-brasileira. Segundo a prefaciadora do romance, Maria José Somerlate Barbosa, a história de Ponciá é um romance de formação, pois descreve “os caminhos, as andanças, as marcas, os sonhos e os desencantos da protagonista” (2003, 5). Assim, a viagem da menina do povoado onde vivia para a cidade grande, sua busca por dias melhores, a herança do avô que carrega consigo, as perdas que sofre ao longo de sua formação e os desencontros com a família vividos durante a narrativa, são aspectos importantes para nossas proposições sobre essa apropriação.

Importante estabelecer o que entendemos por apropriação e paródia. Não usamos aqui o termo “apropriação” no sentido de deslocamento ou desvio, o que seria uma forma de paródia mais forte, mas no sentido de “tomar posse”, de adaptação. Segundo

Bakhtin (2002), na paródia, semelhantemente à estilização, há uma fala de outro, porém introduz-se nela algo intencionalmente em oposição ao "original", isto é, a segunda "voz" entra em discordância com a primeira. Essa segunda voz, uma vez instalada no discurso do outro, entra em hostilidade com seu agente primitivo e o obriga a servir a fins diametralmente opostos. Mais forte que a estilização, a paródia é, portanto, o ruído. Segundo Conceição Flores (2000),

a parodização permite que sejam revelados aspectos que anteriormente não eram percebidos, inserindo um corretivo na seriedade unilateral do discurso elevado. (...) A intenção do parodiador é mostrar outra realidade, porque, ao não aceitar uma concepção monológica do mundo, mostrará com outros olhos uma nova perspectiva. O discurso da paródia é o de quem não aceita o mundo como ele é, não aceitando, portanto, suas formas de representação (p. 75).

Percebemos que em vários momentos do romance de Evaristo temos essa “revelação de aspectos anteriormente não percebidos” e a intenção de mostrar outra realidade, entretanto, isso não acontece durante todo o romance. Pelo contrário, a autora subverte algumas características do gênero *Bildungsroman*, mas também se apropria de outras, como veremos nos capítulos que seguem.

O capítulo 1, “O *Bildungsroman*”, terá como objetivo discutir o conceito do *Bildungsroman* a partir da leitura dos textos de Wilma Patrícia Maas, Mikhail Bakhtin, Cristina Ferreira Pinto, dentre outros teóricos que trataram do tema. Esses teóricos, além de trazer uma discussão sobre o romance de formação na atualidade, no caso de Maas e Cristina Pinto, especialmente o romance de formação feminino, permitirão uma associação da teoria do *mythos* da procura, de Northrop Frye (1957), à busca pela formação trilhada pelos heróis dos *Bildungsromane*.

O capítulo 2, “*Ponciá Vicêncio* e a errância diaspórica”, vem introduzido por uma exposição teórica sobre o conceito de literatura afro-brasileira. Em seguida, temos a

discussão sobre o termo “diáspora” e os significados que a palavra vem ganhando com os recentes estudos. A discussão do termo no romance de Evaristo é imprescindível, pois a procura da protagonista é a metáfora da diáspora, afinal, a formação de Ponciá passa pela história do navio negreiro, representação tão comum na literatura canônica e marcadamente frequente na literatura afro-brasileira. Demonstrarei, então, como o navio e a história da diáspora que o acompanha são valiosos aspectos no romance de Conceição Evaristo. As idas e vindas das personagens e suas viagens sofridas são marcas dessa trajetória já percorrida por africanos e que permanece presente em nossos dias. Neste capítulo farei uso da teoria de Frye (1957) do *mytos* da procura na errância diaspórica das personagens de *Ponciá Vicêncio*, especialmente na vida da protagonista, em sua formação após a saída da vila e a difícil trajetória na cidade grande. Para fomentar essa discussão serão mencionados também os teóricos Paul Gilroy (2001) e Franz Fanon (1979). O primeiro, em seu livro *O Atlântico Negro*, tem importante destaque nos estudos recentes sobre as histórias de deslocamentos e identidades. O segundo, intelectual negro de grande importância para os estudos sobre a identidade e a desterritorialização sofrida pós- colonialismo europeu.

Já no capítulo 3, “A memória como formação de Ponciá e motor da narrativa”, dissertarei sobre a memória, motor da narrativa de Evaristo e de tantas narrativas femininas e afro-brasileiras. A formação da protagonista está atrelada à herança que lhe foi deixada pelo avô ex-escravo. Herança esta de natureza cultural, ao contrário daquela de ordem material que marca os protagonistas masculinos e burgueses dos principais *Bildungsromane*. Então, nesse capítulo, discutirei a presença da cultura afro-brasileira no livro, a aquisição da memória como formação de Ponciá e apropriação feita pela autora no romance para subverter, em parte, o gênero romance de formação.



## CAPÍTULO 1

### O *BILDUNGSROMAN*

“Formar a mim mesmo, assim  
como aqui estou, foi,  
obscuramente, desde a juventude,  
o meu desejo”  
(Wilhelm Meister, em *Os anos de  
aprendizagem de Wilhelm  
Meister*, de Goethe)

O termo *Bildungsroman* aparece pela primeira vez, em 1810, na Alemanha, criado pelo professor de Filologia Clássica Karl Morgenstern. A denominação, entretanto, emerge para o discurso acadêmico por meio da obra do filósofo idealista Wilhelm Dilthey. Morgenstern assim define o gênero:

[Tal forma de romance] poderá ser chamada de *Bildungsroman*, sobretudo devido ao seu conteúdo, porque ela representa a formação do protagonista em seu início e trajetória em direção a um grau determinado de perfectibilidade; em segundo lugar, também porque ela promove a formação do leitor através dessa representação, de uma maneira mais ampla do que qualquer outro tipo de romance (*apud* Maas, 2000, 19).

O gênero, nascido na Alemanha diante das necessidades burguesas, constitui então uma forma literária muito estudada e na qual se encaixam romances canônicos como *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, de Goethe, e as clássicas histórias de Robinson Crusoe. Sua característica pedagógica parecia preencher a função da literatura no século XIX, tida como instrumento educacional, servindo de exemplo aos leitores das obras. Mas como afirma Benjamim, "o romance de formação (*Bindungsroman*), por outro lado, não se afasta absolutamente da estrutura fundamental do romance" (1994, 202). Permanecem as características clássicas do gênero em relação à estrutura e, ainda segundo o crítico alemão, o romance de formação também integra o processo social na vida do personagem. Entretanto, o herói dessa forma de romance vive um ciclo no qual seu amadurecimento é o objetivo final. Ele sai da casa paterna, passa por transformações que o mundo lhe proporciona até chegar ao autoconhecimento e autodescobrimento. Em sua trajetória, passa por percalços, dificuldades, instabilidades e normalmente tem sua formação através de instrutores, mentores, pessoas mais velhas e encontros com a arte, com a política e com a vida pública.

Segundo Frye<sup>5</sup>, “em todas as idades, a classe social ou intelectual dominante tende a projetar seus ideais nalguma forma de estória romanesca, na qual os virtuosos heróis e as belas heroínas representam os ideais, e os vilões as ameaças à supremacia daqueles” (1957, 185). Dentro, portanto, de um contexto histórico alemão em que a formação do burguês se torna uma ferramenta para a transição da cultura do mérito herdado para a cultura do crescimento pessoal adquirido, o romance de formação tem um lugar importante. Para Wilma Patrícia Maas:

A palavra *Bildungsroman* conjuga, portanto, dois termos de alta historicidade no contexto alemão e mesmo europeu. Por um lado, a incipiente classe média alemã movimenta-se em direção à sua emancipação política, processo que se reflete na busca pelo auto-aperfeiçoamento e pela educação universal. A par disso, cristaliza-se o reconhecimento público de um gênero literário voltado para a representação do próprio ideário burguês, gênero esse que o século XIX irá conhecer como a grande forma do romance realista (Maas, 2000, 22-23).

Assim, a formação do burguês ascendente coincide com a popularização do romance. Durante essa propagação do gênero, o *Bildungsroman* tinha apenas a intenção pedagógica; a ficção era o pano de fundo para esse objetivo da educação. Lembrando que segundo Bakhtin (2003), essa modalidade específica do gênero romanesco surge antes. O teórico russo considera, por exemplo, a *Ciropédia*, de Xenofonte um protótipo básico do gênero, assim como *Gargântua e Pantagruel*, de Rabelais, ambos anteriores ao Neoclassicismo.

Sabe-se também que o conceito de romance de formação é maleável, tendo em vista os estudos recentes sobre o gênero e sua transposição para a literatura contemporânea. Segundo Sandra Valenzuela (2004), apesar dessa maleabilidade, é possível distinguir

---

<sup>5</sup> Entendemos como “estória romanesca”, o correspondente a *romance* em inglês. A diferença, portanto, entre “estória romanesca” e “romance” é a mesma de *romance* e *novel*, em inglês. O que os difere, está, principalmente, segundo Chase (apud Frye, 1957), na maneira como vêem a realidade. O romance ou *novel* aborda a realidade mais próxima do cotidiano, enquanto a estória romanesca ou *romance* segue a tradição medieval e nos retrata um enredo menos detalhado. Segundo Frye (1957), “a estória romanesca é, de todas as formas literárias, a mais próxima do sonho que realiza o desejo, e por essa razão desempenha, socialmente, um papel curiosamente paradoxal” (p. 185).

algumas características nas obras analisadas e citadas pelos estudiosos como *Bildungsroman*: a crise do sujeito, o estado caótico do mundo burguês, o questionamento sobre a validade da formação burguesa, entre outras. Também segundo Patrícia Maas, algumas características do protagonista podem ajudar na identificação deste gênero romanesco: a consciência explícita do protagonista sobre o caminho que ele percorre, sendo sua escolha ligada à orientação no mundo e ao autodescobrimento; a imagem que o protagonista tem do objetivo de sua trajetória de vida é equivocada, devendo ser corrigida ao longo de sua formação; e ainda, as experiências típicas do protagonista como a separação da casa paterna, os mentores e guias presentes na sua educação, as experiências profissionais, o contato com a arte e com a vida pública.

Bakhtin (2003) em *Estética da criação verbal* teoriza sobre o gênero. Ele afirma que o romance que produz a imagem do homem em formação é raro. O autor caracteriza o gênero principalmente através do personagem. Para ele, no romance de formação, o herói se torna uma “grandeza variável”, a mudança do herói ganha significado de enredo, o tempo integra a imagem do homem, interioriza-o. Bakhtin afirma ainda que essa formação do homem nesse gênero de romance pode ser muito diversificada. Para o autor, há cinco tipos de romance de formação: o primeiro, ligado à tradição idílica do século XVIII, que utiliza ciclos para construir a temporalidade; o segundo, que conduz sempre o protagonista à desilusão diante do mundo, sendo caracterizado pela representação do mundo e da vida como experiência, como escola; o terceiro é o do tipo biográfico, nele já não existe elemento cíclico, cria-se o destino do homem; o quarto seria o romance de formação didático-pedagógico, que é baseado numa idéia pedagógica; e por último o realista, sendo este o mais importante: "aquele em que a evolução do homem é indissolúvel da evolução histórica" (Bakhtin, 2003, 221). Nesse tipo, o homem, o herói, são formados ao mesmo tempo que o mundo.

Nos primeiros quatro tipos de romance citados por Bakhtin, o homem se forma num mundo pronto, estável. As mudanças que ocorrem não o afetam. O mundo é, nesses romances, um imóvel ponto de referência para o homem em desenvolvimento. No quinto tipo, o homem se situa na fronteira de duas épocas, ele é obrigado a se tornar um novo indivíduo. Nesse *Bildungsroman* surgem os problemas da realidade humana. Bakhtin afirma ainda que o romance de formação realista não está dissociado dos outros tipos, pelo contrário, está imediatamente relacionado aos outros e suas características.

Quanto à estrutura, em geral, os romances de formação seguem a ordem aristotélica, de começo, evolução e fim. Primeiro, o autor expõe os motivos da separação do protagonista de sua terra natal e sua família, para em seguida viajar em busca de sua formação. O herói é sempre jovem, e parte sozinho nessa viagem. A etapa da evolução seria a formação propriamente dita, quando o herói vive suas aventuras, encontra seus mentores e mestres, que lhe guiam na formação. No final, normalmente, o herói encontra-se de volta a sua família e a sua constituição burguesa, sentindo-se preparado para vida adulta.

*Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, romance de Goethe publicado entre 1795 e 1796, é um dos mais importantes exemplos de *Bildungsroman*. Ele se encaixa na classificação bakhtiana do romance de formação realista que, segundo o crítico russo, “é a manifestação mais característica do Iluminismo alemão” (2003, 223). Ainda segundo o autor, como Goethe foi herdeiro direto da época do Iluminismo, seu romance tem uma visão artística desse tempo histórico. Em seu romance de formação, o escritor alemão atrela os destinos humanos à história do mundo. Para Valenzuela: “é preciso ter sempre em conta que a *Bildung* está diretamente relacionada com o Iluminismo, do que decorre a idéia de formação aliada à educação como funções do Estado para a manutenção do bem-estar da sociedade” (2004, 57).

Wilma Patrícia Maas, em seu estudo sobre o *Bildungsroman* na história da literatura, dedica boa parte de sua análise ao romance de Goethe. Para ela, “a obra de Goethe *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* permanece, para a história da literatura, como o exemplar mais perfeito do gênero, como a realização ideal de uma projeção histórica e literária conscientemente exercida por um grupo social” (2000, 133).

### **1.1 *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister: o modelo de Bildungsroman***

A obra é estruturada em oito livros que formam uma longa história sobre a formação de Wilhelm Meister, jovem de família burguesa. A primeira parte da trajetória do rapaz consiste na sua paixão pelo teatro, ressaltando as aspirações nobres que esta arte lhe traz. Afinal, segundo Maas, “uma vez que, por uma questão de origem social, os privilégios concedidos à nobreza lhe são definitivamente negados, Wilhelm Meister acredita que o teatro seja a única instância na qual um jovem de origem burguesa poderá desenvolver suas qualidades e seus talentos” (2000, 137). Já no primeiro capítulo, temos as recordações da infância de Wilhelm, marcadas, sobretudo, pelas marionetes, sua brincadeira favorita. A paixão do rapaz pela atriz Mariane (que logo o decepciona, preferindo se casar com Norberg, jovem e rico negociante) também revela sua atração pelos palcos, muito repreendida por seus pais, especialmente pelo velho Meister, que considera o comércio a mais nobre ocupação.

Após o término do namoro com Mariane, Wilhelm segue viagem a pedido do pai para cuidar dos negócios em outras cidades. Tal viagem acaba sendo o pretexto do jovem para buscar sua formação e se aprimorar como ator. É aí que o rapaz conhece Melina e junto dela forma uma trupe mambembe de teatro, depois se junta também a Serlo e tem início novo grupo teatral. As frustrações de Wilhelm com a arte de representar começam

com o fim da companhia. Traído por Melina e Serlo, o protagonista vê seu grupo transformado em companhia de ópera, gênero que dava mais dinheiro. Georg Lukács, no posfácio do livro de Goethe, acrescenta que o teatro, para Wilhelm não era uma missão e sim um ponto de transição:

A exposição da vida teatral, que constituía todo o conteúdo da primeira versão, não ocupa aqui senão a primeira parte do romance, passando expressamente por confusão do já amadurecido Wilhelm e por desvio de sua meta. (...) O teatro transforma-se, pois, num mero momento do todo (Lukács, 2006, 582).

É o personagem Jarno, membro da Sociedade da Torre, quem ajuda Wilhelm a perceber que o teatro era um equívoco em sua formação. Não é a arte cênica, portanto, o caminho que conduzirá o personagem de Goethe ao seu amadurecimento. Em carta ao cunhado Werner, Wilhelm se despede do teatro: “deixo o teatro e me junto aos homens, cujo contato haverá de me conduzir, em todos os sentidos, a uma pura e sólida atividade” (Goethe, 2006, 467). Nesse momento o protagonista já havia perdido os pais e se tornado noivo de Natalie, jovem aristocrata, que abre as portas da nobreza para Meister. Após a morte do pai, Wilhelm escreve uma carta ao cunhado Werner (que administra os negócios da família), o que, na opinião de Mazzari, revela as concepções e os ideais do herói e por isso chega a ser uma espécie de “manifesto programático do romance de formação” (2006, 14). Isso porque, na carta, estão expressos desejos do protagonista que se configuram como características fundamentais do gênero: a idéia de formar-se a si mesmo (autonomia), a totalidade (formação plena), e harmonia, principalmente em relação às potencialidades artísticas, intelectuais e físicas do herói.

Já a Sociedade da Torre é uma instituição formadora que intervém ao longo da narrativa, dirigindo a trajetória de Wilhelm Meister. Seus membros aparecem ao longo da história num clima misterioso, em encontros furtivos. Só ao final saberemos exatamente de quem se tratava. O primeiro a aparecer para Meister é um desconhecido, que ao final saberemos ser o abade. Durante a viagem o mesmo acontece com outros personagens que

surgem. As discussões desses desconhecidos com o protagonista sempre giram em torno da formação, educação e destino das pessoas. O afastamento de Meister do teatro deve-se muito aos conselhos de Jarno. Sabemos, portanto, que as intervenções desse grupo realizam o propósito pedagógico do *Bildungsroman*, representando as intervenções educativas. A Sociedade da Torre é responsável em grande parte pela formação do rapaz, mas não é a única influência do herói. Segundo Mazzari:

Embora a Sociedade da Torre exerça influência decisiva sobre o herói, sua formação resulta também do contato com as várias pessoas – atores, aventureiros, burgueses, nobres, artistas – que cruzam o seu caminho ao longo do romance: convivendo com todos esses tipos, realizando as mais variadas experiências, sua formação vai aos poucos ganhando forma (2006, 16-17).

O certo é que Wilhelm tem ao redor de si pessoas que interferem na sua formação, direta ou indiretamente, e que compõe, no enredo, o objetivo da *bildung* do personagem. Inclusive Shakespeare pode ser considerado mestre do jovem protagonista. Segundo Lukács (2006), o dramaturgo inglês é, para Goethe, um grande educador para a humanidade, através de seus dramas, modelos de desenvolvimento dos personagens. Suas obras são lidas por Wilhelm a conselho de Jarno. E o rapaz chega a encenar *Hamlet* em sua despedida da vida de ator.

Voltando à personagem Natalie, temos nela uma grande importância no romance. A moça aparece no início do livro, ajudando o protagonista após este sofrer um ataque de salteadores. Quando, no livro VII, o abade declara terminados os anos de aprendizado de Wilhelm Meister, o rapaz reencontra a jovem amazona. Para Wilma Patrícia Maas, “o encontro com Natalie é simbólico, investe-se de uma função organizadora e integradora dos diferentes episódios vividos por Meister ao longo da narrativa” (2000, 141). É Natalie quem ajuda Wilhelm a entender os acontecimentos nada fortuitos de sua vida, planejados pela Sociedade da Torre. A figura do abade também é esclarecida por ela a Wilhelm. Segundo Maas, “Natalie apresenta-se portanto como objeto final da busca de Meister. Quando

descobre finalmente que a ama, Wilhelm Meister relativiza e põe em xeque seus desejos em relação ao mundo exterior” (2000, 177). Assim, numa *mésalliance* bem significativa para o contexto histórico da época, o *Bildungsroman* de Goethe termina com a união entre o burguês Wilhelm e a nobre Natalie.

A continuação de *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* vem com o último romance da trilogia: *Os anos de peregrinação de Wilhelm Meister*, em 1829. O final aberto do romance anterior leva Goethe a continuar a história de Wilhelm. Neste texto, o jovem burguês torna-se médico, alcançando uma formação técnica e de acúmulo de capital, ao contrário do que ele próprio pregava em *Os anos de aprendizado*. Ainda obedecendo aos desígnios da Sociedade da Torre, o herói descobre no início do terceiro romance que não pode permanecer mais do que três dias em um mesmo lugar. O destino do personagem é, ao final da história (e após ser dispensado da sentença da Sociedade), exercer sua profissão na América. A diferença entre os dois romances que traçam a vida de Meister é assim resumida por Maas:

Assim, ao passo que *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* tem sua gênese em um momento da cultura burguesa no qual foi determinante o desejo e a busca por uma formação universal, *Os anos de peregrinação* é produto de uma inteligência política, e acima de tudo, econômica, que contradiz a universalidade e a arte em sua contrapartida técnica. Apenas dessa forma paradoxal é que *Os anos de peregrinação* pode ser considerado a continuidade e a resolução do livro anterior (2000, 190).

Dessa forma, a procura do herói goetheano continua no segundo romance, mas em outro contexto e com o personagem mais maduro para fechar seu círculo de formação.

## 1.2 - O romance de formação contemporâneo

O interesse em estudar o *Bildungsroman* como um gênero ultrapassou os anos e ainda persiste em nossa crítica literária. Os teóricos aqui já citados, como Wilma Patrícia Maas, publicaram grande contribuição às análises contemporâneas. Transgredindo ou subvertendo o modelo tradicional, muitos são os autores que dedicaram seus romances à formação de seus protagonistas.

No Brasil, segundo Maas (2000), o termo é recente e aparece em estudos de Massaud Moisés, em seu *Dicionário de termos literários*, no qual cita os romances *O Ateneu*, de Raul Pompéia, *Amar, verbo intransitivo*, de Mário de Andrade e os romances do ciclo do açúcar, como exemplos de *Bildungsromane* brasileiros. A discussão sobre o gênero aparece também em análises como a de Eduardo de Assis Duarte no livro *Jorge Amado: romance em tempo de utopia*, no qual um dos capítulos leva o título de “O romance de formação proletário” se referindo ao romance *Jubiabá*, do escritor baiano, cujo protagonista, Balduino, faz um percurso semelhante aos heróis do gênero:

Os vínculos de *Jubiabá* com essa tradição evidenciam-se a partir da evolução do personagem, não só em termos de seu aprimoramento enquanto indivíduo, mas também na medida de sua inserção no devir histórico, na crescente organização e participação dos trabalhadores no processo político brasileiro (Duarte, 1995, 113).

Para Duarte, portanto, o romance de Jorge Amado é uma “estilização proletário-romanesca” do romance de formação burguês, já que o *Bildungsroman* proletário afasta-se e ao mesmo tempo se aproxima do modelo europeu burguês.

Os estudos da professora Sandra Trabucco Valenzuela também citam a presença do romance de formação na contemporaneidade, tanto no Brasil, como na América Latina, tal como demonstra em seu artigo “Romance de Formação: construção do sujeito e identidade cultural”, de 2004. Nele a autora cita a análise do professor Mazzari (que prefaciou a nova edição de *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*) sobre o livro *O Ateneu*. Segundo

Venezuela, neste texto, o autor associa a formação do protagonista à escola atual, numa tentativa de aproximação dos *Bildungsromane* a uma reflexão sobre a Escola como espaço social de transformação individual e coletiva.

No gênero literário romance de formação, entretanto, há pouco espaço para a mulher. Cristina Ferreira Pinto (1990), em seu livro *O Bildungsroman feminino: quatro exemplos brasileiros*, faz análise de quatro romances de escritoras brasileiras contemporâneas: Clarice Lispector, Lygia Fagundes Telles, Raquel de Queiroz e Lúcia Miguel Pereira. A autora afirma que o *Bildungsroman* retrata o processo em que a personagem aprende a ser "homem". Ferreira Pinto verificou ainda que embora existissem romances de aprendizagem cujas protagonistas eram mulheres, a formação destas enfocava sempre a maternidade e o casamento. Verifica-se, assim, que, nesses romances, as protagonistas têm sua *bildung* interrompida pelas "obrigações femininas". Elas, diferentemente dos personagens masculinos, não chegam à formação final, confirmando mais uma vez a alteridade da mulher na literatura mundial:

no contexto da sociedade brasileira - e de forma semelhante ao que se vê em outros contextos sociais -, o "feminino" representa a expressão do que tem sido sempre subjugado, silenciado, colocado em uma posição secundária em termos culturais (histórico, político, económico, etc.) (Pinto, 1990, 26).

A afirmação da autora é de fácil comprovação se atentarmos para os exemplos de *Bildungsromane* citados em todos os estudos aqui já lembrados. Neles, portanto, o protagonista é homem. A autora enfatiza, contudo, que os finais "truncados" desses *Bildungsromane* femininos podem ter outro significado: um protesto contra a estrutura social que exige da mulher submissão e dependência. Dessa forma, a loucura ou a morte, finais tão comuns às protagonistas desses romances, podem significar uma rejeição aos limites sociais impostos às mulheres. Seria uma recusa da escritora e da personagem a esses padrões patriarcais e conservadores.

Nos romances analisados por Cristina Ferreira Pinto temos dois *Bildungsromane* fracassados: *Amanhecer*, de Lúcia Miguel Pereira e *As três Marias*, de Raquel de Queiroz. Nesses romances, as protagonistas, apesar da consciência adquirida em sua formação, têm um final negativo. No primeiro, a personagem Aparecida termina anulada como indivíduo e marginalizada socialmente; no segundo, temos Guta, a protagonista, que ao retornar ao meio provinciano de onde saíra cheia de expectativas tem que enfrentar novamente a desesperança. Já em *Perto do coração selvagem*, de Clarice Lispector e *Ciranda de Pedra*, de Lygia Fagundes Telles, os finais são positivos para as protagonistas. Tanto Joana quanto Virgínia se encontram e se fortalecem após a *bildung*.

Para Maas, “o romance de formação ou de aprendizagem feminino mostrar-se-ia pois como um vetor revolucionário, subversivo, pela subversão do próprio modelo textual ao qual recorre”. (2000, 247). Essa transformação estrutural em relação ao gênero *Bildungsroman* além de ser alcançada pela literatura feminina, também o é pela literatura afro-brasileira, como pretendemos desenvolver nessa dissertação com o romance *Ponciá Vicêncio*. As releituras ideológicas do modelo textual alemão nos mostram, a partir das características do gênero, as concepções históricas e sociais de cada época, como vimos nas análises de Cristina Ferreira Pinto e Eduardo de Assis Duarte. Com Conceição Evaristo e seu primeiro romance, veremos análise semelhante.

### **1.3 - O *mythos* da procura**

Para Frye, “a forma perfeita da estória romanesca é claramente a procura bem sucedida” (1957, 185) . Sabemos que a procura é uma marca do *Bildungsroman*, já que a formação do protagonista passa evidentemente pela busca de si mesmo. Frye acrescenta ainda que uma forma completa dessa procura é dividida em quatro fases que ele chama de

*ágon*, *pathos*, *sparagmós* e *anagnórisis*. O primeiro seria o estágio perigoso da jornada; o segundo, a luta crucial, quando o herói ou seu adversário morrem; o terceiro, o despedaçamento ou desaparecimento e o quarto, o reconhecimento do herói. No romance de formação de Goethe esses estágios ou fases estão bem delimitados e seguem a “idéia educativa” que Lukács (2006) defende em seu posfácio ao romance.

A procura para Frye (1957) é um elemento essencial da estória romanesca. É a aventura principal, o elemento que dá forma à história. No caso do romance de formação, a procura é a própria formação, que constantemente se dá através de uma viagem do protagonista, quando este sai de sua cidade, de sua casa e vai em busca de si, de sua formação. É assim com Wilhelm Meister que parte numa viagem logo no início do livro II. Embora fosse uma viagem de negócios a pedido do pai comerciante, Wilhelm a desvirtua para uma aventura que será decisiva em sua formação. O *ágon* que desencadeia a viagem do protagonista de Goethe é o fim do romance com Mariane, a atriz por quem Wilhelm era apaixonado. A partir desse conflito, o personagem, desiludido e ainda apaixonado pelo teatro, contrariando a vontade do pai, parte para viver sua formação. O *pathos* no romance do escritor alemão acontece diversas vezes. Temos a morte dos pais do herói, a morte da amiga Aurelie e da antiga namorada Mariane. Todos esses acontecimentos têm influência na vida de Wilhelm. A morte de Mariane, por exemplo, é revelada ao herói nos últimos momentos do livro e lhe traz junto a notícia de que ela teve um filho seu, Felix. O *pathos* vem junto com a *anagnórisis*, o renascimento. O primeiro amor se vai e um novo chega. As outras mortes trazem reflexões importantes a Wilhelm Meister. A morte de seu pai o leva a responder uma carta ao cunhado, Werner, na qual o jovem discorre sobre sua condição burguesa e sua formação. Tal carta exprime com clareza o ideal do *Bildungsroman* de Goethe, como comentado anteriormente. A recusa de Wilhelm em seguir os ideais e

caminhos burgueses é a chave de sua formação. Sua procura, passa, portanto, por essa condição.

Quanto ao *sparagmós*, no conceito de Frye (1957), é o próprio despedaçamento do herói, o senso de que o heroísmo e a ação eficaz estão ausentes, desorganizados ou predestinados à derrota. No caso de *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, essa fase aparece quando ele se decepciona com Mariane, seu primeiro amor; também quando seus colegas da trupe teatral mudam o objetivo da companhia e esta se torna uma companhia de ópera. Wilhelm, assim, sente-se traído pelos amigos e decepcionado diante do sonho de ser ator, que ele acreditava ser seu destino. Nesse momento, o herói se sente perdido, até ser orientado pela Sociedade da Torre.

As personagens que rodeiam o protagonista, segundo Frye, “tendem a ser favoráveis ou contrárias à procura” (1957, 193). Em relação ao herói goetheano, os elementos da Sociedade da Torre são os mestres que guiam sua procura.

Agora, vejamos um romance de formação que se apropria e, por vezes, parodia o gênero consagrado por Goethe: *Ponciá Vicêncio*, de Conceição Evaristo.

## CAPÍTULO 2

*PONCIÁ VICÊNCIO E A ERRÂNCIA DIASPÓRICA*

A voz de minha  
bisavó ecoou criança nos  
porões do navio. Ecoou  
lamentos de uma infância  
perdida. (Conceição  
Evaristo, *Cadernos Negros*  
13, 32-33)

## 2.1- A literatura afro-brasileira

Como já discutido na introdução deste trabalho, o conceito de literatura afro-brasileira é ainda polêmico. Estudos recentes na área como os das pesquisadoras Nazareth Fonseca e Florentina Souza vêm elucidar um pouco mais a questão. Para Florentina Souza, “no século XX, principalmente nas três últimas décadas, escritores auto-definidos negros e brasileiros, partícipes da construção do país, exigem a inscrição de seus corpos e de suas vozes como parte de sua textualidade cultural” (2005, 54). Essa inscrição é claramente percebida nos textos afro-brasileiros, numa representação muito diferente daquela que o negro teve na literatura brasileira desde escritores como Gregório de Matos, José de Alencar, Aluísio Azevedo, entre outros. Nas obras desses escritores canônicos “o lugar de produção das falas que se encenam nos textos está ideologicamente determinado” (Fonseca, 2002, 195). Neles há o estereótipo do negro ingênuo, submisso ou da mulata como objeto erótico. Ao contrário, os textos afro-brasileiros possuem um eu enunciativo consciente de sua identidade que se constitui através de marcas textuais: “o escritor afro-brasileiro está ciente, também, de que escreve, cita ou narra fatos a partir de uma perspectiva do seu grupo étnico-minoritário na economia das relações de poder” (Souza, 2005, 61).

Há dificuldades em se identificar o texto afro-brasileiro. A pesquisadora Florentina Souza nos faz alguns esclarecimentos:

Não será a cor da pele ou a origem étnica o elemento definidor dessa produção textual, mas sim o compromisso de criar um discurso que manifeste as marcas das experiências históricas e cotidianas dos afro-descendentes no país. O conjunto de textos circula pela história do Brasil, pela tradição popular de origem africana, faz incursões no iorubá e na linguagem dos rituais religiosos, legitimando tradições, histórias e modos de dizer, em geral ignorados pela tradição instituída (2005, 61).

É assim, portanto, diante do resgate da memória cultural coletiva que os autores afro-brasileiros fazem-se reconhecidos em seus textos. Uma imagem que faz identificar essa

memória histórica é importante para constituição e caracterização desse grupo identitário. Essa literatura divulga, assim, seu projeto político e social além de marcar bem sua consciência negra, reforçando uma auto-estima que há muito estava apagada. Um dos maiores representantes dessa literatura e também teórico dela é Luiz Silva (Cuti) que em seu artigo “O leitor e o texto afro-brasileiro” afirma: “a literatura negra brasileira traz também o desafio da primeira pessoa do negro. Essa experiência para o leitor, depois de mais de um século e uma década após a Lei Áurea, começa a acontecer, de forma sistemática, através da identidade coletiva do escritor negro” (2002, 28). Uma bela ilustração desse pensamento é o poema do próprio autor, “Sou negro”:

Sou negro  
 Negro sou sem mas ou reticências  
 Negro e pronto!  
 Negro pronto contra o preconceito branco  
 O relacionamento manco  
 Negro no ódio com que retranco  
 Negro no meu riso branco  
 Negro no meu pranto  
 Negro e pronto!  
 Beijo  
 Pixaim  
 Abas largas meu nariz tudo isso sim  
 - Negro e pronto –  
 Batuca em mim  
 Meu rosto  
 Belo novo contra o velho belo imposto  
 (Cuti, 1978, 9)

A forte afirmação identitária e étnica do eu-lírico desde o início do poema nos revela a subjetividade explícita do poeta negro. A reversão das características físicas como qualidades, também legitima nossa identificação desse poema como afro-brasileiro. Muitas são as críticas ao prefixo “afro” quando incorporado à literatura brasileira. Importante é destacar que o prefixo apenas acentua o caráter étnico dessa literatura. Em entrevista ao jornal *O Globo*, de 28 de abril de 2007, Eduardo de Assis Duarte afirma que “a literatura

afro-brasileira é um ramo dentro e fora da literatura brasileira, um ramo étnico que convive com a literatura brasileira. Não deixa de ser brasileira de maneira nenhuma, é feita por brasileiros, mas que fazem questão de assinalar a diferença étnica” (2007, 3). O mesmo ponto de vista também é assinalado por Conceição Evaristo em entrevista anexa a esta dissertação, em que a autora afirma: “para mim a literatura afro-brasileira é uma produção literária nascida da experiência de vida do sujeito negro na sociedade brasileira” (2007, anexo 1, 1).

A questão da diáspora africana é um aspecto marcante nessa literatura. Trataremos aqui dessa questão e de como ela se repete na literatura afro-brasileira, em especial no romance de Conceição Evaristo, *Ponciá Vicêncio*. Discutiremos neste capítulo as especificidades do discurso afrodescendente da autora no romance que o tornam uma contra-narrativa da idéia de nação. Segundo Doris Sommer (2004), os romances de fundação na América Latina surgiram a partir das idéias iluministas já propagadas na Europa. Acreditava-se que tais obras promoveriam o desenvolvimento latino-americano. Segundo ela: “os romances iriam ensinar ao povo a sua história, seus hábitos que acabavam de se formular, e as idéias e sentimentos sociais e políticos ainda não divulgados” (2004, 24). Ainda para a autora, o público alvo desses romances era justamente a elite que, ao se identificar com os heróis e heroínas, idealizaria os casamentos, realizaria diálogos entre os setores da nação e provocaria os sonhos românticos dos burgueses europeus ou descendentes destes que aspiravam a uma modernidade para a América Latina típica do velho continente ou próxima da ascendente América do Norte. Afinal, esse era também um modo de conciliar os conflitos emocionais, econômicos, raciais e de gênero que as nações podiam sofrer. Assim, com textos de cunho pedagógico e romântico, tais narrativas adentraram o Brasil no século XIX e ainda persistem como exemplos de ficções de fundação, textos imprescindíveis na construção de nossa identidade e de nossa história. Os

índios de Alencar e as personagens frívolas de outros autores da época são considerados marcas da brasilidade e eleitos representantes da construção de nosso nacionalismo.

O romance de formação feminino e negro de Conceição Evaristo transforma essa idéia de narrativa por tanto tempo estabelecida. Para isso utiliza de contornos paródicos através de recursos narrativos e formais que trazem para o romance suas marcas identitárias. A metáfora da diáspora negra é uma dessas marcas e sobre ela enfocaremos a presente discussão. Afinal, a procura, assim como definida por Frye (1957), já discutida no capítulo anterior, é uma característica do gênero romance e também comum ao romance de formação. No caso da obra de Evaristo e de muitos textos afro-brasileiros, a procura é a paródia dessa diáspora.

## **2.2 Ponciá enquanto ser diaspórico**

A definição do conceito diáspora, segundo o *Dicionário de relações étnicas e raciais*, de Ellis Cashmore, vem dos antigos termos gregos *dia* (através, por meio de) e *speirō* (dispersão, disseminar ou dispersar). Entretanto, segundo o mesmo dicionário, a palavra vem sendo usada através da História com outras conotações, principalmente no sentido negativo, como é o caso da experiência judaica, da qual se originou a comparação com os povos africanos e sua dispersão pelo mundo. Na *Enciclopédia Brasileira da Diáspora Africana*, de Nei Lopes, encontramos, além da definição já citada, uma outra: “o termo Diáspora serve também para designar, por extensão de sentido, os descendentes de africanos nas Américas e na Europa e o rico patrimônio cultural que construíram” (2004, 236). Também como forma de conscientização, segundo Gilroy (2001), o termo é usado a partir do conceito de “dupla consciência” de Du Bois, para significar a simultaneidade de consciência de pátrias e culturas. Infelizmente o conceito também é usado para designar um novo tipo de problema: a visão sobre as comunidades transnacionais como uma ameaça à

segurança dos países mais ricos. Novos estudos sobre a diáspora têm sido apresentados no contexto dos Estudos Culturais por teóricos como Paul Gilroy e Stuart Hall. O termo, que também aparece na Bíblia<sup>6</sup> pode ser usado ainda nos estudos afro-brasileiros. Afinal, todas essas histórias são narrativas de libertação e dispersão de povos. O pensamento recente sobre o conceito de diáspora discute a questão do pertencimento, do conceito de raça e propõe uma reflexão mais ampla e ambivalente em relação ao nacionalismo e às identidades. Gilroy afirma que as fronteiras culturais foram alargadas e “a idéia de diáspora se tornou agora integral a este empreendimento político, histórico e filosófico descentrado, ou, mais precisamente, multi-centrado” (2001, 17). Já Hall considera que “na situação da diáspora, as identidades se tornam múltiplas” (2003, 27), elas não são, portanto, fixas e, num contexto diaspórico, carregam consigo a disseminação, o espalhamento que acaba multiplicando-as. Além disso, o conceito de identidade está relacionado ao conceito de memória individual. Para Ricouer (2000), a memória é erigida como critério de identidade e está a serviço da busca desta. É o que acontece com a protagonista Ponciá, que vive sua busca a partir da memória afrodescendente herdada de seus ancestrais, em especial de seu avô Vicêncio.

Muitos autores afro-brasileiros confirmam esse novo pensamento sobre a diáspora negra e trazem para sua literatura marcas dessa memória coletiva que é, para eles, uma espécie de motor da narrativa ou da poesia. Através de metáforas como a do navio negreiro, insígnia da mediação do sofrimento do povo africano, ou da viagem como motivo e objeto de reflexão sobre a diáspora, esses autores tecem sua literatura suplementando, no sentido derrideano do termo, a literatura canônica e parodiando-a também.

Na poesia brasileira a figura do navio é uma das metáforas mais frequentes na literatura abolicionista afrodescendente. O célebre poema de Castro Alves não é o único a

---

<sup>6</sup> O termo, segundo Hall (2003), se origina da história do Grande Êxodo; na Bíblia, no Velho Testamento. O livro do Êxodo conta a história da saída dos hebreus da opressão do Egito em busca da Terra Prometida. A diáspora seria essa saída dos escravos do Egito.

trazer a imagem do navio negreiro, mas certamente é o mais consagrado e divulgado. É presença constante nas aulas de literatura como evocação da luta abolicionista no século XIX. Enquanto nos cantos I e II o eu-lírico nos situa no imenso mar “que Ulisses cortou” e versos “que Homero gemeu”, no canto III ele clama para que a águia do oceano desça e presencie a cena “infame e vil”. A partir daí, o eu-poético descreve o navio negreiro: o “tinir de ferros/estalar de açoite” e numa linguagem eloqüente, termina o canto VI acusando “um povo que a bandeira empresta / Pra cobrir tanta infâmia e covardia”. Percebemos, apesar da denúncia explícita do eu-lírico, que este se posiciona como a águia citada que desce do espaço imenso a observar, do alto, o sofrimento do Outro. Todo o poema traz esse ponto de vista.

Uma abordagem diferente de Castro Alves pode ser percebida em “Navio Nегreiro” de Solano Trindade. O poema, de mesmo título do texto do poeta condoreiro, numa linguagem simples, transporta-nos para o mundo do tráfico negreiro e já anuncia a questão da diáspora:

Lá vem o navio negreiro  
 Por água brasiliana  
 Lá vem o navio negreiro  
 Trazendo carga humana...  
 (Trindade, 1999, 45)

Trindade nos mostra outro ponto de vista diante da metáfora: o de quem vive à procura da identidade afro-brasileira através da memória diaspórica, apontando que a formação dessa identidade negra passa por um processo político e histórico do qual, neste caso, o navio é uma das representações máximas. Paul Gilroy, em *Atlântico Negro*, nos diz que a diáspora não pode ser vista apenas como sinônimo de movimento. É possível perceber que a produção dos nossos autores afro-brasileiros vão ao encontro desta mesma idéia. Nela o conceito é incorporado pelos escritores como forma de modificar e

transcender a história. Ainda para Gilroy, “a imagem do navio – um sistema vivo, microcultural e micropolítico em movimento – é particularmente importante por razões históricas e teóricas” (2001, 38).

Podemos perceber isso claramente no relato impressionante de Mahommah G. Baquaqua, um africano que se tornou escravo no Brasil e nos conta, neste relato publicado na *Revista Brasileira de História*, em 1988, sua experiência pessoal com o navio negreiro e as atrocidades sofridas durante a escravidão. Eis um trecho do depoimento:

Seus horrores, ah! Quem pode descrever! Ninguém pode retratar seus horrores tão fielmente como o pobre desventurado, o miserável desgraçado que tenha sido confinado em seus portais. (...) Mas, vamos ao navio! Fomos arremessados, nus, porão adentro, os homens apinhados de lado e as mulheres de outro. O porão era tão baixo que não podíamos ficar em pé (...). Oh! A repugnância e a imundície daquele lugar horrível nunca serão apagados da minha memória. (...) Que aqueles *indivíduos humanitários*, que são a favor da escravidão, coloquem-se no lugar do escravo no porão barulhento de um navio negreiro, apenas por uma viagem da África à América, sem sequer experimentarem mais que isso dos horrores da escravidão; se não saírem abolicionistas convictos, então não tenho mais nada a dizer a favor da abolição (Baquaqua, 1997, p.84,85).

Embora o texto de Baquaqua não seja ficção, e isso nos choca ainda mais, sua descrição confirma os trechos literários aqui citados e nos leva a refletir novamente sobre a importância dessa sofrida viagem, cujo relato se repete e se renova desde então, com a semelhança de detalhes, e que tanto marcou alguns escritores afro-brasileiros e suas obras.

Essa marca está em *Úrsula*, de Maria Firmina dos Reis. A escritora afrodescendente nascida no Maranhão traz, no capítulo IX, a personagem Mãe Susana que tece uma bela narrativa sobre uma memória difícil de apagar: a amargura deixada pela liberdade tolhida, pela felicidade que vivia junto da família em sua terra natal e os maus tratos vividos no porão do navio durante a travessia:

Foi embalde que supliquei em nome de minha filha, que me restituíssem a liberdade: os bárbaros sorriam-se de minhas lágrimas, e olhavam-me sem compaixão. (...) Meteram-me a mim e a mais trezentos companheiros de infortúnio e de cativo no estreito e infecto porão de um navio. Trinta dias de cruéis tormentos, e de falta absoluta de tudo quanto é necessário à vida passamos nessa sepultura até que abordamos as praias brasileiras. Para caber a mercadoria humana no porão fomos amarrados em pé para que não houvesse receio de revolta, acorrentados como animais ferozes das nossas matas que se levam para recreio dos potentados da Europa (Reis, 2004, 117).

Através da voz narrativa de Mãe Susana e de Baquaqua, temos o relato advindo de um outro lugar de enunciação, diferente daquele utilizado por Castro Alves: o do porão do navio. É deste lugar de enunciação distinto que a personagem situa sua tristeza e lamenta sua liberdade tolhida. A terra natal é recuperada através de recordações marcantes num momento do romance em que a personagem Túlio, escravo, comemora sua liberdade conquistada através da alforria. O relato da personagem Susana vem justamente para questionar essa liberdade. Isso nos lembra o que diz o historiador Luís Felipe de Alencastro:

Elo perdido da nossa história, esse sistema avassalador de mercantilização de homens impede que se considere o tráfico negreiro como um efeito secundário da escravidão, obriga a distinguir o escravismo luso-brasileiro de seus congêneres americanos e impõe uma interpretação ateritorial da formação do Brasil (2000, 42).

Em textos como os de Maria Firmina, a África é o símbolo da liberdade perdida para aquela parcela da sociedade que foi maciçamente desonrada e negada. E que, apesar de tudo que ocorreu desde então, continua assim, perfazendo o caminho de marginalização e exclusão demarcada pelo tráfico negreiro e a escravidão. A diáspora africana é retomada nesse trecho escrito no século XIX, trazendo à tona a desterritorialização dos povos africanos e se mostrando uma importante representação para entendermos o presente contexto de discriminação étnica no Brasil. Maria Firmina nos mostra, assim, a linha

diaspórica que outros autores afrodescendentes continuarão escrevendo, como acontece com Conceição Evaristo e Ana Maria Gonçalves.

Em seu recente romance de 951 páginas, *Um defeito de cor*, Ana Maria narra a história de Kehinde, desde sua infância no reino de Daomé, na África, onde nasceu, passando pela travessia no navio negreiro rumo à Bahia, cidade na qual viveu a maior parte da vida. Nessa narrativa, mescla de ficção e realidade, a travessia ganha importante espaço no capítulo um e nos subcapítulos “A partida”, “A viagem”, quando Kehinde e sua irmã gêmea Taiwo foram capturadas para serem presenteadas a brancos brasileiros e sua avó, para segui-las, entrega-se aos comandantes do navio. A partida é narrada de forma minuciosa, todos os detalhes do navio negreiro são enfatizados através do ponto de vista de uma menina africana, que, assustada, temia por sua vida e pela vida de sua avó e de sua irmã. O porão é descrito como um espaço muito apertado, extremamente pequeno e, em seguida, ao narrar sobre a viagem, temos um relato assombroso das crueldades sofridas pelos negros escravos:

Durante dois ou três dias, não dava pra saber ao certo, a portinhola no teto não foi aberta, ninguém desceu ao porão e estava quase impossível respirar. Algumas pessoas se queixavam da falta de ar e do calor, mas o que realmente incomodava era o cheiro de urina e de fezes. A Tanisha descobriu que se nos deitássemos de bruços e empurrássemos o corpo um pouco para a frente, poderíamos respirar o cheiro da madeira do casco do tumbeiro. (...) Quando não conseguíamos mais ficar naquela posição, porque dava dor no pescoço, a minha avó dizia para nos concentrarmos na lembrança do cheiro, como se, mesmo de longe e fraco, ele fosse o único cheiro a entrar pelo nariz (...). (Gonçalves, 2006, 48)

Depois de perder a irmã e a avó, além de outros companheiros de viagem, a narradora chega à Ilha dos Frades, em seguida à Ilha de Itaparica, onde trabalhará como escrava durante anos, vivendo e presenciando inúmeras tragédias cometidas pelos donos de escravos. Vemos como a narrativa de Ana Maria Gonçalves complementa a de Maria

Firmina e confirma nosso ponto de vista a respeito da literatura afro-brasileira e suas marcas.

Outra marca dessa literatura é a presença da história coletiva vinculada à história individual está presente também no poema “Vozes-Mulheres”, de Conceição Evaristo, epígrafe deste texto, que transcrevo abaixo:

### VOZES MULHERES

A voz de minha bisavó ecoou  
criança  
nos porões do navio.  
Ecoou lamentos  
de uma infância perdida.

A voz de minha avó  
ecoou obediência  
aos brancos-donos de tudo.

A voz de minha mãe  
ecoou baixinho revolta  
no fundo das cozinhas alheias  
debaixo das trouxas  
roupagens sujas dos brancos  
pelo caminho empoeirado  
rumo à favela.

A minha voz ainda  
ecoou versos perplexos  
com rimas de sangue  
e  
fome.

A voz de minha filha  
recolhe todas as nossas vozes  
recolhe em si  
as vozes mudas caladas  
engasgadas nas gargantas.

A voz da minha filha  
recolhe em si  
a fala e o ato.  
O ontem – o hoje – o agora.  
Na voz de minha filha

se fará ouvir a ressonância  
o eco da vida-liberdade.

(*Cadernos Negros 13*, 32-33)

No poema aqui transcrito, a voz feminina e afrodescendente utiliza a figura do navio para recuperar a memória ancestral. Na primeira estrofe, o eu-lírico recorre à voz da bisavó; ao longo do poema, são recuperadas também as vozes da avó, da mãe, toda a linha ancestral feminina até chegar à própria voz que “ecoa versos perplexos com rimas de sangue e fome”. Num traçado familiar, o eu-lírico recupera, portanto, a memória diaspórica, que começa com o navio negreiro, passa pela obediência obrigatória aos “brancos donos de tudo” e chega ao cotidiano da favela, remetendo-nos ao sangue e à fome que deságuam na voz da esperança representada pela filha que ecoará, segundo o eu-lírico, a “vida-liberdade”. A errância das vozes ancestrais metaforiza as passagens temporais desde os tempos da escravidão até os dias atuais para explicar as conseqüências da diáspora na vida das mulheres negras.

Conceição Evaristo retoma a diáspora em questão em seu romance *Ponciá Vicêncio*. A protagonista que dá nome ao livro é descendente de escravos. O sobrenome Vicêncio provém do antigo dono da terra e representa a superioridade branca sobre o povo da região. A marca da escravidão presente nesse sobrenome faz com que a personagem ache o nome “vazio, distante” (PV, 27) e não se identifique com ele, conforme pode ser percebido na seguinte passagem: “era tão doloroso quando grafava o acento. Era como se estivesse lançando sobre si mesma uma lâmina afiada a torturar-lhe o corpo. (...) Na assinatura dela, a reminiscência do poderio do senhor, de um tal coronel Vicêncio” (Idem). O estranhamento que o sobrenome causa a Ponciá indicia a herança da resistência africana e a procura da menina desde criança por suas raízes. O sobrenome de procedência do senhor branco, escravocrata, é um fato recorrente nas

famílias afrodescendentes. Entretanto, a origem do prenome da personagem, Ponciá, com o qual ela também não se identificava, permanece uma incógnita. Possivelmente vem do nome “Pôncio”, que também dá origem a “Ponciano”. Segundo alguns dicionários de origem de nomes, Pôncio, além de nos remeter à figura bíblica de Pôncio Pilatos, tem procedência latina (Pontius) ou grega (póntios). No caso da origem grega, significa “vindo do mar”, na latina seria o “original de Ponto, pequeno reino da Ásia Menor”. A origem latina do nome não nos remete ao passado da protagonista, porém sua origem grega, “vinda do mar”, lembra-nos a triste história da diáspora que aqui comentamos a qual pode simbolizar, portanto, a rejeição da menina ao nome: seria a metáfora para sua recusa ao triste passado escravocrata, especialmente a viagem de navio.

Já o nome do irmão de Ponciá, Luandi, remete-nos a Luanda, capital de Angola, mais uma marca da cultura africana no romance. Já Maria, nome da mãe de Ponciá e Luandi, tem origem hebraica e significa “mulher soberana”, pessoa forte e serena. A imagem cristã de Maria nos confirma o significado encontrado. Para a personagem Maria Vicêncio, as características do nome também se encaixam, sendo a mãe aquela que acompanha, mesmo de longe, a formação de Ponciá e que espera com ansiedade e sabedoria o reencontro com ela e o irmão. Sabedoria revelada também diante dos conselhos de Nêgua Kainda. Todavia, poucos personagens têm nome no livro. Outro que se destaca é Nestor, o nome do soldado negro que acolhe Luandi em sua chegada à cidade grande. Seu nome está associado à inteligência e ao sucesso, exatamente as características atribuídas por Luandi ao amigo.

Segundo Frye :

O elemento essencial da trama, na estória romanesca, é a aventura, o que significa que a estória romanesca é naturalmente uma forma consecutiva e

progressiva. (...) Podemos denominar essa aventura principal, o elemento que dá forma à estória romanesca, de procura (1957, 185).

Vemos que em *Ponciá Vicêncio* esse elemento se distingue da concepção de Frye. A procura da protagonista é mais ampla, se configura não apenas como uma aventura, mas como uma busca individual, por si mesma e coletiva. A começar pelo nome e sobrenome da protagonista, com os quais ela não se identifica. Essa procura de Ponciá vai se confirmar durante todo o romance como uma importante metáfora da diáspora que nos remete diretamente à história dos ancestrais de Ponciá e se constitui um recurso estilístico que parodia a literatura canônica, especialmente o significado da procura nos tradicionais *Bildungsromane*. Afinal, no romance de formação tradicional, temos a viagem como um *topos* importante na construção do caráter dos heróis. A maioria desses clássicos protagonistas sai de casa em busca de si mesmos numa viagem que os separa da família e constitui para seu amadurecimento. A personagem de Goethe, Wilhelm Meister, por exemplo, junta-se a um grupo mambembe de teatro e sai à procura do próprio aprendizado, deixando para trás a família e a cidade natal. Acontece o mesmo com as personagens dos *Bildungsromane* femininos estudados por Cristina Pinto (1990) como *Amanhecer*, de Lúcia Miguel Pereira e *As três Marias*, de Raquel de Queiroz; também com *A hora da estrela*, de Clarice Lispector. Nessas narrativas, as protagonistas abandonam o ambiente provinciano em que vivem à procura de seus anseios existenciais e intelectuais.

No *Bildungsroman* feminino de Clarice, Macabéa também perfaz um ciclo de formação. Sua história começa após sua migração. Ela, que foi criada com a tia beata e má, também escapou da prostituição e não se lembra ao menos os nomes dos pais, chega ao Rio de Janeiro repleta de ilusões, as quais se desfazem com um atropelamento trágico e lírico ao mesmo tempo. O narrador do último romance de Clarice Lispector, Rodrigo S. M., afirma que não queria inventar “originalidades”: “assim é que experimento contra os

meus hábitos uma história com começo, meio e ‘gran finale’ seguido de silêncio e chuva caindo” (Lispector, 1998, 13). Solange Ribeiro de Oliveira, em seu artigo “Clarice Lispector e o repúdio ao exotismo em *A hora da estrela*”, afirma que esse romance “poderia ser lido como a tentativa dos dois sertanejos, Macabéa e Olímpio, de passarem de meros objetos a sujeitos de sua própria vida” (1987, 860). A autora ainda enfatiza no artigo em questão que a história de Macabéa é uma paródia do romance regionalista e social dos anos 30 e, para mim, uma paródia também do romance de formação.

É sobre essa tentativa de passagem da personagem de objeto a sujeito que falamos aqui em relação também à protagonista do livro de Conceição. Ponciá vai em busca de dias melhores na cidade, mas acaba desterritorializada numa favela, vegetando ao lado de um marido que não a compreende. O segundo romance de Conceição Evaristo é *Becos da Memória* (2006). Num misto de testemunho e ficção, a autora volta à infância para contar sobre a vida e os sentimentos dos moradores de uma favela que seria desmanchada e seus habitantes deslocados (desfavelizados) no final da década de 60. O tema, portanto, além de estar presente nos dois romances da autora, é parte de sua biografia. Segundo os pesquisadores Alba Zaluar e Marcos Alvito (2006), as favelas surgiram em decorrência de tentativas de embranquecimento das grandes cidades, com o objetivo de que estas se assemelhassem às européias. É nesse lugar marginalizado que a protagonista do romance de Evaristo se encontra durante sua formação, espaço que para ela se configurava como um não-lugar. Ainda sobre esses locais, os autores citados acima afirmam:

a favela ficou também registrada oficialmente como a área de habitações irregularmente construídas, sem arruamentos, sem plano urbano, sem esgotos, sem água, sem luz. Dessa precariedade urbana, resultado da pobreza de seus habitantes e do descaso do poder público, surgiram as imagens que fizeram da favela o lugar da carência, da falta, do vazio a ser preenchido pelos sentimentos humanitários, do perigo a ser erradicado pelas estratégias políticas que fizeram do favelado um bode expiatório dos problemas da

cidade, o “outro”, distinto do morador civilizado da primeira metrópole que o Brasil teve (Zaluar; Alvito, 2006, 8).

Em um cenário semelhante ao descrito acima, a personagem Ponciá confirma sua descendência escrava na vida difícil que leva, nos sonhos apagados pela discriminação e pela marginalização que tanto ela quanto os outros da sua família sofrem. A personagem passa, então, pelo que Orlando Patterson (1982) denomina “morte social”, ou seja, a invisibilidade diante da sociedade. Sua condição social e cultural continua, portanto, sendo regida pelo passado africano. Sua trajetória do espaço rural para o urbano representa sua condição diaspórica. Assim, mesmo que a viagem feita pela menina em sua procura não seja a viagem transnacional citada pelos estudiosos da diáspora, ela se constitui numa metáfora desta, por isso a considero uma espécie de “diáspora interna”, ou seja, a viagem de Ponciá e de tantos brasileiros dentro do seu próprio país em busca de uma vida melhor. A passagem em que a menina faz a viagem de trem para a cidade confirma essa associação:

O inspirado coração de Ponciá ditava futuros sucessos para a vida da moça. A crença era o único bem que ela havia trazido para enfrentar uma viagem que durou três dias e três noites. Apesar do desconforto, da fome, da broa de fubá que acabara ainda no primeiro dia, do café ralo guardado na garrafinha, dos pedaços de rapadura que apenas lambia, sem ao menos chupar, para que eles durassem até ao final do trajeto, ela trazia a esperança como bilhete de passagem. Haveria, sim, de traçar o seu destino (*PV*, 35).

A personagem resolve migrar para a cidade depois da morte do pai. Ela se mostra aborrecida e indignada com a vida na vila, com o trabalho artesanal com o barro, com a exploração dos brancos sobre este trabalho e sobre o trabalho nas plantações feito pelos homens: “cansada da luta insana, sem glória, a que todos se entregavam para amanhecer cada dia mais pobres, enquanto alguns conseguiam enriquecer-se a todo dia. Ela acreditava que poderia traçar outros caminhos, inventar uma vida nova” (2003, 32).

É esse desejo que move também outros protagonistas de romances de formação, embora a denúncia da desigualdade social feita pela escritora mineira e que se faz presente nos pensamentos da menina adolescente negra marque sua procura não só por sua formação individual, como acontece com os outros heróis romanescos da literatura clássica mundial. O narrador ressalta ainda que nenhum dos parentes da menina “havia ousado tamanha aventura” (PV, 34), fortalecendo a coragem da protagonista mesmo diante de sua condição de classe e gênero, que, sabemos, são fatores complicadores num país com preconceitos tão arraigados. Em prefácio à edição brasileira de *O Atlântico Negro*, aqui já citado, Paul Gilroy, discutindo a opressão étnica, afirma que:

As diferenças de gênero se tornam extremamente importantes nesta operação anti-política, porque elas são o signo mais proeminente da irresistível hierarquia natural que deve ser restabelecida no centro da vida diária. As forças nada sagradas da bio-política nacionalista interferem nos corpos das mulheres, encarregados da reprodução da diferença étnica absoluta e da continuação de linhagens de sangue específicas. A integridade da raça ou da nação portanto emerge como a integridade da masculinidade (2001, 19).

Essas “forças nada sagradas” se confirmam no romance através dos sete abortos de Ponciá, da impressão que a menina tinha sobre os homens, sempre mudos, da vontade, e ao mesmo tempo do medo, de passar por debaixo do arco-íris acreditando que mudaria de sexo, da violência sofrida em casa, quando apanhava do marido. Quanto aos abortos que a protagonista sofreu, percebemos a difícil carga recebida pela mulher de reproduzir a “diferença étnica” citada por Gilroy e a “continuação de linhagens de sangue”. Ponciá tem sete abortos. Sabe-se o quanto este número é enigmático e carregado de símbolos em muitas culturas. A literatura se vale sempre dessa simbologia. Segundo Chevalier e Gheerbrant, “o número 7 é o símbolo universal de uma totalidade, mas de uma totalidade em movimento ou de um *dinamismo total*” (2005, 827, grifo do autor). Assim, o número representa o tempo e suas mudanças, seus

ciclos. Ainda para os autores, o sete encerra uma ansiedade por indicar a passagem do conhecido ao desconhecido, um ciclo concluído sem que se saiba o que virá depois. Daí o enigma que acompanha o número. Para algumas culturas, o número não significa um ciclo concluído, mas uma renovação positiva e pode significar também fertilidade. Isto não é o que vemos em *Ponciá Vicêncio*. No caso dos abortos da protagonista, a simbologia do número nos leva aos ciclos vividos pela personagem, mas ao mesmo tempo nos revela mais um fracasso em sua formação. O ciclo da maternidade, vivido por Ponciá, é interrompido. Ela não consegue reproduzir, dar continuidade a sua linhagem. O marido, por causa dos fracassos, fica mais distante e mais violento. O peso das forças da diáspora, como afirmou Gilroy, pesa sobre ela. Segundo Sommer (2004), os romances de fundação na América Latina trazem heróis e heroínas formadores de casais idealizados, cujos jovens eram belos e castos, perfeitos para uma união fértil e produtiva, edificadora de uma “grande” e “nobre” nação. Ideais totalmente opostos aos destinos das personagens da contra-narrativa de Conceição Evaristo, cuja protagonista não se realiza como esposa e mãe.

Outra personagem que está sob o esse “peso” das forças diaspóricas é Bilisa, prostituta por quem Luandi, apaixonou-se. A moça, que corresponde ao amor do rapaz, chega a fazer planos de abandonar a vida marginalizada e se casar com ele, mas seus sonhos são interrompidos por Negro Climério, um cafetão que a assassina friamente após saber de seus planos com o irmão de Ponciá. A propósito, a personagem Negro Climério<sup>7</sup> tem importante presença na narrativa. Não só pelo assassinato que comete, mas também pela realidade que representa. Carregando no nome sua cor, a personagem

---

<sup>7</sup> Climério é também o nome de um dos acusados do atentado na rua Toneleros, em 1954, contra Carlos Lacerda. Climério Euribes de Almeida era membro da guarda pessoal do então presidente Getúlio Vargas. O guarda, assim como a personagem de Conceição Evaristo, era negro. Logo após o atentado, uma crise se instala no país e Getúlio se suicida. Outra aproximação possível entre o Climério da vida real e o da ficção seria o fato de ambos exercerem ofícios parecidos: um guarda o presidente, outro guarda as prostitutas; ambos cometem assassinatos e são responsáveis, um por uma crise política e o outro pelo fim dos sonhos de Luandi.

é descrito como alguém que era protetor das prostitutas do lugar, sendo uma delas Bilisa. As mulheres tinham que repartir o dinheiro que ganhavam com a dona da casa – a cafetina – e com o “protetor” delas. Antes da morte de Bilisa, o narrador nos avisa que Climério estava sabendo das intenções da mulher com Luandi e por isso o negro olhava “de maus modos” para o rapaz e só não fazia nada contra ele porque Luandi trabalhava na delegacia (*PV*, 114). O ódio do “guarda-costas” por perder uma de suas mercadorias mais cobiçadas motiva o assassinato de Bilisa. Assim, o sonho dela de ficar livre das explorações de Climério e da cafetina, e de viver um grande amor é interrompido. Climério representa uma figura surgida como consequência da diáspora e da colonização: o capataz, o capanga, aquele que faz o serviço sujo contra os semelhantes étnicos. Como assassino de Bilisa, é o verdadeiro capitão-do-mato, nesta outra forma de mercantilização do corpo: a prostituição.

A “integridade da masculinidade” citada por Gilroy emerge no romance de Evaristo nas histórias das personagens Ponciá e Bilisa. Daí também discutirmos a ausência de protagonistas femininos nos romances de formação. Cristina Ferreira Pinto (1990) afirma que o *Bildungsroman* retrata o processo em que a personagem aprende a ser “homem”. A autora confirma esse pensamento valendo-se de várias definições sobre o gênero em que sempre as personagens são tratados no masculino, como a palavra *male* para se referir ao herói, negando a possibilidade de que este pudesse ser uma mulher, uma heroína. Conforme dito na introdução, Cristina Pinto verificou ainda que mesmo nos romances de formação protagonizados por mulheres, elas sempre tendiam a buscar pelo casamento e pela maternidade. Isso não acontece em *Ponciá Vicêncio*. As personagens femininas de Conceição Evaristo não passam por esse “aprendizado” masculino ou sequer têm seu destino fadado apenas ao casamento e à maternidade. Ao contrário, percebemos nelas outro tratamento narrativo dado pela autora. Maria

Vicência é quem administra o lar na falta do marido que trabalha na lavoura. Nêgua Kainda é a sacerdotisa, mulher respeitada por todos na vila. Bilisa perfaz seu caminho de dificuldades sozinha, longe da família e não se esmorece diante dos obstáculos, ao contrário, lida com eles e planeja sonhos a partir de seu encontro com Luandi. E Ponciá tem toda sua procura calcada numa solidão regida pela herança ancestral e, apesar de se casar, não consegue ter filhos.

Sobre a errância diaspórica como paródia da procura romanesca, podemos atrelar a teoria de Frye (1957) à busca de Ponciá. Entretanto, muitas são as diferenças entre a procura da menina negra e os heróis dos *Bildungsroman* tradicionais, especialmente Wilhelm Meister, de Goethe. No caso de Ponciá, essa procura, que envolve toda sua formação, é permeada por suas sofridas viagens. Segundo Adélcio Cruz em seu artigo “*Ponciá Vicência para além das fronteiras: etnia, gênero e classe*”:

A estrutura frasal escolhida por Conceição Evaristo retoma as práticas discutidas por Gay Wilentz (1992). Segundo o artigo de Wilentz, os escritores do Caribe decidiram não utilizar as formas privilegiadas pelo Alto Modernismo. Tal escolha não ocorre por mera incapacidade de lidar com estes modelos e sim porque eles são insuficientes para transcrever as linguagens e identidades não-européias. (...) Estes artistas, ao reformularem a linguagem para a coloquialidade pertencente ao cotidiano da diáspora, propiciam a oportunidade de conhecimento daquelas etnias que normalmente não poderiam se pronunciar no interior da literatura canônica. Esta prática ainda de acordo com Wilentz propicia a criação de uma “antinarrativa” e de uma “linguagem anti-modernista” (2005, 25-26).

Acreditando nessa “antinarrativa”, percebemos que as metáforas da viagem no romance de Evaristo confirmam essa afirmação. Quanto à linguagem, o lirismo usado pela escritora mesmo nos momentos trágicos e violentos do livro é uma característica que insere o romance nessa linguagem anti-modernista. A presença de regionalismos e costumes mineiros também confirma isso. Mas o “cotidiano da diáspora” é

explicitamente expresso no livro através da migração de Ponciá, como a de muitos brasileiros, para a cidade grande.

Após migrar e juntar o dinheiro suficiente para comprar um quartinho na periferia da cidade, Ponciá regressa à vila Vicêncio em busca de sua mãe e de seu irmão. Depois de refazer a viagem desconfortável e dificultosa e andar horas e horas a pé até o povoado, ela encontrou apenas a casa vazia, pois sua mãe e irmão haviam migrado também. Esta mesma decisão foi tomada por muitos outros moradores da vila Vicêncio. Na cena do livro, quando Ponciá reflete sobre seus sete abortos, ela lembra de sua infância pobre e diz que não gostaria que os filhos repetissem a vida da mãe. Nessa recordação, Ponciá, na voz do narrador, nos revela em seu pensamento que essa pobreza era a condição de todos no povoado. As conseqüências da escravidão persistiram nos descendentes de escravos da fazenda dos Vicêncio. Nessa reflexão, a personagem acaba admitindo que vir para a cidade era a solução encontrada por muitos diante da falta de perspectiva na vila: “os negros eram donos da miséria, da fome, do sofrimento, da revolta suicida. Alguns saíam da roça, *fugiam* para a cidade, com a vida a se faltar de miséria, e com o coração a sobrar esperança” (PV, 82, grifo meu). A escolha do verbo “fugir” mais uma vez traz a metáfora diaspórica para o texto de Conceição Evaristo.

Embora muito diferentes, a migração dos africanos, personalizados no romance de Evaristo, se difere daquela que acontece com seus descendentes ainda hoje. Enquanto a primeira viagem levava os africanos da condição de liberdade para a de escravizados, a segunda é marcada pela fuga da condição de mercadoria em direção à liberdade, em busca da reconstrução da identidade perdida. A procura da personagem simboliza isso. A condição herdada de seus ancestrais e entranhada na menina negra desde antes do seu nascimento, dá a ela a coragem de mudar de vida, de tentar aquilo que lhe foi negado e que foi duramente tirado de seus ascendentes.

De volta à cidade grande, no mesmo trem, a personagem tinha os sentimentos confusos, sua procura não terminara, além de se encontrar, precisava agora encontrar os seus: “era preciso, então, continuar a viagem e descobrir onde eles tinham feito nova moradia. (...) Estava só, estava vazia. A viagem lhe pareceu mais longa e mais dolorosa do que a primeira” (PV, 64). As viagens de Ponciá confirmam a indeterminação e o conflito que sempre são gerados pela diáspora. E sua permanência na cidade grande, vivendo em más condições, confirma a marginalização comum aos povos da diáspora africana nas Américas, especialmente no Brasil. Ponciá vive isso se definhando aos poucos. Sua mudez constitui uma espécie de recusa e, ao mesmo tempo, de retomada desse passado afrodescendente. Ser o Outro naquele contexto parece torná-la ainda mais distante de sua procura e mais alijada da sociedade em que vivia, essa fase seria seu *ágon*, a parte conflituosa de sua procura. Procura que passa também pela história de seus ancestrais, negros trazidos da África e seus descendentes, como Vô Vicêncio. O *pathos*, sua luta de morte, não acontece como nos romances europeus, sua morte não é física, mas social. Para não permitir que esta se concretize, a personagem luta contra a marginalidade e contra os desencontros com sua família e consigo mesma.

Para o sociólogo Orlando Patterson (1982, 05), a escravidão substituía a morte causada pela guerra. A condição escrava não eliminava a perspectiva de morte, esta era suspensa quando o escravo se aquiescesse de sua completa falta de poder. E como o escravo não possuía nenhuma existência reconhecida socialmente – pois estava sob o poder do seu senhor – ele se tornou uma “não-pessoa”, uma pessoa socialmente morta. Ponciá e muitas outras personagens da literatura afro-brasileira vivem essa “morte social” num período bem posterior à Abolição, que não apagou as mazelas do regime escravocrata. Essa marginalidade social também nos lembra o *sparagmós* da teoria do *mythos* da procura (Frye, 1957), o despedaçamento da protagonista, a interrupção dos

seus sonhos e a sensação no leitor de que tudo dará errado com a personagem. Esta sensação é desencadeada, principalmente, quando Ponciá se instala na favela após se desencontrar da mãe e do irmão. A descrição do cenário onde ela estava nos dá a dimensão de sua desorganização interior e falta de perspectivas:

Ponciá Vicêncio correu vagorosamente os olhos pelo cômodo onde moravam. O pó avolumava-se por cima do armário velho. Pelos caibros do telhado acumulavam-se teias de aranhas e picumãs. As trouxas de roupas sujas cresciam dias e dias pelos cantinhos do quarto. As folhas de jornal, que forravam prateleiras do armário, já estavam amareladas pelo tempo e roídas nas pontas pelos ratos e baratas. Toda noite ela contemplava o desleixo da casa, a falta de asseio que a incomodava tanto, mas faltava-lhe coragem para mudar aquela ambiência (PV, 22).

A procura de Ponciá se interrompe e se torna mais difícil nesse ambiente de vida marginalizada na cidade grande. A coragem lhe faltava para mudar o ambiente sujo do barraco e para prosseguir em sua busca. Sua migração, sua diáspora, assim como a de seus ancestrais, era dura e cruel. Na página seguinte à descrição citada vemos o desânimo de Ponciá diante de tanta frustração: “Ponciá havia tecido uma rede de sonhos e agora via um por um dos fios dessa rede destecer e tudo se tornar um grande buraco, um grande vazio” (PV, 23). Seu *sparagmós*, portanto, está explícito neste momento de desalento. Ao contrário de Meister, herói goetheano do romance de formação tradicional europeu, a protagonista do romance de Conceição Evaristo não tem mentores fortes como os da “Sociedade da Torre” para guiá-la. Sua condição de gênero reforça seu despedaçamento ao apanhar do marido que não aceita a condição ausente da mulher. Os guias de Ponciá são outros: seus ancestrais e sua herança afrodescendente, que a acompanharão em sua formação, em sua procura.

No romance de Conceição Evaristo vemos ainda a morte em seu sentido literal, também o *pathos* se faz presente em diversos momentos. Talvez o mais chocante deles

seja a tragédia que envolveu o avô da protagonista. Vô Vicêncio assassina a própria mulher numa tentativa de preservar a família da morte social, que já viviam na condição de escravos dos Vicêncio e da morte social futura. A tentativa de suicídio de Vô Vicêncio pode ser lida como um desejo de poupar a si mesmo e aos seus do sofrimento a que estariam sujeitos. A autora do livro acrescenta ainda, em entrevista anexa a este trabalho, que o a auto-mutilação da personagem o faz ser reconhecido pela ausência do seu braço. O narrador nos diz que o velho escravo só não matou também o filho, pai de Ponciá, porque este fugiu à procura de socorro. Vô Vicêncio intuitivamente previa o que ia acontecer aos escravos abolidos e seus descendentes. Afinal, o próprio filho, liberto pela lei do Ventre Livre, seguia sob o mesmo estigma, servindo de pajem ao filho do proprietário das terras, sofrendo as humilhações das quais trataremos no próximo capítulo. Os choros e risos do velho escravo nos remetem ao *sparagmós* da teoria de Frye (1957), que no caso do negro Vô Vicêncio é o despedaçamento literal do personagem. Seu braço mutilado permeia toda a narrativa na memória e no corpo de Ponciá, simbolizando o despedaçamento diaspórico de seus ancestrais.

O irmão de Ponciá vai para a cidade em busca de seus sonhos: juntar dinheiro e achar a irmã que há muito havia partido. Sua viagem também marca a diáspora daqueles que, desterritorializados, perpetuam as histórias do navio negreiro. Luandi chega à cidade “sem eira nem beira. Tinha perdido pelo caminho o endereço da irmã. Chegou num dia de chuva e frio. Trazia muita fome também” (PV, 69). Após arrumar emprego numa delegacia e conhecer o negro soldado Nestor e a prostituta Bilisa, faz seu regresso ao povoado em busca de notícias da irmã e da mãe. Vestido com a farda do soldado Nestor para impressionar os parentes, o rapaz enfrenta todo o difícil percurso de volta à vila onde nasceu. Da mesma forma que Ponciá, não encontra a mãe e a irmã e retorna à cidade grande refazendo o caminho traçado por seus ascendentes e pelas mulheres da

sua família. O desencontro mais uma vez aparece no romance como metáfora do conflito diaspórico.

Outra personagem que embarca no “trem negreiro”<sup>8</sup> em busca dos filhos é Maria Vicêncio. Em uma cena do livro, o narrador nos diz que ela “sabia que, por mais que relutasse, um dia a cidade também faria parte de sua *travessia*. Não sentia desejo algum pela aventura da viagem. Se a sua vida era a da terra, em que ela vivia, o que faria longe de lá?” (*PV*, 108, grifo meu). A diáspora parece, então, estar intrínseca à família, uma espécie de saga, de marca, de estigma, desde, sabemos, muitas gerações. A viagem de Maria Vicêncio ocorre semelhante a dos filhos:

Quando o trem, depois de intermináveis dias e noites, parou na estação, Maria Vicêncio esticou as pernas com dificuldade. Ficara todo tempo da viagem encolhida com a trouxa no colo, rezando suas orações. Sentiu a bexiga pesada, estava com vontade de urinar, mas o medo não permitira que ela se levantasse e fosse ao banheiro do trem ou mesmo dos lugares em que a máquina parava (*PV*, 118).

Como ler as passagens acima e não nos lembrarmos dos porões do navio e da travessia sobre o Atlântico já aqui tão comentados? O desfecho do romance é o regresso diaspórico da família ao povoado, o *anagnórisis* (Frye, 1957) do romance de Conceição Evaristo. Depois de se reencontrarem na estação de trem, marca de todos os desencontros, ponto de partida e chegada dos três personagens entre tantas promessas, sonhos e procuras, parece mesmo que aquela estação é a metáfora da vida<sup>9</sup> da família Vicêncio, de sua história, de sua memória diaspórica. Ao reencontrar a filha depois de tanto tempo, Maria Vicêncio revivia outras cenas, e recuperava, naquele momento, toda

---

<sup>8</sup> Parodiando a expressão “avião negreiro” utilizada pelo cantor e compositor Itamar Assunção em entrevista à TV. Itamar, paulista bisneto de escravos angolanos, em turnê pela Europa, foi convidado a morar na Alemanha. Diante do convite, disse que não embarcaria nesse “avião negreiro”. O músico era conhecido por “maldito” por recusar freqüentemente aparições na mídia, a qual criticava, e por investir em canções com temas menos comuns, de crítica social e de tom satírico. Sua expressão metafórica nos lembra as viagens diaspóricas de seus antepassados, assim como os de Ponciá Vicêncio.

<sup>9</sup> Lembramos aqui a canção “Encontros e despedidas”, de Milton Nascimento.

diáspora vivida pelos ancestrais africanos, pelos negros da vila Vicêncio, pelo avô de Ponciá e pela própria filha, que no ir e vir do tempo voltava para ela. Como a mãe dizia: “Para ela, não! A menina nunca tinha sido dela. Voltava para o rio, para as águas-mãe” (PV, 128).

Assim, a procura de Ponciá termina numa clara referência aos orixás africanos, em especial a Oxum, que é a orixá das águas doces e que, em uma das histórias que a envolve, é descrita como uma mulher que procurava ter sucesso na vida. Em outra história, que narra a criação do mundo, ela usa seu poder sobre a fecundidade para esterilizar as mulheres dos orixás masculinos quando estes não queriam dividir o poder com elas. Assim, Oxum os castigava até que eles incluíssem as mulheres nas reuniões e na divisão de poder. Aqui lembramos dos abortos de Ponciá e da afirmação de Frye (1957) de que o herói da estória romanesca está associado à “primavera, a alvorada, a ordem, a *fertilidade*, o vigor e a juventude” (1957, 186, grifo meu). Essa clara referência à mitologia africana feita pela autora é uma marca forte no romance que, somada a outras, justifica sua classificação como afro-brasileiro. A afirmação do autor de *Anatomia da Crítica* confirma mais um traço paródico do *Bildungsroman* negro de Conceição Evaristo. Outra referência à mitologia africana presente neste último capítulo que narra o encontro de Ponciá é a presença do arco-íris, alusão a Oxumaré e ao angorô, que discutirei melhor no próximo capítulo.

O romance de Evaristo, situado no século XX, traz o emblema do Atlântico negro como o trouxe também Maria Firmina no século XIX e outros autores já citados aqui. Ela mesma, Conceição, traz em sua biografia a história da diáspora. A escritora mineira, assim como Carolina Maria de Jesus (célebre autora de *Quarto de Despejo*) saíram de seus lugares de origem para cidades maiores, repetindo a história de Ponciá e de tantos outros afrodescendentes que confirmam a afirmação de Gilroy:

A diáspora africana pelo hemisfério ocidental dá lugar aqui à história de futuras dispersões, tanto econômicas quanto políticas, pela Europa e pela América do Norte. Estas jornadas secundárias também estão associadas à violência e são um novo nível da disjunção diaspórica, e não apenas reviravoltas ou impasses (2001, 21).

Podemos dizer então que canções como as do grupo “O Rappa”<sup>10</sup> e textos como *Ponciá Vicêncio*, *Úrsula*, *Um defeito de cor*, os poemas de Solano Trindade, dentre outros textos de autores afro-brasileiros constituem uma contra-narrativa na medida em que enfrentam o desafio de reconstruir sua história de maneira crítica e denunciar as consequências reais dessa história. As metáforas usadas por estes autores para retomar o tema da diáspora africana e a desterritorialização que marcou e ainda marca os afrodescendentes no Brasil, estão, portanto, longe de serem apenas “reviravoltas ou impasses”, como afirma Gilroy. Mais do que isso, constituem uma janela para fazer emergir essa narrativa que serve, então, como espelho de um mundo que ainda se mostra cego diante das imagens vindas da memória diaspórica afro-brasileira.

No caso de *Ponciá Vicêncio*, a autora descontinua e rasura o romance de formação (através da apropriação do gênero *Bildungsroman*) trazendo a viagem como símbolo da história afro-brasileira e a errância da protagonista como metáfora da busca identitária e étnica. Afinal, Ponciá percorre um caminho em sua formação muito diferente daquele feito pelos heróis masculinos dos *Bildungsromane*; carrega com ela o legado deixado pelo avô ex-escravo que, entre choros e risos, resistiu ao abuso mesmo após a abolição. Enfim, sua busca não é apenas por sua formação, mas pela história ancestral diaspórica que teve como signo o navio negreiro e as consequências do que ele trouxe.

---

<sup>10</sup> O grupo tem uma história musical de letras que denunciam o racismo e a violência no Brasil. Uma das canções mais marcantes de Marcelo Yuka, tem como título “Todo camburão tem um pouco de navio negreiro”, presente no primeiro CD do grupo, de 1994.



## CAPÍTULO 3

A MEMÓRIA COMO FORMAÇÃO DE PONCIÁ E  
MOTOR DA NARRATIVA

*Ponciá gastava a vida em recordar a vida.*

*(PV, 93)*

Neste capítulo analisamos como a memória diaspórica está presente no romance e como os traços da memória coletiva e individual da protagonista e de outros personagens são essenciais na construção do romance de formação feminino e negro da autora mineira.

Através da epígrafe deste capítulo já percebemos o quanto a memória é fator importante na construção do *Bildungsroman* de Conceição Evaristo. Da primeira à última página, a memória conduz os pensamentos da protagonista e dos outros personagens, além de guiar sua vivência, tão representativa daquela de seus antepassados. Na primeira página do livro, Ponciá mostra-se envolta em recordações da infância, de quando pensava que, ao passar pelo arco-íris, mudaria de sexo. O arco-íris em questão é, na mesma página, denominado “angorô” – palavra africana de origem banto que representa um *inkice* correspondente a Oxumaré na nação ketu e no candomblé.<sup>11</sup> Ou seja, a memória individual da protagonista está diretamente ligada à memória de seus ascendentes africanos. Para Ricoeur (2000), a memória, diferente da imaginação, refere-se à realidade anterior, às recordações do passado, que passam pelas recordações individuais e coletivas. Segundo Maria José Somerlate Barbosa (2003), “se a memória é a via de acesso de Ponciá ao seu autoconhecimento, é também através dela, do que a voz narrativa constrói, que nós leitores penetramos no âmago das suas emoções e passamos a conhecer a história pessoal de cada um” (PV, 6). Durante toda a narrativa, percebemos o atrelamento entre as experiências passadas da protagonista e a experiência coletiva representada, principalmente, pela figura de seu avô, Vicêncio, escravo que fica louco após matar a esposa, se mutilar e tentar matar os filhos diante da ameaça de vê-los escravizados para o resto da vida. A semelhança entre Ponciá e o avô é, segundo alguns personagens, uma marca da herança que este lhe havia deixado.

Acontecimentos como a tragédia ocorrida com Vô Vicêncio são comuns na literatura afro. Há um exemplo de cena semelhante em *Beloved* (*Amada*, em português), de Toni Morrison (1987). No romance, a escrava mata sua própria filha para não vê-la

---

<sup>11</sup> Em entrevista anexa, Conceição afirma que a escolha da palavra de origem banto foi com a intenção de valorizar esta cultura africana, que predomina em Minas Gerais.

na escravidão. Quase o mesmo acontece no conto “Virginius”, de Machado de Assis (2007). Nesse texto, Julião, um ex-escravo, também mata a filha, Elisa, para não a ver desonrada e violentada sexualmente por Carlos, filho do dono da fazenda. Nos navios negreiros inúmeras são as ocorrências de casos como estes. O filme *Amistad*, dirigido por Steven Spielberg em 1997, tem uma forte cena do navio negreiro na qual assistimos a uma mãe com um bebê no colo se jogar ao mar, ao se deparar com o açoitamento de companheiros de viagem e dos maus tratos na tenebrosa passagem pelo Atlântico. Histórias como estas, segundo Eduardo de Assis Duarte, formam uma “rede discursiva pela qual se recupera a memória da dor quase sempre recalcada” (2006, 3). No primeiro *flashback* da narrativa, encontramos Ponciá, já adulta, lembrando seus tempos de menina, quando brincava no milharal e era feliz porque “gostava de tudo” (PV, 9). O mesmo arco-íris que trouxe boas lembranças à personagem a leva, em seguida, a dolorosas recordações. Desta forma Conceição Evaristo constrói sua narrativa, toda costurada pela memória individual e coletiva de seus personagens. Nos primeiros capítulos é esse recurso que nos leva ao conhecimento do enredo, do passado de Ponciá e dos seus.

Paul Ricoeur, relendo o filósofo Santo Agostinho, sublinha três traços do caráter fundamentalmente privado da memória: o primeiro é a singularidade desta, ou seja, as recordações pessoais são intransferíveis. Em segundo lugar, o autor enfatiza que na memória reside o vínculo original da consciência com o passado, e acrescenta

Por esse traço, precisamente, a memória garante a continuidade temporal de uma pessoa e, mediante esse rodeio, essa identidade cujas dificuldades e perigos temos afrontado mais acima. Essa continuidade me permite remontar sem ruptura o presente vivido até os acontecimentos mais distantes de minha infância. Por um lado, as recordações se distribuem e se organizam em níveis de sentido, em arquipélagos, eventualmente separados por precipícios; por outro, a memória segue sendo a capacidade de percorrer, de remontar o tempo, sem que nada proíba, a princípio, prosseguir, sem solução de

continuidade, esse movimento. No relato, principalmente, se articulam as recordações no plural e a memória no singular, a diferenciação e a continuidade. Assim, me remeto ao passado, à minha infância, com o sentimento que as coisas ocorreram em outra época. É esta alteridade que, por sua vez, servirá de entrave à diferenciação dos espaços de tempo que procedem à história tomando como base o tempo cronológico. (Ricoeur, 2000, 129)<sup>12</sup>

A “continuidade temporal” de Vô Vicêncio é garantida, no romance, por sua neta Ponciá, que carrega consigo as marcas da lembrança do avô, especialmente o modo de andar, com um dos braços escondidos às costas e a mão fechada como se fosse cotó. Embora o avô tivesse morrido quando Ponciá era ainda muito pequena, os primeiros passos da neta, na infância, já lembravam o seu antepassado. Além disso, a menina, artesã do barro, fez um boneco igualzinho ao avô, o que deixou sua mãe preocupada: “ela era tão pequena, tão de colo ainda quando o homem fez a passagem. Como, então, Ponciá Vicêncio havia guardado todo o jeito dele na memória?” (PV, 19). Ao olhar para o boneco, o pai de Ponciá reconhece seu próprio pai, inclusive na expressão de dor. O boneco e as marcas físicas em Ponciá nos mostram o que Ricoeur expôs, acima, sobre o poder da memória de chegar aos acontecimentos mais distantes da infância do indivíduo e ter ainda a capacidade de remontar o tempo. O enredo, aparentemente fragmentado (como a memória), torna-se mais linear à medida que montamos o quebra-cabeça vindo da memória das personagens e, ainda, da história a que todo o romance nos remete.

E, em terceiro e último lugar, Ricoeur afirma que à memória se vincula o sentido de orientação no passo do tempo, tanto do passado para o futuro, quanto do futuro ao passado. Esse vínculo é claro no romance em vários momentos. Como já dito, desde a primeira página percebemos a importância dessa característica para a narrativa de Evaristo. Logo depois, várias são as lembranças de Ponciá, além daquelas vindas até ela através das narrativas de outras personagens como a mãe e o irmão. Também a história

---

<sup>12</sup> Tradução minha.

de outras personagens como Bilisa, a mulher-dama por quem Luandi se apaixona, é trazida pelo narrador na volta ao passado triste da mulher que também veio da roça para a cidade grande com sonhos de uma vida melhor e que acaba sendo acusada pela patroa de um roubo que não cometeu na casa onde morava e trabalhava. Assim, ela vira prostituta, chegando ao final trágico de ser assassinada por Negro Climério. Bilisa torna-se, dessa forma, mais um símbolo da denúncia social feita no livro.

As idas e vindas da família Vicêncio também nos remetem a esse sentido de orientação no passo do tempo. A ordem atemporal e não linear dos acontecimentos do romance nos lembra, mais uma vez, essa característica da memória. Além de, claro, como já citado no capítulo anterior, nos remeter à história ancestral de Ponciá, através da metáfora entre o trem e o navio negreiro.

A memória individual de Ponciá marca principalmente sua volta à infância na vila. Dessa forma, ao leitor são passadas as lembranças felizes e trágicas. Essas recordações vêm à tona principalmente na fase mulher de Ponciá, quando seu olhar distante e sua letargia diante do mundo real acontecem. Nesses momentos, as recordações afloram. De um lado, temos, então, as lembranças agradáveis: “nos tempos de roça de Ponciá, nos tempos de casa de pau-a-pique, de chão de barro batido, de bonecas de espigas de milho, de arco-íris feito cobra coral bebendo água no rio, a menina gostava de ser mulher, era feliz” (*PV*, 24). De outro lado, há as recordações doloridas da menina, marcadas, principalmente, pela sua mudança para a cidade grande. Quando migrou, Ponciá tinha 19 anos. Além da viagem sofrida passada no “trem negreiro”, a menina se recorda dos momentos iniciais da nova vida: quando chegou à estação e não havia ninguém esperando por ela, de ter ido para a igreja depois de sua chegada, das pessoas e dos santos que viu por lá, da primeira noite passada na rua, ao relento, e de quando conseguiu seu primeiro emprego na casa de uma senhora.

Embora a esperança seguisse com a protagonista durante seu trabalho e seus sonhos, as pedras foram maiores em seu caminho do que aquelas encontradas por outras personagens, principalmente dos *Bildungsromane* europeus. Essa diferença é marcante no romance de Evaristo. No caso do protagonista de *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, de Goethe, o rapaz, no início do livro, conta à namorada a sua infância, quando ganhou de presente um teatro de bonecos, e a sua felicidade ao assistir às marionetes. As várias páginas do livro sobre isso nos confirmam as diferenças que marcam os dois romances de formação. Os sonhos de Wilhelm são outros e se realizam sem muitos obstáculos. Os sonhos de Ponciá vão se dissipando aos poucos, à medida em que a vida a surpreende com as dificuldades. Dessa forma, a memória da infância, da menina negra, tão repleta de boas recordações, vai sendo substituída pela memória da adolescente negra, empregada doméstica e da mulher que apanha do marido, que sofre sete abortos e se perde dos seus.

Embora as recordações da menina Ponciá nos venham narradas como boas e felizes, algumas vezes tomamos conhecimento também de tristes lembranças da infância dela, como a morte do pai na colheita e a trágica história do avô. Essas e outras lembranças estão intimamente ligadas à memória coletiva da personagem.

### **3.1 - A herança de Vô Vicêncio: a memória coletiva**

É a própria Conceição Evaristo quem diz, em entrevista ao jornal *Estado de Minas*, que “Ponciá Vicêncio nasceu talvez de um acúmulo de memória, de palavras, de situações vividas e testemunhadas por mim. (...) É uma escrita realista, na medida em que é a narrativa de fatos relacionados à trajetória dos africanos e seus descendentes no Brasil” (Sebastião, 2004, 4).

Nessa citação é possível atestar que o ponto de vista afrodescendente faz de Ponciá Vicêncio um romance representativo dessa literatura que resgata a memória coletiva da escravidão negra brasileira e de seus descendentes. Jacques Le Goff (2003) afirma que a memória coletiva, nas sociedades sem escrita, funciona como reconstrução generativa, ou seja, ela não aparece palavra por palavra, mas perpetua as histórias dessa comunidade ou sociedade. No caso de Ponciá, sabemos que ela é uma das únicas moradoras da Vila Vicêncio que sabia ler e escrever. As histórias que aparecem no romance são contadas pelos mais velhos e assim perpetuadas. E a menina, que desde cedo se mostrou parecida com o avô, parece escolhida para guardar ainda mais profundamente essa memória coletiva.

A começar pelo sobrenome, Vicêncio, herdado dos fazendeiros antigos donos de escravos, em vários momentos percebemos as marcas da história dos africanos e seus descendentes no Brasil. Logo no início do romance nos é narrado o momento em que o pai de Ponciá, filho de escravos, é humilhado pelo sinhô-moço, de quem era pajem. Em um intertexto com uma cena de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, na qual o protagonista faz de Prudêncio o seu “cavalo de todos os dias”, o pai de Ponciá “era o cavalo onde o mocinho galopava sonhando conhecer todas as terras do pai” (PV, 14). Essa animalização do outro nos lembra as palavras de Fanon em *Os condenados da terra*, em que o teórico afirma que o colonizador sempre se dirige ao colonizado de forma animalesca, numa “linguagem zoológica” (1979, 31). Logo após essa cena, sinhô-moço, com imensa crueldade, ainda pediu ao pajem que abrisse a boca para ele urinar dentro dela. O “brutalismo poético”<sup>13</sup> creditado à narrativa de Conceição por Eduardo de Assis Duarte (2006), pode ser percebido na cena que segue: “a urina do outro caía escorrendo quente por sua goela e pelo canto de sua boca. Sinhô-moço ria,

---

<sup>13</sup> No artigo “Memória Viva”, publicado no jornal *Estado de Minas*, em 2006, Duarte assim denomina o procedimento usado pela autora ao narrar com linguagem concisa e densa a história de Ponciá. O lirismo com que a autora escreve as cenas do romance, mesmo as mais violentas, ratifica o conceito.

ria. Ele chorava e não sabia o que mais lhe salgava a boca, se o gosto da urina ou se o sabor de suas lágrimas” (PV, 14). A memória pós-abolição (abolição que não impediu que a escravidão continuasse) é aqui relatada de forma dolorida. Os questionamentos do pai de Ponciá, depois desse episódio, ilustram a indignação do narrador ao fazer uso do discurso indireto livre:

Se eram livres, por que continuavam ali? Por que, então, tantos e tantas negras na senzala? Por que todos não se arribavam à procura de trabalhos? Um dia perguntou isto ao pai, com jeito, muito jeito. (...) Perguntou e a resposta do pai foi uma gargalhada rouca de meio riso e de meio pranto. O homem não encarou o menino. Olhou o tempo como se buscasse no passado, no presente e no futuro uma resposta precisa, mas que estava a lhe fugir sempre. (PV, 14-15)

Narrados dessa forma (comum à literatura feminina), os questionamentos do personagem misturados à fala do narrador nos remetem diretamente à denúncia social. É como se a voz narrativa passasse ao plural e significasse uma indignação coletiva. Outra dessas denúncias que está associada à história afro-brasileira é a crítica à Igreja. Sobre essa instituição, afirma Fanon:

A Igreja nas colônias é uma Igreja dos Brancos, uma igreja de estrangeiros. Não chama o homem colonizado para a vida de Deus mas para a via do Branco, a via do patrão, a via do opressor. E como sabemos, neste negócio são muitos os chamados e poucos os escolhidos (Fanon, 1979, p. 31).

Tal crítica aparece no trecho em que nos é narrada a alfabetização de Ponciá, tão distinta da educação de outros personagens do *Bildungsroman*. A menina, ao contrário do pai, foi além do “saber das letras”. Ela frequentou a escola dos missionários religiosos que passaram pela vila. Entretanto, “quando já estava formando as palavras, a missão acabou” (PV, 25). O narrador ainda segue nos dizendo que os padres foram para outros povoados depois de sacramentar casais, crianças e doentes. Doentes que depois sararam com as garrafadas de Nêngua Kainda, mulher sábia da vila. Os mesmos que depois de

receber os missionários, “levantaram-se da cama e tempos de vida tiveram para pecar outras vezes” (PV, 25). A ironia aqui explícita nos remete à crítica feita por Fanon e anteriormente comentada.

Segundo Fanon, “para a população colonizada, o valor mais essencial, por ser o mais concreto, é em primeiro lugar a terra: a terra que deve assegurar o pão e, evidentemente, a dignidade” (1979, 33). Essa questão está bem representada em *Ponciá Vicêncio*, principalmente no capítulo que narra o primeiro retorno de Ponciá ao seu povoado depois de sua mudança para a cidade. No trecho em questão, a protagonista, ao atravessar de trem a paisagem, avista as terras dos brancos e se lembra de que toda aquela lavoura fora erguida pelos homens que ali trabalhavam longe de suas famílias, como seu pai e seu irmão. Quando atravessa a terra dos negros, constata que essas são bem menores e se lembra também que o produto final ali ainda seria dividido com o coronel. Percebe-se em todo o romance essa idéia do desenraizamento. As identidades múltiplas (Hall, 2003b) dos personagens se associam à relação deles com sua história diaspórica. A divisão entre as “terras dos brancos” e as “terras dos negros” no romance nos remete diretamente a nossa história de escravidão cujas marcas se estendem até o momento atual. As idas e vindas dos personagens e a procura de Ponciá estão ligadas às raízes da família ou à falta delas. De acordo com Gilroy:

A necessidade de fixar raízes culturais ou étnicas e depois utilizar a idéia de estar em contato com elas como meio de reconfigurar a cartografia da dispersão e do exílio talvez seja melhor entendida como uma resposta simples e direta às modalidades de racismo que têm negado o caráter histórico da experiência negra e a integridade das culturas negras (2001, 224).

É exatamente esse posicionamento que nos revela o narrador de Conceição Evaristo. Em trechos como esse, vemos através do olhar crítico da protagonista a

denúncia pela falta de suas raízes. Suas viagens e as dos outros personagens também confirmam as palavras de Gilroy sobre a dispersão. Na cidade, Ponciá também está à procura desse enraizamento, todavia, ela não alcança tal objetivo. Ela passa a morar num barraco na favela, continuando, assim, à margem da sociedade que a exclui. O final da protagonista nos revela essa “necessidade de fixar raízes” como afirmou Gilroy. O fechamento do seu ciclo e o cumprimento de sua herança ancestral nos apontam essa fixação, lembrando que é na terra, no barro, que a menina-moça-mulher se reencontra consigo e com os seus. O mesmo acontece com Luandi e com Maria Vicêncio. Segundo Hall,

(...) a globalização é desterritorializante em seus efeitos. Suas compressões espaço-temporais, impulsionadas pelas novas tecnologias, afrouxam os laços entre a cultura e o ‘lugar’. Disjunturas patentes de tempo e espaço são abruptamente convocadas, sem obliterar seus ritmos e tempos diferenciais. As culturas, é claro, têm seus ‘locais’. Porém, não é mais tão fácil dizer de onde elas se originam” (2003a, 36).

A desterritorialização é uma característica inevitável da diáspora que aqui associamos à memória. E, para Hall, a “família ampliada – como rede e local da memória – constitui o canal crucial entre os dois lugares” (Hall, 2003, 26). Daí toda ligação entre Ponciá e sua família, especialmente seu avô. Era ele o canal crucial entre os dois lugares na vida da neta. A mãe de Ponciá tem um papel importante nessa discussão sobre o enraizamento e o valor da terra para a família Vicêncio e, metonimicamente, para o negro brasileiro. Em suas idas e vindas antes de reencontrar os filhos, Maria Vicêncio faz uma reflexão sobre a importância das raízes e do solo onde morava e do qual tirava o barro para o sustento da família através do artesanato. Sua viagem para a cidade era inevitável, ela “sabia que, por mais que relutasse, um dia a

cidade também faria parte de sua travessia” (*PV*, 108). A dificuldade em se desligar da terra onde vivia é explicada no trecho a seguir:

Não sentia desejo algum pela aventura da viagem. Se a sua vida era a da terra, em que ela vivia, o que faria agora longe de lá? Entretanto, preparava-se para se afastar do lugar onde havia nascido. Da terra que guardava o umbigo, que ali fora enterrado, selando, pois, a filiação dela com o solo do povoado. Os filhos tinham ido, mas voltariam um dia, seriam chamados. No ventre da terra, pedaços do ventre deles também haviam sido enterrados. Maria Vicêncio repetira com os filhos o mesmo gesto antigo e benéfico que a mãe dela tinha feito com ela um dia (*PV*, 108).

É corrente a associação do umbigo ao enraizamento. A tradição de enterrá-lo é um modo de fixar ali as raízes do recém-nascido. Maria Vicêncio, ao repetir o ato “benéfico” de seus ancestrais, perpetua a relação dos seus descendentes com a terra que representa anos de história de seu povo. Embora sem sobrenome, sem terras férteis e sem um justo tratamento da família de fazendeiros Vicêncio, o povoado negro, a “terra dos negros”, como a ela se referem vários personagens, traz a idéia do pertencimento, pois a história ancestral se manifestava ali, as tragédias como a de Vô Vicêncio, as agruras e angústias de anos de escravidão e pós-abolição estavam enterradas junto aos umbigos e fazia daquela terra, conforme a simbologia do umbigo, o centro do mundo. Para Ponciá isso fica claro na necessidade final de cumprir sua herança, de retornar ao seu lugar, o lugar da memória.

Ainda sobre a questão da terra, faz-se interessante notar as passagens em que o narrador trata de Luandi e seus sapatos. A primeira vez que os calça é quando viaja para a cidade, pois “na roça sempre andara de pés no chão” (*PV*, 69). Depois de uma longa e sofrida viagem de trem, o irmão de Ponciá chega à cidade debaixo de uma forte chuva, o que agrava ainda mais o desconforto com os sapatos. Ao regressar para o povoado pela primeira vez, pega emprestada uma farda do soldado Nestor já surrada, com o

objetivo de chegar à vila e causar boa impressão nas pessoas. Nos preparativos para a primeira volta, limpa as botinas que o trouxeram à cidade grande e novamente faz referência ao desconforto que estas lhe proporcionavam. Depois de chegar à estação, a caminho da vila, para onde muito se tinha que andar, o narrador nos enfatiza que “os pés de Luandi latejavam dentro da bota apertada” (PV, 87) e, por isso, o rapaz resolve descalçá-las. Assim, “os dedos, que estavam espremidos, massacrados uns em cima dos outros, se espalharam felizes. (...) sentia um prazer intenso por ter os pés no chão” (PV, 88). Segundo Chevalier e Gheerbrant (2005), o sapato é o símbolo do viajante. Além disso, os autores do *Dicionário de Símbolos* enfatizam a tradição ocidental do sapato como símbolo de identificação e pertencimento, direito de propriedade. É só lembrarmos da clássica história infantil de Cinderela e sua identificação com o sapato: só nos pés da princesa ele serviria. No caso de Luandi, acontece o inverso, a autora subverte essa idéia. O rapaz não se identifica com as botinas, seu alívio vem quando não precisa usá-las, justamente na terra onde nascera. Seu “direito de propriedade” é exercido com os pés no chão, descalços. O sapato pertence a sua vida na cidade, à profissão de soldado que ele sonhava exercer. Por isso, ao atravessar das terras dos brancos (representada pela cidade e pelas fazendas dos Vicêncio) para as terras dos negros, o rapaz sente a necessidade, quanto mais se aproxima dos seus, de tirar as botinas e deixar os “dedos felizes”.

A questão do pertencimento dessas terras aparece como denúncia para o leitor nas recordações de Ponciá sobre a divisão injusta delas entre os brancos e os negros. Isso nos lembra as palavras de Hall citadas acima sobre o efeito desterritorializante da globalização e o elo que a família, especialmente, representa na fixação das raízes. As recordações de Ponciá nesse trecho nos revelam que as terras dadas aos negros “de presente” pelo primeiro Coronel Vicêncio eram muito mais vastas e que estas vinham

sendo tomadas, aos poucos, pelos descendentes do coronel, “brancos que se fizeram donos desde os passados tempos” (*PV*, 62). A menina, de tanto ouvir falar da herança que receberia do avô, fica intrigada com o que poderia ganhar, já que o avô havia engolido, literalmente, a escritura das terras que “ganhara”. Como já dito neste trabalho, a herança de Ponciá, diferente de Wilhelm Meister, não é material. Quando Ponciá recorda sua primeira viagem à cidade, além da rapadura e do café, seus únicos bens eram a crença, o sonho e a esperança de uma vida melhor. A personagem só descobrirá o valor de sua herança no final, ao cumprir seu destino e voltar à terra onde estava enterrado seu umbigo e as lembranças de sua família.

Associando a questão do desenraizamento diretamente à escravidão, denuncia também o narrador:

Há tempos e tempos, quando os negros ganharam aquelas terras, pensaram que estivessem ganhando a verdadeira alforria. Engano. Em muito pouca coisa a situação de antes diferia da do momento. As terras tinham sido ofertas dos antigos donos, que alegavam ser presente de libertação. Uma condição havia, entretanto, a de que continuassem todos a trabalhar nas terras do Coronel Vicêncio. (...) O tempo passava e ali estavam os antigos escravos, agora libertos pela “Lei Áurea”, os seus filhos, nascidos do “Ventre Livre” e os seus netos, que nunca seriam escravos. Sonhando todos sob os efeitos de uma liberdade assinada por uma princesa, fada-madrinha, que do antigo chicote fez uma varinha de condão. Todos, ainda, sob o jugo de um poder que, como Deus, se fazia eterno (*PV*, 48).

Nesse trecho temos uma mudança no tom da voz narrativa. A indignação do narrador se torna explícita. Sua denúncia alcança facilmente os leitores livremente. Como não perceber o ponto de vista afrodescendente no trecho acima? Aqui vemos ecoar as vozes revoltadas com a história que perpetuou a bondade da Princesa Isabel, dos senhores da casa grande e outras questões idealizadas sobre a escravidão no Brasil. A memória nesse trecho tem o objetivo de lembrar aos esquecidos a realidade atual e suas causas. É uma memória-denúncia. É isso também

que diferencia o texto de Conceição Evaristo de outros romances de formação, seu ponto de vista é marcado pela denúncia.

Essa memória coletiva que também denuncia parece entranhada na protagonista. Ponciá sente as dores e as angústias dos seus ascendentes. Em diversos trechos do romance percebemos através dela esses sentimentos. No mesmo capítulo de onde retiramos o trecho acima, quando Ponciá ainda passa pela vila durante seu primeiro retorno, ela tem a impressão “de que havia ali um pulso de ferro a segurar o tempo. Uma soberana mão que eternizava uma condição antiga” (PV, 48). Sua memória resgata novamente o sentimento antepassado. Nesse momento, ela tem a visão de velhos e crianças entre o passado e o presente. Nesse trecho sentimos forte a herança tão citada que Vô Vicêncio deixara para ela. Afinal, “a neta, desde menina, era o gesto repetitivo do avô no tempo” (PV, 63).

Outros personagens do livro também são marcados pela memória de seus antepassados. Para Ponciá, “a mãe e o irmão eram sempre matéria de sua memória” (PV, 94). E estes também carregavam consigo, além da percepção de que a filha/irmã era alguém que carregava uma herança especial, a certeza da ligação dessa herança com o passado de sua etnia. Luandi, em seu sonho de se tornar soldado, representa o que Fanon chama de cisão no mundo colonizado. Para ele, “a linha divisória, a fronteira, é indicada pelos quartéis e delegacias de polícia” (1979, 28). O irmão de Ponciá Vicêncio queria se tornar soldado para poder mandar ou simplesmente para “obter poder”. Ao chegar à cidade grande e ser acolhido pelo soldado Nestor, um policial negro, Luandi tem a sensação de que naquele lugar os negros mandavam. Sua ilusão sobre a igualdade racial na cidade aparece em outras páginas do romance. Faxineiro da delegacia onde Nestor trabalhava, Luandi presencia uma situação em que um ladrão, negro, é maltratado pelo delegado, o qual afirma que, se dependesse dele, cortaria as mãos de todos os ladrões. Em seguida, manda Nestor soltar o homem. Ao ouvir isso, Luandi

“voltou ao tempo de infância” e lembrou-se do avô e seu braço cotó. Aqui, a autora relaciona as tragédias da época da escravidão às suas conseqüências, tão visíveis hoje no sistema prisional brasileiro. Luandi, mesmo após presenciar a cena, persiste em sua ilusão igualitária (o que chamamos de democracia racial), tão cara também a muitos brasileiros: “Luandi pensou na figura de Vô Vicêncio, mas, aliviado estava, pois acreditava que o tempo da escravidão já tinha passado. Existia sofrimento só na roça. Na cidade todos eram iguais. Havia até negros soldados!” (PV, 73). A frase atribuída ao rapaz acaba sendo uma ironia diante de nossa realidade. Tanto é que no final do romance, depois de vestir a farda e se tornar um soldado, Luandi José Vicêncio muda de opinião:

E ele que queria tanto ser soldado, mandar, bater, prender, de repente descobria de que nada valia a realização de seus desejos, se fossem aqueles os sentidos de sua ação, de sua vida. Soldado Nestor era tão fraco e tão sem mando como ele. Apenas cumpria ordens, mesmo quando mandava, mesmo quando prendia. Foi preciso que a herança de Vô Vicêncio se realizasse, se cumprisse na irmã para que ele entendesse tudo. (...) Ele, que levava tanto tempo desejando a condição de ser soldado, em poucos minutos escolhia desfazer-se dela (PV, 130).

Foi a herança de Vô Vicêncio realizada em Ponciá e concretizada no reencontro da família que tornou Luandi consciente de que os problemas da escravidão continuavam e não seriam resolvidos apenas com os mandos e desmandos de alguns negros. É como Fanon afirma, ainda sobre esse mundo colonizado cingido em dois: “a originalidade do contexto colonial reside em que as realidades econômicas, as desigualdades, a enorme diferença dos modos de vida não logram nunca mascarar as realidades humanas” (1979, 29). A memória colonial escravocrata persiste entre nós e se infiltra na realidade social do presente. Conceição Evaristo traz essa memória para seu *Bildungsroman*, tornando-o ainda mais negro. Em outro momento da narrativa, a

memória coletiva volta a ser transmitida através do personagem Luandi. Num momento de imensa dor, ao perder “Bilisa-estrela” assassinada por Negro Climério, o rapaz mistura sentimentos e imagens ao rever a mãe, perdida por tanto tempo. Assim, ele começa a se lembrar das mulheres que povoam e povoaram sua vida e sua história: a mãe, a irmã, Bilisa, Vó Vicêncio, pessoas que ele conhecera e “ainda outras mulheres da família e do povoado, muitas que ele nunca vira e que apenas ouvira falar delas. Eram só mulheres que naquele momento se acercavam de Luandi” (PV, 121).

Outra diferença marcante do *Bildungsroman* feminino para o tradicional romance europeu é o fato de que naquele as mulheres protagonizarem as cenas e povoarem a vida dos homens. Já no caso do romance de formação negro, temos a marca feminina como herança africana, como marca de memória coletiva. A personagem Nêngua Kainda também carrega essa marca e essa simbologia. Segundo Nei Lopes, Nêngua é um “cargo hierárquico dos cultos de origem angolo-conguesa, correspondente ao da ialorixá iorubana. Do quicongo *némgwa*, ‘mãe’, ‘mamãe’. Também Nêngua de Inquice” (2004, 475). É ela, então, a sacerdotisa da vila Vicêncio, cujo nome representa a cultura africana novamente presente no romance de Evaristo. Maria Vicêncio, mãe de Ponciá, em um momento afirma, através da voz do narrador, que Nêngua “era aquela que de tudo sabia, mesmo se não lhe dissessem nada” (PV, 128). Em entrevista ao site *João do Rio* (s/d)<sup>14</sup>, Conceição Evaristo afirma que Nêngua Kainda “era a consciência do grupo”. Por isso, suas aparições no romance são sempre associadas a sua sabedoria para cura ou para profetizar sobre os destinos das outras personagens moradoras da vila. É ela quem profetiza o legado deixado pelo avô à menina. Profetiza também o destino de Luandi e de Maria Vicêncio. Aqui percebemos outro traço afro-brasileiro. Novamente trago a comparação. É o caso do já citado *Um defeito de Cor*, de Ana Maria

---

<sup>14</sup> www.joaodorio.com

Gonçalves. A protagonista africana Kehinde é neta de uma sacerdotisa da etnia fon, do antigo Damoé, que cultuava os voduns<sup>15</sup>. Mesmo depois da morte da avó, Kehinde continua sentindo sua presença ao longo da vida, por aparições, sonhos ou através de lembranças deixadas pela avó. A protagonista chega a se iniciar como sacerdotisa, tentando seguir os passos de sua ancestral, preservando e perpetuando seus cultos. Embora não nos seja relatado em nenhum momento de *Ponciá Vicêncio* algum ritual realizado por Kainda, temos a certeza de sua importância na vila e na vida dos moradores de lá. Ponciá, em seu primeiro regresso ao povoado, encontra-se com ela e esta, ao colocar a mão sobre a cabeça da moça disse-lhe que “embora ela não tivesse encontrado a mãe e nem o irmão, ela não estava sozinha. Que fizesse o que o coração pedia. Ir ou ficar? Só ela mesmo é quem sabia, mas, para qualquer lugar que ela fosse, da herança deixada por Vô Vicêncio ela não fugiria” (PV, 60).

Nêngua é a personagem que mais enfatiza a influência do avô sobre Ponciá, o que está sempre presente na memória da menina, mesmo antes de ela entender o que se passava. O encontro de Nêngua com Luandi, no primeiro regresso do irmão ao povoado, também nos mostra sua força profética e o mistério que a rondava na opinião dos mais novos, como o rapaz. Enquanto esperava o trem para retornar à cidade grande, Luandi visita a velha, pede-lhe a bênção e ela, “falando a língua que só os mais velhos entendiam, abençoou Luandi” (PV, 96). Além da bênção, Nêngua profetiza: ele reencontraria a mãe e a irmã; era preciso encontrar Ponciá o mais depressa possível, antes que a herança se fizesse presente. Em seguida, Nêngua riu da farda emprestada que Luandi vestia e lhe disse que esse não era seu caminho. Ela profetiza, mais uma vez, em tom de voz coletiva: “de que valeria mandar tanto, se sozinho? Se a voz de Luandi não fosse o eco encompridado de outras vozes-irmãs sofridas, a fala dele nem

---

<sup>15</sup> Segundo Nei Lopes, em sua *Enciclopédia Brasileira da Diáspora Africana*, o *vôdoun* é a representação objetiva de um atributo do Ser Supremo. Por extensão é uma divindade, como os orixás.

no deserto cairia. Poderia, sim, ser peia, areia nos olhos dele, chicote que ele levantaria contra os corpos dos seus” (PV, 96). As metáforas usadas pela sábia mulher refletem mais uma vez os traços afrodescendentes desse romance de formação feminino e negro. Ao usar as palavras “peia” e “chicote” para se referir ao mando de Luandi como soldado, além de relembrar a História brasileira passada, Conceição Evaristo, através da personagem, resgata uma memória que denuncia o presente e prepara o futuro. É só voltarmos nossos olhos para os noticiários brasileiros e nos depararmos com a realidade de nossas polícias, de nossos soldados, em sua maioria, negros, perseguindo os outros de sua cor, como os capitães do mato de ontem.<sup>16</sup>

A realidade cantada pelos artistas brasileiros nos remete, assim como o romance de Evaristo, a essa história por vezes tão negada e mesmo mal contada, que traz reflexos importantes ainda hoje. A risada de deboche de Kainda logo depois de sua fala transcrita acima, soa estranha para Luandi, ainda tão iludido pela idealização da igualdade racial, mas não para nós, leitores, que conhecemos sua causa. E é assim que Nêngua servirá também de elo importante entre as três personagens da família Vicêncio. É ela quem recebe os três durante seus desencontros: Ponciá e Luandi em seus primeiros regressos e Maria Vicêncio, sempre à procura dos filhos perdidos depois de migrarem para a cidade grande. É ela quem entrega a Maria Vicêncio o endereço de Luandi, que este havia lhe confiado, possibilitando, assim, o reencontro entre mãe e filho. Como uma espécie de oráculo, Nêngua Kainda representa os ancestrais africanos, e toda a memória ancestral desse povo desde que chegou ao Brasil. Talvez por isso as personagens de Evaristo sempre enfatizam sua velhice. Kainda é mesmo uma espécie de memória-viva. Ao obedecer a seus conselhos, a família de Ponciá segue seu destino

---

<sup>16</sup> Aqui nos lembramos também da canção “Haiti” de Caetano Veloso e Gilberto Gil que prega em seus versos: “Quando você for convidado pra subir no adro da Fundação Casa de Jorge Amado/*Pra ver do alto a fila de soldados, quase todos pretos/Dando porrada na nuca de malandros pretos/De ladrões mulatos/E outros quase brancos/Tratados como pretos*” (Gil; Veloso, 1993, faixa 1, grifo meu).

marcado pela forte presença da memória afrodescendente. Após receber o papel com o endereço do filho, Maria Vicêncio, a conselho da anciã, que lhe avisa sobre a sabedoria do tempo, a qual não deve ser desafiada, desiste de partir. É à Nêngua também que Maria confia um segredo: Ponciá, ainda dentro da barriga da mãe, chorava. Era um anúncio de que a menina era especial, guardava um destino diferente dos outros. Diferente também dos outros protagonistas dos *Bildungsromane*, afinal, ao contrário de Wilhelm Meister, por exemplo, que tem uma herança material a sua espera, sendo administrada pelos pais e depois pelo cunhado, Ponciá recebe como herança a indigência material, entretanto, fica com ela a história e a cultura afrodescendente, que marca sua vida e a dos seus.

### **3.2 - Os orixás como marcas da memória**

Conforme já citado no segundo capítulo dessa dissertação, os orixás, enquanto figurações mitológicas presentes no complexo religioso afro-brasileiro, têm importante presença na literatura afro-brasileira, o mesmo se dá em Ponciá Vicêncio. Durante todo o romance nos deparamos, com marcas implícitas que nos remetem a essas “entidades sobrenaturais que guiam a consciência dos seres vivos e protegem as atividades de manutenção da comunidade” (Lopes, 2004, 499). Portanto, embora nenhuma entidade seja citada explicitamente no livro, percebemos alusões constantes a elas, o que constitui mais uma marca da memória coletiva negra presente no romance de Evaristo.

A autora faz alusão principalmente a três orixás: Oxumaré, Oxum e Nanã. Oxumaré, segundo Prandi, é “o arco-íris, (...) o deus serpente que controla a chuva, a fertilidade da terra e, por conseguinte, a prosperidade propiciada pelas boas colheitas” (2001, 21). A referência a ele é feita já na primeira página do livro, quando a protagonista vê o arco-íris no céu e sente um calafrio por causa do medo que sentia na

infância de passar por debaixo dele e mudar de sexo. A mitologia africana o caracteriza como um ser metade homem, metade mulher. Segundo Verger, “Oxumaré é ao mesmo tempo macho e fêmea. Esta dupla natureza aparece nas cores vermelha e azul que cercam o arco-íris” (2002, 206). O narrador se refere ao arco-íris, através do discurso indireto livre, como “cobra celeste” (PV, 9). Este orixá está associado ainda à imagem da serpente que morde a própria cauda<sup>17</sup>. Outro termo usado pelo narrador para se referir ao arco-íris é “angorô”, ao qual já fizemos alusão neste capítulo. Segundo Verger, “o arco-íris mostra que ele é universalmente conhecido e, como a presença do arco-íris impede que a chuva caia, demonstra também a sua força” (2002, 206). Essa força se repete na última página do livro, quando Ponciá regressa ao rio e cumpre sua herança.

Já Nei Lopes (2004) atenta para outra simbologia de Oxumaré: a representação da continuidade, da seqüência das coisas, o ciclo da vida, o movimento, o nascer e o renascer. Essa idéia do ciclo é lembrada durante todo o romance, Ponciá vive seus ciclos de menina, moça e mulher. Entre suas idas e vindas, suas viagens, ela completa a seu modo sua “formação”. Seus movimentos, diferentemente de outros heróis de *Bildungsroman*, não são regidos pelos mestres intelectuais, mas pelos seus ancestrais, pela sábia Nêngua Kainda e pelos orixás, – o que nos remete à memória da diáspora africana. Ao reencontrar a família na estação de trem, Ponciá “ia e vinha, num caminhar sem nexos, quase em círculo” (PV, 126), mostrando que estava prestes a se encontrar, a cumprir seu destino voltando ao rio na vila Vicêncio. O nascer e renascer de Ponciá ao longo da história nos lembra a representação de Oxumaré presente no início e no fim da jornada da personagem afrodescendente e também a imagem do Uróboro, que simboliza um ciclo de evolução.

---

<sup>17</sup> Segundo o *Dicionário de Símbolos* essa serpente que morde a própria cauda leva o nome de “Uróboro”.

Oxumaré é, na mitologia, filho de Nanã, a dona da lama que existe no fundo dos lagos. Ela é outro orixá marcante no romance, juntamente com Oxum, senhora das águas doces. Nanã, ou Nanã Burucu, é uma divindade muito antiga. Segundo os autores do *Dicionário de Símbolos*, em alguns lugares da África, como na região de Ashanti, o termo *nana* é usado para se referir às pessoas mais velhas, idosos. Nanã também pode ser identificada em *Ponciá Vicêncio* através da simbologia do barro, tão marcante para a história, desde a capa. Esta, que traz uma moça com as mãos a modelar o barro<sup>18</sup>, representa o ofício tão caro a Ponciá e a Maria Vicêncio: “A mãe fazia panelas, potes e bichinhos de barro. A menina buscava a argila nas margens do rio. Depois de seco, a mãe punha os trabalhos para assar num forno de barro também. As coisinhas saíam então duras, fortes, custosas de quebrar” (PV, 18).

O artesanato com o barro é muito comum em diversas regiões do nosso país. No Vale do Jequitinhonha, em Minas Gerais, sabemos o quanto esse ofício é encontrado e apreciado. Interessante perceber que o trabalho com o barro é feito, na maioria das vezes, por mulheres.<sup>19</sup> E como vemos, as histórias destas mulheres se cruzam com aquelas da família Vicêncio. O barro, para elas, faz parte de uma memória que constrói suas identidades. No final do livro, utilizando novamente o recurso do discurso indireto livre, o narrador nos diz, através do pensamento de Luandi que : “um dia ele voltaria ao

---

<sup>18</sup> Veja foto da capa no anexo 2, página 4.

<sup>19</sup> Em série de reportagens do Jornal Nacional, na Rede Globo, em 2006, assistimos à história interessante de “Ana das Carrancas”. Há algum tempo, para sustentar a casa, depois de se casar com José Vicente, um homem cego e muito pobre, Ana quis pegar o barro do leito do Rio São Francisco, em Petrolina, para onde tinha ido com o marido andando 400 quilômetros a pé, com os pertences no lombo do jumento. Porém, não deixaram que ela pegasse a lama dali porque era proibido na área da ferrovia, Ana então foi até o prefeito e disse: “doutor, eu vim pedir um anzol pra mim pescar e o anzol que eu quero é que o senhor deixe eu pescar o barro no rio para eu poder saciar a minha necessidade”, como conta sua filha, Maria da Cruz em reportagem do telejornal. O prefeito não teve como negar o pedido. Ana agradeceu a São Francisco e então começou um trabalho com o barro que lhe deu o sustento e o de sua família por anos. A mulher já foi condecorada pelo governo e declarada “patrimônio vivo de Pernambuco”. Ana criou um novo tipo de carranca, de barro, e todas as suas figuras têm os olhos vazados em homenagem ao marido cego. A reportagem ainda diz que “Ana das Carrancas não transmitiu para as filhas só a arte de tirar beleza da lama. As três foram à escola direitinho, e Maria da Cruz está cursando a faculdade de pedagogia” (2006, s/p).

povoado e tentaria recolher alguns trabalhos dela e da mãe. Eram trabalhos que contavam parte de uma história. A história dos negros talvez” (PV, 130). O barro conta a história dessas famílias, dessas mulheres reais ou fictícias. Na história de Ponciá e sua mãe, por diversas vezes, podemos enxergar isso. Nas lembranças dela, vemos uma infância pobre na roça e sua mãe pelejando através do artesanato feito do barro. O narrador sempre afirma, inclusive através do pensamento da mãe e do irmão de Ponciá, o quanto a menina tinha habilidade com o barro. Outro aspeto a ser destacado, refere-se à manifestação da memória de Ponciá através do trabalho com o barro. A menina o molda e faz dele nascer um boneco cujas características se assemelham a do avô que ela não conhecera – fato este que surpreende a todos, principalmente sua mãe. E o fato mais marcante que nos mostra a manifestação da memória de Ponciá através do barro é quando ela faz a figura do avô com características físicas perfeitas, assustando, principalmente, sua mãe.

Maria Vicêncio se pergunta como a filha pudera se lembrar do avô com tamanha perfeição. O receio de que a filha seja mesmo a herdeira dele faz Maria Vicêncio ter vontade de espatifar o boneco, contudo, guarda-o, sem imaginar que aquela imagem tornar-se-ia o elo entre a família e a memória do ancestral. A arte se torna, portanto, uma marca definitiva na formação de Ponciá. Toda sua trajetória passa pelo barro. Mesmo quando ela não está mais em contato com a argila, sente o coçar das mãos, a falta evidente do artesanato que ela dominava com maestria. Além dessa conotação, a arte no romance de Evaristo é um recurso para a metalinguagem. Segundo a própria escritora, na entrevista em anexo, o artesanato na vida de Ponciá é uma metáfora para seu trabalho como autora. O mesmo cuidado que a menina, moça e mulher têm com o barro, a escritora afirma ter com a palavra. Daí advém a forte significação da arte no final do romance.

A arte tem também uma marca no romance de formação de Goethe. Wilhelm, protagonista de *Os anos de aprendizado...* tem verdadeira obsessão pelo teatro. Desde a infância o menino se mostra interessado pela dramaturgia. Entretanto, sua família não o apóia, pois burgueses que eram, sonhavam ver o filho seguidor da profissão do pai, comerciante. Essa é uma das diferenças entre o rapaz e Ponciá, que, ao contrário, tem de sua família a admiração pelo seu trabalho. Marcos Vinícius Mazzari, afirma que “até o final do livro V o ideal de formação perseguido pelo herói mostra-se indissociável da esfera do teatro”. (2006, 15). Entretanto, o herói de Goethe desiste do teatro durante sua formação – outra diferença marcante que configura o tom paródico do *Bildungsroman* no tratamento dado à arte na trajetória de Wilhelm. Segundo Mazzari:

Na medida em que avançam sua compreensão das relações sociais e o processo de autoconsciência, o jovem herói vai também se distanciando do teatro. (...) Torna-se claro que o teatro por si só não é capaz de oferecer-lhe respostas em sua busca, pois se subordina a um complexo que envolve ampla gama de valores humanistas. (...) Desse modo, revela-se que a opção pelo teatro não foi senão um equívoco (2006, 17).

Ele percebe que o fascínio que a arte exercia sobre ele, desde quando, na infância, via-se apaixonado pelas marionetes, era um erro, seu futuro não era esse. Ao abrir mão de ser ator e buscar uma aquisição técnica como a medicina, Wilhelm caminha para seu final burguês e toma rumos diferentes de Ponciá, que, ao contrário, tem na arte seu final feliz. É através do barro que ela reproduz sua memória individual e coletiva, como vimos neste capítulo. A arte, para a protagonista do romance afro-brasileiro de Conceição Evaristo, é a própria resposta de sua busca.

No primeiro regresso de Ponciá ao vilarejo, ela resgata o homem de barro que ficara para trás em sua casa. Durante a noite que passou na casa, a mulher não dormiu, ficou escutando os ecos de sua memória, as lembranças que o lugar lhe trazia. Mas o que mais escutou foram os choros-risos do homem-barro que ela havia feito um dia. Ao

sair da casa, Ponciá levou-o consigo e no momento em que o enrolava na folha de bananeira, como fazia sua mãe, lembrou-se mais uma vez do avô e da herança que ele lhe deixara. Mais tarde, quando Luandi também regressa ao povoado e a sua casa, ele reconhece que a irmã esteve ali pela falta que sente do homem-barro. O rapaz logo entende que ninguém, ao não ser a irmã, poderia ter levado a estátua. A lembrança do avô serve como ligação entre a família e reforça os ciclos da narrativa. Outro momento em que o barro serve como memória e reconhecimento acontece quando Ponciá, em seu primeiro regresso, visita outras casas na terra dos negros e se depara com trabalhos seus e de sua mãe em todas as casas da vila. O mesmo se dá com Maria Vicêncio. Em suas andanças de povoado a povoado, à procura dos filhos, ela

(...) encontrava trabalhos de barro feitos por ela e pela filha. O tempo passara, a vida também e ela, sempre no fazer, nem percebera o tanto que havia criado. Só depois, calma, longe de tudo, podia admirar o que tinha feito. Em toda casa, em toda fazenda tinha uma criação dela ou da filha. Ela reconhecia perfeitamente, qual era sua obra e qual era a de Ponciá. Tinha impressão de que a filha não trabalhava sozinha, algum dom misterioso guiava as mãos da menina (PV, 85).

A associação entre o barro e o tempo passado vai tecendo a narrativa de maneira que tudo seja entrelaçado no final. A ênfase no “dom misterioso” de Ponciá também contribui para que a simbologia do barro participe da certeza da herança do avô na menina. A força ancestral trabalha junto dela. Outro momento marcante da narrativa quando o barro se faz reconhecimento e motivo de lembranças fortes é quando Soldado Nestor visita uma exposição de arte popular com peças de barro, que o fazem lembrar de seus tempos de roça. O homem leva Luandi até à feira e o rapaz só de ouvir o convite se emociona com a lembrança da mãe e da irmã: “Luandi, à medida que contemplava os objetos de seu passado presente, a vida da roça afluía em suas lembranças. Viu a mãe criando utilidades e enfeites a partir da massa da terra” (PV,

105). Ao encontrar uma canequinha de barro, o rapaz novamente se reconhece nela. O momento em que Luandi encontra no cartãozinho ao lado dos objetos os nomes da mãe e da irmã configura-se como o ápice de reconhecimento e identificação. Os objetos eternizavam as mulheres e suas histórias. Ao lembrar de tudo isso, misturada à alegria do saudosismo, estava a indignação por causa do nome do “proprietário” escrito no papelzinho, logo abaixo do nome da irmã e da mãe dele: “Dr. Aristeu Pena Forte Soares Vicêncio? Quem era aquele? Também eram tantos os brancos parentes e mandantes das terras do povoado. Todos donos. Alguns mais, outros menos, mas sempre tinham alguma coisa, ali na terra, ou fora”. (PV, 107). Novamente o tom de denúncia aparece na narrativa. Nos questionamentos de Luandi volta a indignação pelo sobrenome com o qual Ponciá nunca se identificou. O trabalho com o barro das duas mulheres da família de Luandi estava agora associado a um nome de um desconhecido, de um “dono” desconhecido. A memória da escravidão persiste. Só mudam os nomes, não os sobrenomes.

A simbologia do barro percorre toda a narrativa de Ponciá. Sua representatividade na vida da protagonista é muito forte. Depois de algum tempo longe do artesanato, vivendo na cidade, Ponciá sente saudades do ofício e por isso apresentava um incômodo entre os dedos – uma coceira que chega a sangrar. Essa imagem aparece nas cenas finais do romance, quando a protagonista estava prestes a cumprir seu destino, a receber sua herança. Essa falta que sentia do barro, faz com que Ponciá se aproxime mais do seu legado deixado por Vô Vicêncio. Nos capítulos finais, portanto, Ponciá começa a andar em círculos, simbologia que nos lembra mais uma vez Oxumaré e os ciclos da narrativa, comuns, inclusive, ao *Bildungsroman* tradicional. Segundo o *Dicionário de Símbolos*, um dos significados do círculo é o tempo: “O movimento circular é perfeito, imutável, sem começo nem fim, e nem variações; o que o habilita a

simbolizar *o tempo*” (Chevalier, 2005, 250, grifo do autor) Em outro nível de interpretação, ainda de acordo com o mesmo dicionário, o círculo simboliza o céu, um mundo espiritual, invisível e transcendente.

Voltando à história de Ponciá Vicêncio, sabemos que o círculo inicia o romance, através da imagem do angorô, ou arco-íris. No final, quando a protagonista está próxima de seu destino, seu andar em círculos nos remete a uma espécie de profecia que está para se cumprir: “Ponciá precisava apenas de viver os seus mistérios, cumprir o seu destino” (PV, 123), numa clara alusão também ao seu trabalho artesanal. Assim, ela segue para a estação, segundo o narrador, à procura do rio. Aqui temos a força da água aparecendo simbolicamente na narrativa. O rio, para o *Dicionário de Símbolos*, é a fertilidade, a morte e a renovação: “o curso das águas é a corrente da vida e da morte” (Chevalier, 2005, 780). Para a tradição africana e afro-brasileira é Oxum o orixá iorubano das águas doces, da riqueza, da beleza e do amor. Para cumprir seu destino, sua formação, Ponciá então regressa ao barro, à lama, “símbolo da matéria primordial e fecunda, da qual o homem, em especial, foi tirado, segundo a tradição bíblica” (Chevalier, 2005, 533-534). Temos, assim, nesta passagem, o encontro da memória coletiva de Ponciá, associada ao tempo, à morte e à vida. Durante o encontro com sua mãe e irmã, Ponciá novamente se reconhece, e aos seus, através do homem-barro, mostrado ao irmão ainda na estação. A memória-reconhecimento finalmente junta a família Vicêncio. E é no caminhar sem nexos, em círculos, em sua errância, que Luandi encontra a irmã, ela estava à procura de seu destino, afinal, segundo sua mãe “o tempo pedia, era hora de encontrar a filha e levá-la novamente ao rio” (PV, 127). É no rio que Ponciá, segundo sua mãe, encontraria seu “húmus”, sua “sustância” para viver. Se o húmus tem grande importância na constituição do solo, sendo fonte de matéria orgânica para nutrição vegetal, no sentido usado pela autora, é também fonte de força para a

personagem seguir a vida que herdou de seus antepassados, cumprir seu destino regido pela memória coletiva que carrega. A protagonista fecha o círculo do seu destino, da sua vida.

Um símbolo já comentado aqui e que tem sua representação junto à memória no romance é a figura da cobra ou da serpente. O animal aparece diversas vezes no romance e em momentos semelhantes. Além de simbolizar o arco-íris, denominado no romance “cobra-celeste”, como também imagem do angorô, a cobra aparece em outros momentos da narrativa. No capítulo que narra a morte do pai de Ponciá, a menção à cobra indicaria uma profecia: “semanas antes ele tinha estado em casa capinando o mato que teimava em crescer em volta, servindo de esconderijo para as cobras” (PV, 29). Segundo o *Dicionário de Símbolos* de Chevalier e Gheerbrant, “rápida como o relâmpago, a serpente visível sempre surge de uma *abertura escura*, fenda ou rachadura, para cuspir morte ou vida antes de retornar ao invisível” (2005, 815, grifo do autor). No caso do pai da protagonista, é a morte que o encontra. Ponciá sabia desse simbolismo, pois em outro momento percebemos o medo dela diante do animal. Isso acontece no primeiro retorno de Ponciá à vila Vicêncio. Depois de percorrer de trem e a pé uma parte do povoado antes de chegar em casa e sentir o peso do passado escravocrata naquele lugar, a menina chega a sua casinha de pau-a-pique e ao ver o mato crescido ao redor, sente o medo de encontrar alguma cobra, antes de seguir adiante. Após a noite de sono nessa casa, Ponciá, envolta em suas recordações, é trazida para o presente pelo barulho do animal se mexendo no fogão. E mesmo antes de sair de lá e voltar à cidade, Ponciá se lembra da cobra que continua enrolada dentro do fogão, nas palavras do narrador, “calma”. Essa mesma cobra reaparecerá alguns capítulos adiante, quando Luandi retorna à vila: “uma cobra deixara sua casca ou secara por ali” (PV, 89). Esta mesma casca é encontrada depois por Maria Vicêncio, em um dos seus

retornos a casa. O animal é mais um símbolo que une a família de Ponciá. Enigmaticamente, a cobra que aparece aos três no fogão, aparentemente interliga a família em tempos diferentes e ainda mostra o passar do tempo, elemento tão importante na narrativa de Conceição Evaristo.

As cinzas também aparecem atreladas à cobra e, portanto, ao tempo. No fogão onde estava o animal, as personagens sempre viam as cinzas que o narrador sempre se preocupa em citar. Além de aparecer nas cenas do fogão da casa simples da roça, as cinzas aparecem no capítulo que descreve o barraco de Ponciá na cidade: “ela, como nos tempos de roça ainda, mesmo com a facilidade do fósforo, preferia guardar o fogo sob as cinzas, para recomeçar o novo dia” (PV, 53). Indicando claramente o recomeço, a simbologia das cinzas nesse trecho lembra a Fênix, o verdadeiro recomeço que, no caso de Ponciá, era diário. Ao se associar à cobra no fogão, as cinzas ganham também a conotação de resíduo, de tempo passado, de morte. E como a morte também lembra o recomeço, as cinzas acabam anunciando a volta, o retorno de cada membro da família Vicêncio. Mais uma vez o círculo é retomado, as idas e vindas, o retorno, as voltas que a narrativa impõe aos personagens. Lembramos também o símbolo de Oxumaré, orixá tão presente na narrativa: a cobra que morde a própria cauda. Tal simbologia nos remete ao uróboro, que, embora de tradição diferente, segundo Chevalier e Gheerbrant, além de representar o círculo, contém idéias de movimento, de autofecundação e, em consequência, de eterno retorno. Para os autores, essa imagem pode ainda significar um rompimento com uma evolução linear que marca a transformação. Assim, essa serpente que morde a própria cauda, não pára de girar sobre si mesma como se estivesse condenada a jamais escapar de seu ciclo: “simboliza então o perpétuo retorno, o círculo indefinido dos renascimentos, a repetição contínua, que trai a predominância de um fundamental impulso de morte” (Chevalier; Gheerbrant, 2005, 923). Voltamos a

ressaltar a ligação temporal na narrativa: o uróboro, oxumaré, a serpente, o círculo, enfim, o tempo, a memória.

Segundo Lúcia Castello Branco, “o olhar e a memória caminham lado a lado: afinal, o que é o gesto de memória senão um olhar que se volta para o passado, na tentativa de resgatá-lo?” (1994, 15). Certamente essa volta ao passado através do olhar é uma das chaves da estrutura do romance de Conceição Evaristo. Um dos exemplos mais notáveis é o olhar que todos os personagens lançam à estátua de barro de Vô Vicêncio reconhecendo nela as características do velho negro. Nesse momento, olhar, memória e reconhecimento estão lado a lado. É assim com Maria Vicêncio, ao ver a arte feita pela filha. Acontece o mesmo com o pai de Ponciá; também com o marido dela, que nem conhecera o avô da mulher e, ao ver a estátua em casa, olha “de soslaio” e se surpreende com a semelhança entre o homem de barro e a esposa. A menina mostra, assim, que seu olhar sobre o passado é resguardado por sua herança. A mesma herança que lhe deixou o olhar vazio:

Sempre que falavam dele [do avô] a conversa era baixa, quase cochichada e quando ela se aproximava, calavam. Diziam que ela se parecia muito com ele em tudo, até no modo de olhar. Diziam que ela, assim como ele, gostava de olhar o vazio. Ponciá Vicêncio não respondia, mas sabia para onde estava olhando. Ela via tudo, via o próprio vazio”. (*PV*, 27-28)

A consciência de Ponciá sobre seu vazio nos confirma a introspecção da personagem e não a loucura, como podem interpretar alguns. Ela parecia saber que o destino ao lado daquele homem, naquele barraco, que poderia se situar em qualquer favela do Brasil, não era seu destino. E o olhar indicava isso. Até o marido tinha medo de penetrar nesse vazio, que na opinião dele, “era só dela” (*PV*, 66). Em um curto capítulo do romance, esse vazio é melhor explicado. Embora ele não tire da moça sua consciência, deixa-a perdida, sem saber de si: “(...) era como se um buraco abrisse em si

própria, formando uma grande fenda, dentro e fora dela, um vácuo com o qual ela se confundia. Mas continuava, entretanto, consciente de tudo ao seu redor” (*PV*, 44). A passagem destacada nos faz lembrar as palavras de Marilena Chauí:

Só ao término da visão – de minha ausência de mim mesma – fecho-me sobre mim. O que a filosofia da visão ensina à filosofia? Que ver não é pensar e pensar não é ver, mas que sem a visão não podemos pensar, que o pensamento nasce da sublimação do sensível no corpo glorioso da palavra que configura campos de sentido a que damos o nome de idéias (1988, 60).

Assim, como Ponciá, a filósofa une visão e pensamento, visão e consciência, configurando no olhar o ato de pensar, trabalhado pela ausência de si. E o mais interessante ao final deste capítulo é que Ponciá confessa gostar dessa ausência, de estar alheia ao seu próprio eu. Talvez esta fosse uma maneira de ela se encontrar com seu eu verdadeiro, perdido em outro caminho, em outro destino. O “eu” que ela reencontrará ao final do romance, junto dos seus. E esse encontro, típico dos romances de formação e tão esperado ao longo da história de Ponciá, é propiciado pelo olhar. Luandi, em seu primeiro dia de trabalho na estação de trem como soldado, “escorregava seu olhar de um ponto a outro da pequena estação e eis que, de repente, capta uma imagem de uma mulher que ia e vinha, num caminhar sem nexos, quase em círculo, no lado oposto em que ele se encontrava” (*PV*, 126). Diante do que vira, o rapaz caminha em direção à irmã e tenta levá-la consigo. Ela, chorando e rindo (antítese tão repetida durante o romance e que expressa a mistura de tristeza e alegria das personagens e que remete ao comportamento do avô), “levantou os olhos para ele, mas não se podia dizer se ela havia reconhecido ou não” (*PV*, 126). Ao encontrar Luandi, Ponciá pergunta a ele sobre Vô Vicêncio, fazendo-o ter certeza de que ela precisa cumprir sua herança. Em seguida, todos voltam à vila, ao rio, ao destino de Ponciá cumprido com sua volta à arte, ao barro, à simbologia dos orixás.

Em sua dissertação de mestrado, Conceição Evaristo afirma que “a literatura negra é um lugar de memória” (1996, 24). Essa literatura, que traz para o leitor as marcas desse passado não tão distante, precisa dessa memória para reafirmar sua identidade e sua cultura. A memória diaspórica, coletiva ou individual é a marca do escritor afro-brasileiro, sua motivação e maneira de resgatar o passado, de livrá-lo do esquecimento em que a sociedade brasileira teima em permanecer. A herança de Ponciá lhe é intrínseca, assim como a memória o é para a literatura feminina e afro-brasileira.

## CONCLUSÃO

A história  
do negro  
é um traço  
num abraço  
de ferro e fogo.  
(Adão Ventura)

Identificar as marcas do discurso afrodescendente e feminino na literatura brasileira foi um dos objetivos desse trabalho. Num momento de atual discussão na crítica literária sobre tais conceitos, este trabalho surge com uma proposta de mostrar a força estética dessa literatura através do romance *Ponciá Vicêncio*. O livro de Conceição Evaristo nos prova que é possível se fazer emergir uma literatura daqueles autores que os livros didáticos ocultam, reafirmando uma História que sempre os omitiu e os embranqueceu. Uma Literatura que os renegou e trouxe os personagens negros encaixados em estereótipos e, na maioria das vezes, mudos e desprovidos, inclusive, do olhar.

Em diversos momentos da narrativa Conceição se apropria gênero romance de formação e apenas o modifica, sem subvertê-lo, o que o assemelha bastante ao *Bildungsroman* de Goethe, como a presença da arte na vida e na formação da protagonista; as viagens à procura da formação; os passos da estória romanesca e do *mythos* da procura que sempre fizeram parte da trajetória do herói literário; o final do romance que traz de volta a protagonista para sua origem e a herança pertencente à personagem principal, legado da família.

Entretanto, a formação de Ponciá passa por caminhos muito diferentes daqueles por que passaram os heróis romanescos dos *Bildungsroman*. Vimos na trajetória dessas páginas os obstáculos que atravancaram o caminho diaspórico da personagem, tão semelhantes àqueles que seus antepassados viveram, na literatura e na História. As viagens da menina e de sua família carregam um valor simbólico tão importante, que percorre todo o livro em um círculo que se fecha no seu final feliz, de reencontro com a arte e com sua história individual e coletiva.

A memória que costura a estrutura do romance perpassa a linguagem do livro, repleta de oralidade e de histórias contadas como fazem os *griots* africanos. A voz

narrativa, freqüentemente usada no discurso indireto livre, mistura as vozes das personagens, e o lirismo que percorre o livro se torna mais intenso. A formação de Ponciá passa também pelas vozes ancestrais e pelos saberes dos mais velhos, representados no livro principalmente por Vô Vicêncio e Nêngua Kainda. Outras personagens de histórias paralelas à da protagonista também ajudam a alinhar a estrutura narrativa memorialística a que a autora se propõe; afinal, Bilisa carrega consigo o passado de muitas mulheres brasileiras e o trágico final também de muitas delas. O olhar que marca os textos afrodescendentes em *Ponciá* se transforma em ausência/vazio e não deixa de ser janela da alma, reflexão do espírito. A Ponciá mulher e negra, em seu barraco, acompanhada de um marido que a agride, subverte os heróis conhecidos dos *Bildungsromane*. Os símbolos e mitos que acompanham a formação da menina-moça-mulher são diferentes dos mestres que educam os heróis masculinos dos romances europeus. A autora, portanto, se apropria do modelo ocidental do *Bildungsroman* para, em parte, subvertê-lo. Os ciclos vividos pela protagonista do romance configuram-se como paródia das trajetórias de vida das personagens do romance de formação europeu tradicional.

A apropriação do romance de formação realizada por Conceição Evaristo segue uma linha histórico-literária feminina e negra construída por escritoras como Maria Firmina dos Reis e Carolina Maria de Jesus, citadas neste trabalho. Entrevendo a literatura delas, percebemos que a coragem dessas mulheres e dos homens como Luiz Gama, Machado de Assis, Adão Ventura e tantos outros que iluminam hoje os escritores do *Quilombhoje* ou de outros quilombos literários é que nos possibilita tantas leituras.

*Ponciá Vicêncio* se confirma então como um *Bildungsroman* feminino e afro-brasileiro, trazendo para a literatura, através da diáspora de sua protagonista e da família dela, a metáfora desse sofrimento ao mesmo tempo étnico, de gênero e de classe. Como

discutimos aqui através dos exemplos e das idas e vindas da própria protagonista, de sua família e de outros personagens: dos sonhos brutalmente interrompidos de Bilisa; de Luandi e sua formação através da ilusão de igualdade racial, de Maria Vicêncio e sua materna intuição de mestre, Nêgua Kainda e suas sábias profecias, e até das personagens sem nome que surgem na memória-denúncia na apropriação com traços paródicos abraçada a “ferro e fogo” pela autora.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALENCASTRO, Luiz Felipe de. *O Trato dos Viventes: formação do Brasil no Atlântico Sul*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- ALVES, Castro. Navio Negreiro. In: *Castro Alves: Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1976. p. 277-284.
- APPIAH, Kwame Anthony. *Na casa de meu pai: a África na filosofia da cultura*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997
- BAKTHIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. São Paulo: Hucitec/AnnaBlume, 2002.
- BAQUAQUA, Mahommah Gardo. Biografia e narrativa do ex escravo afro-brasileiro Mahommah Gardo Baquaqua; Trad. Robert Krueger. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1997. Série Prometeu.
- BARBOSA, Maria José Somerlate. Prefácio. In: EVARISTO, Conceição. *Ponciá Vicêncio*. Belo Horizonte: Mazza, 2003. p.5-8.
- BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 197-221. (Obras escolhidas, v. 1).
- BERND, Zilá. *Negritude e literatura na América Latina*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.
- BERND, Zilá. *Introdução à literatura negra*. São Paulo: Brasiliense, s/d.
- BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. Trad. Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.v. 1.
- BERTOL, Rachel. Literatura afro-negro-brasileira. *O Globo*. Rio de Janeiro. 28 abr. 2007. Caderno Prosa & Verso; p. 1-3.
- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.
- BROOKSHAW, David. *Raça e cor na literatura brasileira*. Trad. Marta Kirst. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1983.
- CADERNOS NEGROS. São Paulo: Quilombhoje, v. 13, 1990.
- CADERNOS NEGROS. São Paulo: Quilomboje/Edição dos Autores, v. 16, 1993.
- CADERNOS NEGROS. São Paulo: Quilombhoje-Literatura, v. 28, 2003.

CAMPOS, Maria Consuelo Cunha. A escrita da mulher negra no Brasil: do século XVIII ao limiar do século XXI. In: VIII CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC. *Anais*. Belo Horizonte: Abralic, 2002. p.1-11.

CASHMORE, Ellis. *Dicionário de relações étnicas e raciais*. São Paulo: Selo Negro, 2000.

CHAUÍ, Marilena. Janela da alma, espelho do mundo. In: NOVAES, Adauto et al. *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 33-61

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

CRUZ, Adécio de Sousa. “Ponciá Vicêncio para além das fronteiras: etnia, gênero e classe”. In: XI SEMINÁRIO NACIONAL MULHER E LITERATURA E II SEMINÁRIO INTERNACIONAL MULHER E LITERATURA – ANPOLL. *Anais*. Rio de Janeiro: UERJ, 2005. p. 22-33.

CUNHA, Helena Parente (Org). *Desafiando o cânone: aspectos da literatura de autoria feminina na prosa e na poesia (anos 70/80)*. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1999.

CUTI, [Luiz Silva]. *Poemas da carapinha*. São Paulo: Ed. do Autor, 1978.

CUTI, [Luiz Silva]. “O leitor e o texto afro-brasileiro”. In: FIGUEIREDO, Maria do Carmo Lanna; FONSECA, Maria Nazareth Soares (Orgs.). *Poéticas afro-brasileiras*. Belo Horizonte: Mazza/Puc-Minas, 2002. p.19-36.

DUARTE, Eduardo de Assis. Literatura e Afro-descendência. In: *Literatura, Política e Identidades: ensaios*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2005.

\_\_\_\_\_. Eduardo de Assis. Literatura afro-brasileira (texto de apresentação). Disponível em: <<http://www.lettras.ufmg.br/litefafro>> Acesso em: 01 jan. 2005.

DUARTE, Eduardo de Assis. Memória viva. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 6 mai. 2006. Caderno Pensar, p. 1,3.

\_\_\_\_\_. *Jorge Amado: romance em tempo de utopia*. Natal: UFRN, 1995.

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

\_\_\_\_\_. *Literatura negra: uma poética de nossa afro-brasilidade*. 1996. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica, Rio de Janeiro.

\_\_\_\_\_. Anexo I. Belo Horizonte-MG, 18 jul. 2007. 1 fita cassete. 60 minutos. Entrevista concedida a Aline Alves Arruda.

- \_\_\_\_\_. *Becos da memória*. Belo Horizonte: Mazza, 2006.
- FANON, Franz. *Os condenados da terra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.
- FLORES, Conceição. *Do mito ao romance: uma leitura do evangelho segundo Saramago*. Natal: UFRN, 2000.
- FONSECA, Maria Nazareth Soares (Org.). *Brasil afro-brasileiro*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.
- FONSECA, Maria Nazareth Soares. Vozes em discordância na literatura afro-brasileira contemporânea. In: FIGUEIREDO, Maria do Carmo Lanna; FONSECA, Maria Nazareth Soares. *Poéticas afro-brasileiras*. Belo Horizonte: Mazza/PUC-MG, 2002.
- FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. São Paulo: Cultrix, 1957.
- GIL, Gilberto; VELOSO, Caetano. Haiti. In: *Tropicália 2*. Polygram, 1993, f. 1.
- GILROY, Paul. *O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência*; tradução de Cid Knipel Moreira. São Paulo: Editora 34; Rio de Janeiro: Universidade Candido Mendes/ Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.
- GOETHE, Joham Wolfgang von. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. São Paulo: Editora 34, 2006.
- GOMES, Núbia Pereira de Magalhães; PEREIRA, Edimilson de Almeida. *Ardis da imagem: exclusão étnica e violências nos discursos da cultura brasileira* Belo Horizonte: Mazza Edições/ PUC-MG, 2001.
- GOMES, Heloísa Toller. *As marcas da escravidão: o negro e o discurso oitocentista no Brasil e nos Estados Unidos*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ/EDUERJ, 1994.
- GONÇALVES, Ana Maria. *Um defeito de cor*. Rio de Janeiro: Record, 2006.
- HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003a.
- \_\_\_\_\_. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva; Guacira Lopes Louro. 8. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2003b.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- JORNAL NACIONAL. *Caravana JN: a história de Ana das Carrancas*. 28/08/06. Disponível em < [www.jornalnacional.globo.com/Jornalismo/JN,,AA1256067-3586,00.html](http://www.jornalnacional.globo.com/Jornalismo/JN,,AA1256067-3586,00.html) > . Acesso em 08 de outubro de 2006.
- LE GOFF, Jacques. Memória. In: \_\_\_\_\_. *História e memória*. Trad. Irene Ferreira; Bernardo Leitão; Suzana Ferreira Borges. Campinas: UNICAMP, 2003.

LIEBIG, Sueli Meira. Literatura negra e identidade afro-brasileira. In: *Dossiê black e branco*. João Pessoa: Ideia, 2003. p.13-27.

LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LOPES, Nei. *Enciclopédia Brasileira da Diáspora Africana*. São Paulo: Selo Negro, 2004.

LOBO, Luíza. Auto retrato de uma pioneira abolicionista In: \_\_\_\_\_. *Crítica sem juízo*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993. p. 222-238.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. São Paulo: Editora 34, 2000.

\_\_\_\_\_. Posfácio. In: GOETHE, Joham Wolfgang von. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. São Paulo: Editora 34, 2006. p. 581-605.

MAAS, Wilma Patrícia Marzardi Dinardo. *O cânone mínimo: o Bildungsroman na história da literatura*. São Paulo: Editora Unesp, 2000.

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria “Virginius”. In: DUARTE, Eduardo de Assis (Org.). *Machado de Assis afro-descendente: escritos de caramujo*. Rio de Janeiro: Pallas; Belo Horizonte: Crisálidas, 2007. p. 85-101

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Moderna, 1994.

MAZZARI, Marcus Vinicius. Apresentação. In: GOETHE, Joham Wolfgang von. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. São Paulo: Editora 34, 2006. p. 7-23

MARTINS, Leda. Arabescos do corpo feminino. In: DUARTE, Constância Lima; DUARTE, Eduardo de Assis; BEZERRA, Kátia da Costa. *Gênero e representação na literatura brasileira*. Belo Horizonte: Pós-graduação em Letras: Estudos Literários, Faculdade de Letras/UFMG, 2002.

MORRISON, Toni. *Amada*. São Paulo: Best Seller, 1987.

NOVAES, Adauto et al. *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. “Clarice Lispector e o repúdio ao exotismo em A hora da estrela”. In: *Anais do 1º e 2º simpósios de Literatura Comparada*. SOUZA, Eneida Maria de; PINTO, Júlio C.M (org). Belo Horizonte: Imprensa da UFMG, 1987.

PATTERSON, Orlando. *Slavery and social death: a comparative study*. Harvard: University Press; Cambridge, Massachusetts and London, 1982.

PEREIRA, Cristina da Costa. Entrevista ponto com. Disponível em <[www.joaodorio.com](http://www.joaodorio.com)>. Acesso em 30 mar. 2007.

PINTO, Cristina Ferreira. *O Bildungsroman feminino: quatro exemplos brasileiros*. São Paulo: Perspectiva, 1990.

- PRANDI, Reginaldo. *Mitologia dos orixás*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- RAPPA, O; YUKA, Marcelo. *O Rappa*. Todo camburão tem um pouco de navio negreiro. São Paulo: WEA, 1994, f. 5.
- REIS, Maria Firmina dos. *Úrsula*. 4 ed. Florianópolis: Mulheres; Belo Horizonte: PUC Minas, 2004.
- RICOEUR, Paul. *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: Éditions du Seuil, 2000.
- SANT'ANNA. Afonso Romano de. *Paródia, paráfrase & cia*. São Paulo: Ática, 2001.
- SEBASTIÃO, Walter. Negras memórias femininas. *Estado de Minas*. Belo Horizonte. 7 jan. 2004; Caderno Cultura. p. 4,5.
- SOMMER, Doris. *Ficções de fundação: os romances nacionais da América Latina*. Belo Horizonte: UFMG, 2004.
- SOUZA, Florentina da Silva. *Afro-descendências em Cadernos Negros e jornal do MNU*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.
- SPILBERG, Steven. *Amistad*. Dream Works, 1997.
- TRINDADE, Solando. *O poeta do povo*. (Org. Raquel Trindade). São Paulo: Cantos e Prantos Editora, 1999.
- VALENZUELA, Sandra Trabucco. Romance de Formação: construção do sujeito e identidade cultural. MOMENTO DO PROFESSOR. São Paulo, n.5, 2004. p. 55-62.
- VENTURA, Adão. *Texturaafro*. Belo Horizonte: Editora Lê, 1992.
- VERGER, Pierre Fatumbi. *Orixás: deuses iorubas na África e no Novo Mundo*. Salvador: Corrupio, 2002.
- ZALUAR, Alba; ALVITO, Marcos (orgs.). *Um século de favela*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2006.

## Anexo 1

## ENTREVISTA COM CONCEIÇÃO EVARISTO

Realizada dia 18/07/07 em Belo Horizonte

**1 – Sei que o conceito de Literatura Afro-brasileira ainda é difícil de se fechar. Muito temos discutido sobre o assunto, mas, para você, em poucas palavras, em que consiste essa literatura?**

Para mim a literatura afro-brasileira é uma produção literária nascida da experiência de vida do sujeito negro na sociedade brasileira. Refiro-me agora às palavras de Eduardo de Assis Duarte e de Cuti quando dizem que essa experiência negra se apresenta no texto de maneira consciente ou inconsciente. Ou seja, se o sujeito se resguarda no tempo com essa experiência negra, o ato de ele se resguardar é um indicativo. Eu não abro mão de pensar que essa literatura afro-brasileira tem a ver com a experiência do negro brasileiro.

**2 - É conhecida sua frase "não nasci rodeada de livros, mas de palavras". Comente como essa sua vivência com as palavras influencia sua literatura.**

Essa minha experiência com as palavras me acumulou de histórias. Certamente ela me ajudou a trabalhar minha sensibilidade diante das narrativas. Isso me provocou um certo encantamento, uma certa curiosidade em querer ouvir mais. Hoje tenho consciência de que quando ouço tais narrativas de familiares ou amigos, já preparo meu ouvido para o que poderei aproveitar dali, antes era inconsciente. Meu texto não é somente intuitivo, eu o trabalho, escolho as palavras, leio-o em voz alta, choro com o texto. Essa experimentação me trouxe o encantamento pelos sons das palavras. Gosto de ficar testando-as. É nesse sentido que afirmo não ser intuitivo. Se é intuição, há um trabalho com ela. Eu costumo ficar meses com o texto na cabeça, experimentando-o.

**3 – A escolha dos nomes dos personagens são exemplos dessa intuição?**

Sim, eu não sei por exemplo, de onde veio o nome Ponciá. O nome Nêngua foi intuitivo, sonoro. Só depois de muito tempo, descobri que o significado se encaixava, como está escrito no dicionário de Nei Lopes. Gosto também de inventar nomes. Fico procurando aqueles que me lembram a sonoridade das línguas africanas, como Ponciá, Nêngua e Luandi. O prazer que o som da palavra me dá, me ajuda na escolha dos nomes.

**4 – E os personagens masculinos? Alguns não têm nome como o pai e o marido de Ponciá...**

Me preocupou muito também porque não dei nome para esses dois, e coincidentemente são personagens masculinos. Não quis dar invisibilidade a eles... E existem no romance os personagens Luandi, Soldado Nestor, Negro Climério... Quanto a este último nome, gosto da sonoridade, assim como gosto de Alírio, personagem de *Becos da Memória*. Já o nome Davenga, personagem do conto “Ana Davenga”, surgiu assim: eu estava em algum lugar quando alguém contou de um Davenga que dançava jongo. Achei na hora o nome bonito. Agora, em *Ponciá Vicêncio*, fui ao dicionário banto para escolher palavras

como “angorô”. Eu sabia que as pessoas associariam o arco-íris ao mito de Oxumaré, mas quis valorizar a cultura banto.

**5 - O que personagens como Nêngua Kainda e Vô Vicêncio representaram na criação do romance, já que elas estão tão ligadas à memória coletiva?**

Algumas vezes crio primeiro os personagens e depois o enredo do romance. Não me lembro se foi assim com *Ponciá Vicêncio*, porque o escrevi há muito tempo. Quando criei a personagem Nêngua, achei-a parecida com o personagem velho e sábio que dá nome ao romance *Jubiabá*, de Jorge Amado. Se foi uma influência, não sei. Lembro pouco do personagem mas sua imagem de conselheiro ficou na minha memória. Quando escrevi “Ana Davenga”, a primeira imagem que me veio na cabeça foi a de “Meu guri”, de Chico Buarque. Com isso quero dizer que há interferências, intertextos. Isso pra explicar que eu realmente não sabia o significado de Nêngua, mas pode ter havido certa influência intuitivamente, inconscientemente. A escrita tem muito disso. Às vezes me dá uma certa insatisfação por ser Vô Vicêncio. Eu acho que eu queria que fosse uma avó. Depois que reli o texto fiquei pensando: porque eu não coloquei uma mulher? Também outro aspecto que chama a atenção no romance é que a esperança e a resolução do enredo vêm através de Luandi, pela sua retomada de consciência.

**6 - Em *Ponciá Vicêncio*, a questão da arte é fundamental para a estrutura do romance. Como você vê o trabalho do barro feito por sua protagonista?**

O barro pra Ponciá é a arte. E eu acho que a arte é uma forma de escapatória. Como foi para Bispo do Rosário. A arte te dá a possibilidade de viver no meio de tudo sem enlouquecer de vez. Ela permite suportar o mundo. O ser humano tem essa necessidade. O que mantinha Ponciá viva e o que possibilitou o reencontro com sua família foi o barro. No final, quando ela anda em círculos é como se estivesse trabalhando uma massa imaginária. Ela cuida das ausências porque estas se percebem e se transferem para o corpo, como com Vô Vicêncio, com o braço cotó. A ausência de sua mão é que o faz reconhecido, percebido. Eu trabalhei bastante o texto final do livro. Eu queria falar da própria arte da literatura. Quando construo o texto e trabalho as palavras, é como Ponciá trabalha o barro. Aquele cuidado dela é como o que a escritora tem com a feitura do texto. No final, são passado e presente se juntando. Há um trecho que ilustra isso [a escritora abre o livro e lê em voz alta]: “com o zelo da arte, atentava para as porções das sobras, a massa excedente, assim como buscava ainda significar as mutilações e as ausências que também conformam um corpo. Suas mãos seguiam reinventando sempre e sempre. E quando quase interrompia o manuseio da arte, era como se perseguisse o manuseio da vida, buscando fundir tudo num ato só, igualando as faces da moeda (PV, 131)”. Essa arte é a escrevivência.

**7 – E sobre o orixá Nanã e sua relação com o barro no romance?**

Quanto ao mito de Nanã, eu não me lembrei dele quando escrevi o romance. Eu sabia do mito de Oxumaré, embora não tenha me vindo à cabeça quando escrevi o livro. O arco-íris veio de minhas lembranças de menina.

**8 – Sobre o final do romance, há algumas interpretações que o consideram triste, com a protagonista terminando louca. O que você acha?**

Acho que no final Ponciá se apazigua, porque, se viver a loucura até as últimas conseqüências é uma forma de apaziguamento, ela se apazigua. Em seu momento de ausência, no olhar vazio, ela via muito mais do que outras pessoas. Mas há muitas interpretações, como a morte de Ponciá, um afogamento... Já me pediram que escrevesse outro romance a partir do final deste, mas acho que nunca será Ponciá novamente. Admito que há uma tristeza que persegue a personagem e acredito que essa tristeza é a própria solidão do ser humano.

**9 - Sabemos que seus dois romances demoraram a chegar ao público. Como é seu tempo de elaboração da escrita?**

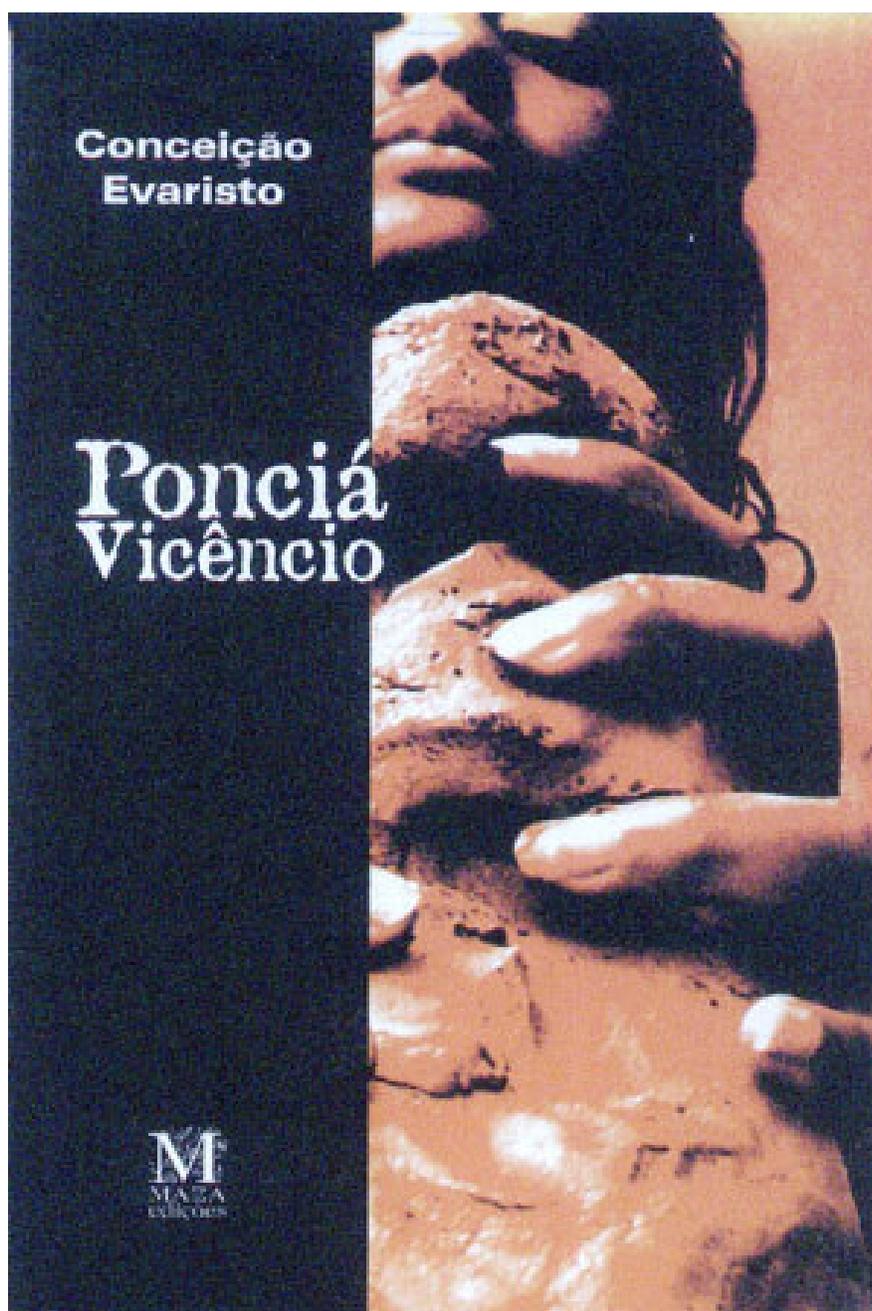
Eu demoro a escrever. Não acho que preciso correr. Tenho dificuldade para cumprir os prazos [risos], meu tempo é outro. Mas essa demora ocorre primeiro, porque tem a questão da insegurança: “será que esse texto está bom mesmo? Será que já posso mostrá-lo?”. Aí se junta a dificuldade de publicar um livro também. Ponciá só foi publicado porque a professora Maria José Somerlate, depois de tomar conhecimento do livro, insistiu que eu o publicasse, mas apesar da vontade, eu tinha inibição. Então Maria José me apresentou a Mazza, que publicou o livro através de sua editora.

**10 - Na Literatura Afro-brasileira são comuns as apropriações e as paródias. Como é o caso de Oliveira Silveira e a "Outra Nega Fulô", também "Licença, meu branco", de Márcio Barbosa, que parodia Manuel Bandeira. Esses são exemplos de poemas, mas, no seu caso, podemos considerar *Ponciá Vicêncio* uma apropriação do gênero "romance de formação"?**

Olha, quando li seu texto e o de Eduardo percebi que a trajetória de Ponciá Vicêncio não é uma trajetória do herói clássico, parece que ela chega ao final sem nada. E Luandi joga fora aquela vitória, aquela farda e vai começar por outro caminho, que não seria o chamado “vitorioso”. Em *Becos da Memória*, temos Vó Rita, que também não tinha bens materiais, e sua trajetória no final ganha outros contornos. Zilá Bernd, por exemplo afirma que Zumbi representa esse grande herói porque, além de ser um escravo, ele era um escravo fugido. Em Salvador, nas comemorações dos 300 anos de Zumbi, foi declamada uma frase que ficou entre nós: “estamos comemorando 300 anos da imortalidade de Zumbi”. Fiquei pensando nessa trajetória de heróis que a gente conhece e fiquei pensando nesse Zumbi cuja vitória nós ali ainda comemorávamos 300 anos depois. Sua heroicidade vem da resistência e persistência. Por isso foi um herói negro, embora hoje seja considerado um herói nacional. Quando Solano Trindade canta que sua voz é a voz de Zumbi, ele se sente seu herdeiro. Então, a heroicidade de Zumbi não se completa nele, ela se faz ao longo dos anos na própria coletividade que ele representa. Daí fico pensando: será que os textos *Ponciá Vicêncio* e *Becos da Memória* não apontariam uma forma diferente de desenrolar a história? O que indica que Ponciá perdeu? Será que encontrar sua ancestralidade é uma perda? Será que Vó Rita continuando todo trabalho dela, saiu sem nada? A narradora de *Becos* tem a certeza, desde o início, que um dia escreveria aquela história. Essa forma de escrever ou reescrever apresenta sim uma paródia, mas não explícita. Uma vez ouvi Marina Colasanti lendo um conto seu lindíssimo que se chama “Menina de vermelho a caminho da lua”. Quando ela acabou a leitura, alguma coisa me incomodou. Em conversas com Miriam Alves, tentava descobrir o que era, pensei que se fosse uma de nós escrevendo aquela história, seria diferente. Porque a personagem que faz uma prostituta era culpada

e algoz ao mesmo tempo, não é uma prostituta Bilisa. Então se nós tivéssemos escrito “Menina de vermelho a caminho da lua”, seria de outra forma, talvez aí esteja a paródia.

Anexo 2  
Capa do romance publicado em 2003



Anexo 3  
Capa do romance publicado em inglês em 2006

