

## PONCIÁ VICÊNCIO E AS RESISTÊNCIAS DA ARTE NA LITERATURA BRASILEIRA

Roberta Tiburcio Barbosa<sup>1</sup>

**RESUMO:** A escritora negra brasileira Conceição Evaristo é um dos maiores nomes da *literatura negro-brasileira* (CUTI, 2010) na atualidade. O presente artigo se propõe a analisar a configuração da intelectualidade negra, em suas formas materiais e imateriais de produção artística, com base no romance Ponciá Vicêncio, que é uma das obras mais consagradas da escritora.

**PALAVRAS-CHAVE:** Conceição Evaristo; *Ponciá Vicêncio*; Arte; Empoderamento.

**ABSTRACT:** The black Brazilian writer Conceição Evaristo is one of the biggest names in *literatura negro-brasileira* (CUTI, 2010) today. This article aims to analyze the configuration of black intellectuality, in its material and immaterial forms of artistic production, based on the novel Ponciá Vicêncio, which is one of the writer's most renowned works.

**KEYWORDS:** Conceição Evaristo; *Ponciá Vicêncio*; Art; Empowerment.

### Introdução

A primeira obra individual de Conceição Evaristo a ser publicada foi *Ponciá Vicêncio* (2003). Antes, a autora havia apenas publicado alguns de seus contos em coletâneas, como na revista Cadernos Negros, organizada pelo grupo “Quilombhoje” do qual foi integrante. Havia dez anos que Conceição tinha escrito Ponciá e que a narrativa permanecia desconhecida do público leitor. No prefácio da edição mais recente de Ponciá, pela Pallas (2017), ao discorrer sobre esse processo entre a escrita e a publicação do livro, a escritora tece algumas reflexões:

O ato político de escrever vem acrescido do ato político de publicar, uma vez que, para algumas, a oportunidade de publicação, o reconhecimento de suas escritas, e os entraves a ser vencidos, não se localizam apenas na condição de a autora ser inédita ou desconhecida. Não só a condição de gênero vai interferir nas oportunidades de publicação e na invisibilidade da autoria

---

<sup>1</sup> Doutoranda em Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual da Paraíba (UEPB). Professora efetiva de Língua Portuguesa da Educação Básica no estado da Paraíba (SEECTPB). Integrante do Grupo de Estudos Literatura e Crítica Contemporâneas (GELCCO/UEPB/CNPq). E-mail: [robertatiburcio1@gmail.com](mailto:robertatiburcio1@gmail.com). ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0456-2388>. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8948271335627935>.

dessas mulheres, mas também a condição étnica e social (EVARISTO, 2017, p. 9).

Para a mulher negra e pobre o desafio de publicar é imenso frente aos estereótipos e postos outorgados a ela no decorrer dos arranjos sociais. As hierarquias estabelecidas pelos grupos dominantes promoveram a concentração do capital epistêmico. O escrever não sendo uma atribuição “natural” esperada dos pobres ocasiona a ausência destes nos meios literários/culturais. Dessa forma, o cânone é atributo do homem branco-rico-hétero-cisgênero. E o que resta àqueles que não integram essa porção? Aos pobres trabalho/exploração braçal/brutal.

A segregação se processa através das divisões das pessoas em grupos, segundo critérios de raça, classe, gênero, etc, tais associações consolidam “identidades fundadas em atributos externos impostos pelo olhar dominador, de forte marca fenotípica (visual) e cuja amplitude de aniquilamento estende-se ao genocídio e ao epistemicídio.” (VERNECK, 2010, p.77). Ponciá Vicêncio é uma batalha contra esse sistema de organização. Ato que se executa dentro do laço de domínio do centro. Ponciá é o debater-se para se desprender das amarras-correntes. É a narrativa que nos mostra o pobre subjugado a abraçar/requerer um espaço outro de vivência.

Como a figura mítica do oroboro, cuja imagem pode ser representada por uma serpente ou dragão que morde a própria cauda, simbolizando o início e o fim, o movimento ininterrupto da criação/transformação da vida, Ponciá Vicêncio é signo do transitar/viver/produzir dos pobres. Tal condição se observa desde o início da narrativa “Quando Ponciá Vicêncio viu o arco-íris no céu, sentiu um calafrio” (EVARISTO, 2017b, 13). Oxumaré, o arco-íris sagrado, a Cobra Serena, vigia/direciona os passos de Ponciá e dos seus. O processo de potencialização dos trabalhos do pobre está em devir no romance evaristiano. Semelhante à serpente, ele prepara seu bote, e breve envenenará/desestabilizará o cânone - compreendendo-se este como um espaço de privilégios e hierarquias -, o fazer, o publicar e o ler literatura.

De Ponciá menina à Ponciá mulher, vamos conhecendo os dilemas, e ouvindo as falas e os silêncios que tanto dizem sobre o “sendo” (GLISSANT, 2005) dos grupos marginalizados. Luandi, Nêngua Kainda, soldado Nestor, Vô Vicêncio, Maria Vicêncio, Biliza, tantos outros, configuram, em sua singularidade e em seus vazios/projetos futuros, o ir, o estar e o devir do pobre. A africanidade e o feminino são os fios de ferro que se unem/fundem e formam o ciclo/oroboro no qual os ex-cêntricos giram/criam/persistem em suas demandas coletivas/solidárias. “A condição feminina da personagem é definida pelo seu corpo. É ele o seu espaço de enunciação e ação. Daí o medo constante que sente de tornar-se menino passando debaixo do arco-íris.” (MOREIRA, 2016, p. 112).

A revolta se prepara e os marginalizados sussurram estratégias de enfrentamento e ensaiam sobrevivências. A matriarca afirma a vitória no amanhã e a derrota do patriarca/“sinhô”. Não se trata de destruir/extinguir a arte, mas de fazer com que as produções dos

pobres figurem/signifiquem entre as obras artísticas. A exemplo dos artefatos de barro de Ponciá e sua mãe, que se fizeram presentes em todos os (re)cantos, a produção dos periféricos expandirá as fronteiras do artístico/literário. Essa luta é arquitetada na língua/cultura/pertencimento ancestral dos guerreiros da Cobra Serena. E sua arma é a palavra.

Os modos de organização/divisão dos postos econômicos/culturais nas sociedades levaram a articulações dos objetos materiais/bens econômicos que solidificaram partilhas individualistas e sentenciantes, criando medalhões e almocreves<sup>2</sup>. Realiza-se, dessa forma, a distribuição dos encargos e direitos de cada cidadão. Opera-se uma partilha. O termo partilha possui dois significados, tanto é a participação das pessoas em um conjunto comum, quanto a separação e distribuição de elementos do comum em quinhões. Por essa razão, Jacques Rancière (2005, p. 15) fala numa “partilha do sensível”, que “revela, ao mesmo tempo, a existência de um comum e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas”.

A partilha do comum observa as atividades e os espaços/status que essas tarefas ocupam na sociedade para definir quem pode tomar esta ou aquela parte no comum. Nesse sentido, a atividade de uma mulher como faxineira, diz não só sobre o espaço que ela ocupa na sistemática do capital, mas, também, determina quais são as suas fronteiras/limites, ou seja, diz qual espaço lhe é impossível/vedado aspirar/ocupar. Não só se dividem/monopolizam os postos de trabalho, mas também os seus instrumentos. A palavra é um dos artigos, na partilha, que se aplica mais, ou apenas, ao grupo que detêm o *status quo* de literatos. Nesse ínterim, a escrita da multidão rompe com o controle da palavra ao fazê-la circular nos mais variados contextos e ser produzida por todos que ocupam o espaço comum. É assim que “a escrita destrói todo fundamento legítimo da palavra, da relação entre os efeitos da palavra e as posições dos corpos no espaço comum” (RANCIÈRE, 2005, p. 17).

As artes, em seus valores estéticos e políticos, trilharam historicamente um regime de propriedades/privatizações e normatizações gerais. A uns é dado escrever, cantar/tocar, pintar, etc., e a outros é legado um espaço de suporte/calço para que aqueles poucos possam exercer suas atividades tidas por mais célebres. Contudo, não deixaram de se formar movimentos de subversão/ruptura no interior do próprio regime artístico, por meio de locutores não autorizados, de acordo com o pré-estabelecido na partilha do sensível. Essa partilha política sofre os questionamentos dos pertencentes às classes marginalizadas por meio da revalorização dos postos de trabalho material e da ascensão destes aos domínios artríticos. “A arte, assim, torna-se outra vez um símbolo do trabalho” (RANCIÈRE, 2005, p. 67). O pobre se assume não mais como simples fabricante de bens materiais, mas, também como produtor destes e de outros objetos imateriais/intelectuais. Uma vez que:

---

<sup>2</sup> Em diálogo com duas obras de Machado de Assis, sendo elas: “A teoria do medalhão” e *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, ambas de 1881.

Fabricar queria dizer habitar o espaço-tempo privado e obscuro do trabalho alimentício. Produzir une ao ato de fabricar o de tornar visível, define uma nova relação entre o fazer e o ver. A arte antecipa o trabalho porque ela realiza o princípio dele: a transformação da matéria sensível em apresentação a si da comunidade (RANCIÈRE, 2005, p. 67).

Ao se dividirem os postos de serviço, atrelando a eles a organização subjetiva de cada sujeito, formou-se uma hierarquia que ordenava e qualificava cada cidadão e os grupos a que estes pertenciam. Determinou-se que os de baixo da escala de produção executavam uma atividade de menor importância e não eram portadores das competências necessárias para ocupar os cargos dos de cima, tidos como os mais imprescindíveis à manutenção do sistema vigente. O produtor, em sua denominação, possibilita ao operário aquilo que ele não possuía: a visibilidade de sua contribuição no processo de construção/elaboração dos bens econômicos/culturais.

### **1. O barro criador: Ponciá Vicêncio e a produção artística da resistência**

A partir do momento em que a organização da sociedade passa da estrutura feudal ao arcabouço capitalista as formas de subjetivação e suas interpretações ficam ainda mais conectadas à posição profissional que cada indivíduo ocupa na distribuição mercantil. Desta forma, “Na fase primitiva de acumulação capitalista, “a economia política só vê no *proletário* o *operário*”, que deve receber o mínimo indispensável para conservar sua força de trabalho.” (DEBORD, 1997, p. 31) [grifos do autor].

Uma vez aprimorada a relação de produção, com o aumento do número de objetos fabricados, se exige mais que força braçal do grupo proletário, eles devem tornar-se também consumidores, para que o excedente seja utilizado. Porém, a parcela destinada às partes menos abastadas da sociedade de consumo é aquela que não faz falta, sob nenhuma circunstância, ao grupo dominante. Nesse sentido, “Se não há nada além da sobrevivência ampliada, nada que possa frear seu crescimento, é porque essa sobrevivência não se situa além da privação: é a privação tornada mais rica.” (DEBORD, 1997, p. 32).

A produção de subjetividade no cerne do capitalismo cognitivo perpassa as formas de produção/trabalho. Os postos ocupados pelos sujeitos em sociedade dizem respeito não só à organização social do trabalho, mas à própria organização dos indivíduos. Esta envolve a hierarquia de classe/culturas. “A subjetividade é a “mercadoria-chave” cuja “natureza” é concebida, desenvolvida e fabricada da mesma maneira que um automóvel, a eletricidade ou uma máquina de lavar” (LAZZARATO, 2014, p. 53).

Pessoas e objetos passam por um processo de moldagem semelhante nas relações de produção/consumo. Não se trata de entender o sujeito em sua singularidade, mas de observar sua função/utilidade na sequencialização da máquina capitalista. O assujeitamento do homem/mulher contemporâneos envolve, principalmente, a sujeição deles aos princípios e categorias do mercado. Dessa forma, a importância do “ser” não está apenas no “ter”, mas no

“fazer”, e no *status* que esse fazer agrega para o sujeito, a partir da relevância de sua atividade no plano econômico.

A historicidade é elemento crucial em uma sociedade de consumo, haja vista os (re)arranjos realizados a cada nova ordem de interesse social (mudanças no vestuário, na alimentação, etc). Nesse ínterim, “O *sujeito* da história só pode ser o ser vivo produzindo a si mesmo, tornando-se mestre e possuidor de seu mundo que é a história, e existindo como *consciência de seu jogo*.” (DEBORD, 1997, p. 50). [grifos do autor].

O capital cultural é um dos maiores fatores de segregação e manutenção das desigualdades na atualidade, “certas identidades têm sido historicamente silenciadas e desautorizadas no sentido epistêmico, ao passo que outras são fortalecidas” (RIBEIRO, 2017, p. 31). Dessa forma, convencionou-se o acesso e a posse do saber (conhecimento científico) como uma prerrogativa apenas daqueles pertencentes aos segmentos branco-cis-hetero-rico, ao mesmo tempo em que se determinou a deslegitimação de saberes dos grupos periféricos.

A consciência de sua imersão no plano de desenvolvimento econômico/político é imprescindível para o sujeito, especialmente quando este é ex-cêntrico. Saber-se conduzido/manipulado por uma ordem que lhe preside/limita é o primeiro passo para a ação revolucionária, para a subversão do *status quo*. O segundo movimento é a execução prática das formulações estratégicas de enfrentamento. Sem a tomada de consciência dos agenciamentos sociais, acompanhada da ação efetiva de questionamento das sistematizações vigentes, as hierarquias não cairão e os ex-cêntricos continuarão subalternos.

Não é mais momento de perguntar se “Pode o subalterno falar?”<sup>3</sup>, mas de fazê-lo. “Mais que isso: falar, ser ouvido, redigir outra história, outra versão, outra epistemologia, que leve em conta não uma espécie de arquivamento de vencedores, mas que valorize o sujeito comum, anônimo, do dia-a-dia” (OLIVEIRA, 2016, p. 79). Em seu discurso os marginais revelam suas criatividade e potências intelectuais/culturais/produzidas ao passo que travam diálogos com os antigos detentores da palavra/saber.

Como frente de batalha contra a sua subalternização política na ordem social, os pobres são guiados/impulsionados pela força feminina. O matriarcado é elemento de desordenação/caos do patriarcado e suas marcas identitárias enraizadas. A liderança da mulher negra é signo da ancestralidade motivadora, de presentificação potencializante e de devir-ubuntu, coletivo. No Brasil é a ialodê que nomeia as mulheres que protagonizam os enfrentamentos/subversões. “Nesta incorporação, o termo se vincula às divindades femininas, Oxum e Nanã, a quem já me referi, assinalando seu poder de ligar passado e futuro, unindo fecundidade e morte desde uma perspectiva de tempo cíclico, suas continuidades e transformações” (WERNECK, 2010, p. 80).

Em Conceição Evaristo a liderança feminina é marcada pela ialodê e pela griot, haja vista o grau de inscrição da sabedoria ancestral feminina negra no movimento de

---

<sup>3</sup> Em referência à obra *Pode o subalterno falar?* (1985), de Gayatri Spivak.

escrevivência. A griot é a anciã de uma comunidade, que orienta os seus com seu conhecimento através dos contos que narra. Nêgua Kainda, “que tinha o olhar vivo, enxergador de tudo” (EVARISTO, 2017, p. 52), é a griot dos Vicêncios. As personagens principais das narrativas são mulheres que vivem sob símbolos do feminino. É assim que a cobra celeste, oroboro, ou arco-íris/ angorô (em bantu), se faz como a estrela guia/afirmação das múltiplas competências e deixa impresso nas narrativas o poder da mulher negra. Ponciá Vicêncio reconhece seu poder enquanto mulher:

O angorô, a ancestral cobra sagrada que morde o próprio rabo, fazendo um ciclo que simboliza o infinito, surge da água em evaporação e, por isso, simboliza a transformação. Sua característica é a androginia. Sua simbologia é seu poder de ameaça. Por isso, para a personagem, driblar essa ameaça ancestral é afirmar a condição feminina. Conservar o corpo feminino e permanecer mulher é aquilo que, ao longo da infância, faz a personagem feliz (MOREIRA, 2016, p. 112).

A presença dos mitos de origem bantu e iorubá na cultura afro-brasileira é uma das marcas da resistência dos sujeitos marginalizados. Eles não deixaram que suas concepções de mundo/vida fossem soterradas por discursos que visavam “higienizá-los”, apagar suas singularidades, ou seja, centralizá-los. Em meio a condições degradantes, nos porões fétidos de navios, os mitos seguiram “resistindo ao regime de aniquilamento e terror racial, às investidas do eurocentrismo cristão, à violência patriarcal, sendo preservados (e, é claro, transformados, pois se trata de culturas vivas) na tradição afro-brasileira do século XXI” (WERNECK, 2010, p. 78).

A assimilação do outro pelo um é o processo que executa o apagamento das características próprias à cultura/subjetividade do outro. Para o corpo assimilador “o outro se encontra de imediato desqualificado enquanto sujeito: sua identidade aparentemente não remete a nenhuma identidade estruturada” (LANDOWSKI, 2002, p. 7). O ex-cêntrico não possui nada que pode ser aproveitado, porque as únicas coisas válidas/importantes são as ditadas/presentes no centro, tal é o pensamento da elite assimiladora. Quando o dessemelhante não se revela apto a ser digerido, ou seja, a tornar-se igual ao Mesmo, só lhe resta/lhe é imposta a exclusão.

O ato de refutar, minimizando, as características pessoais e culturais que englobam a subjetividade outra acarreta na desumanização desse marginalizado, o que faz com que se oponham as figuras de civilidade (Mesmo) e de barbárie (Outro). É, por essa razão, que, como lembra Djamila Ribeiro (2018, p. 27), a principal pauta do feminismo negro é restituir humanidades negadas: “Ao perder o medo do feminismo negro, as pessoas privilegiadas perceberão que nossa luta é essencial e urgente, pois enquanto nós, mulheres negras, seguimos sendo alvo de constantes ataques, a humanidade toda corre perigo”.

Desta feita, a *literatura negro-brasileira* empreende um movimento de problematização desses sistemas de inferiorização e de visibilidade das demandas e potencialidades negras. “A literatura negro-brasileira nasce na e da população negra que se formou fora da África, e de sua experiência no Brasil.[...] o realce a essa vertente literária deve estar referenciado à sua gênese social ativa” (CUTI, 2010, p. 44-45).

O processo de ação nos campos sociopolíticos imbrica o desmantelamento de operadores de opressão, a exemplo da ideia de higienização social, efetuada pelo processo assimilador, que retira do marginal suas crenças/culturas e o leva a renegar suas próprias práticas, tidas, muitas vezes, por demoníacas. Tal como ocorre com a perseguição ao culto dos orixás que compõem a mitologia africana e constituem o vetor subjetivo de milhares de negros. As resistências contra as “limpezas” étnicas/políticas encontram várias formas de se inscrever na literatura. No romance evaristiano, Ponciá, que é uma personagem intrinsecamente ligada ao ambiente doméstico, encontra meios de questionar a higienização que lhe é imposta até dentro da própria casa:

Ponciá Vicêncio correu vagarosamente os olhos pelo cômodo em que moravam. O pó avolumava-se por cima do armário velho. Pelos caibros do telhado acumulavam-se teias de aranha 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 pelos ratos e baratas. Toda noite ela contemplava o desleixo da casa, a falta de asseio lhe incomodava tanto, mas faltava-lhe coragem para mudar aquela ambiência (EVARISTO, 2017, p. 23).

Ponciá sente com veemência a pressão das imposições feitas pela partícula governante, de tal maneira que procura as poucas rotas de fuga que não lhe são vedadas. A espécie de paralisia/descanto que acomete Ponciá, em decorrência dos percalços que enfrenta em sua jornada, é um meio, naquele momento o único, de não ser totalmente guiada/manipulada pelos patrões. Ela se resguarda em seu vazio “como se estivesse abraçando alguém” (EVARISTO, 2017, p. 28). Se não há esperanças para o agora, ela abraça o devir. O vazio é o espaço no qual os pobres deveriam estar, mas não se encontram. É o desejo do ex-cêntrico por reconhecimento e efetivo exercício de todas as suas possibilidades. Nesse ínterim, a mãe de Ponciá:

Sabia que a sua vida não era ainda um fruto amadurecido. Seus dias não estavam prontos, não era tempo de colher. E, então, se tivesse de padecer, que experimentasse as dores. Se tivesse de ser só, que sozinha fosse. Se tivesse de se abraçar com os seus próprios braços, ela própria criaria o seu próprio anelo, e se autoabraçaria, até que reencontrasse os filhos e os braços deles abraçassem os dela (EVARISTO, 2017, p. 66).

Uma vez não sendo possível aos pobres exercer em plenitude/liberdade as próprias culturas, executar os seus projetos, eles agarram, num choro-riso, as heranças de revolta que seus antepassados lhes deixaram. Olham para a cobra celeste/arco-íris, que prenuncia movimento constante e sentem esperanças do advento de re(vira)voltas, embora ocorram momentos em que a desesperança se faz pulsante. Nesse sentido, o vazio não tem apenas um sentido, há pelo menos dois: o devir e o banzo. O sentimento de melancolia, a saudade do passado de liberdade e a tristeza da privação de liberdade fizeram muitos escravos entrarem em depressão. Em um de seus poemas, intitulado “todas as manhãs”, Conceição Evaristo (a voz lírica) afirma: “Todas as manhãs junto ao nascente dia/ouço a minha voz-banzo”.<sup>4</sup> Tal fenômeno foi catalogado pela primeira vez em fins do século XVIII.<sup>5</sup> Foi o banzo o algoz, o espectro sempre presente na vida de muitos escravos e na de seus descendentes.

É da dor/banzo que Ponciá padece. Todo dia, junto a sua janela, ela ouve/sente o nó na garganta, o peso do silêncio sobre si e os seus. Mas ela não reage passivamente à presença do espectro melancólico, sua estratégia de deslocamento para o vazio “pode ser pensada como uma inscrição topológica, no corpo físico e no corpo discursivo, de um desejo de criar uma brecha, uma passagem para a (re)inscrição de outro sentido, de outra significação para si mesma, a partir de sua própria subjetividade.” (MOREIRA, 2016, p. 113).

A palavra negada a Ponciá segue a lógica do controle do discurso, tendo em vista que este é atributo e instrumento de comando do corpo social. Tal fenômeno foi descortinado por Foucault (2009, p. 8-9), ao afirmar que nas sociedades, em geral, a produção discursiva “é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que tem por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade”. Em contraponto, a personagem evaristiana mostra que até o silenciar dos pobres é espaço de criação, pois suas linguagens excedem os órgãos vocálicos.

Uma das formas de desvalorizar/diminuir a fala do marginal é taxando-o de louco, em relação à “razão” monárquica. Era através das palavras/discurso que se definia a sandice ou sanidade dos sujeitos. Aqueles que corroboravam e se subordinavam ao pensamento de sistema dominante eram considerados sadios, ao passo que os que ousavam enfrentar ou mesmo questioná-lo eram taxados de loucos. Desta feita:

Desde a alta idade Média, o louco é aquele cujo discurso não pode circular como o dos outros: pode ocorrer que sua palavra seja considerada nula e não seja acolhida, não tendo verdade nem importância, não podendo testemunhar na justiça, não podendo autenticar um ato ou um contrato, [...] pode ocorrer também, em contrapartida, que se lhe atribua, por oposição a todas as outras, estranhos poderes, o de dizer uma verdade escondida, o de pronunciar o

<sup>4</sup> EVARISTO, Conceição. *Poemas da recordação e outros movimentos*. Rio de Janeiro: Malê, 2017, p. 13.

<sup>5</sup> O primeiro registro escrito do uso da palavra banzo foi feito no trabalho “Memória a respeito dos escravos e tráfico da escravatura entre a Costa d’África e o Brasil” apresentado pelo advogado Luís Antônio de Oliveira Mendes à Real Academia das Ciências de Lisboa em 1793.



futuro, o de enxergar com toda ingenuidade aquilo que a sabedoria dos outros não pode perceber (FOUCAULT, 2009, p. 11).

O avô de Ponciá Vicêncio, de nome Vô Vicêncio, é o signo de loucura que perpassa toda a narrativa e adentra a subjetividade da personagem principal. Após anos de trabalho, no qual era explorado junto com sua família pelo patrão, Vô Vicêncio surta, assassina a esposa, e tenta se matar, mas é impedido e acaba apenas cortando uma das mãos. O “braço cotó” é a marca da loucura do avô e estará sempre vivo na lembrança e no corpo de Ponciá, pois, desde que aprendeu a dar os primeiros passos, ela “Andava com um dos braços escondido às costas e tinha a mãozinha fechada como se fosse cotó. [...] Quando o avô morreu, a menina era tão pequena! Como agora imitava o avô?” (EVARISTO, 2017, p. 16). Vô Vicêncio é o caractere por excelência do legado/atividade ancestral do banzo na/para a trajetória de Ponciá:

O primeiro homem que Ponciá Vicêncio conhecera fora o avô. Guardava mais a imagem dele, do que do próprio pai. Vô Vicêncio era muito velho. Andava encurvadinho com o rosto quase no chão. Era miudinho como um graveto. [...] Ele chorava e ria muito. Chorava feito criança. Falava sozinho também. [...] Um dia ele teve uma crise de choro e riso tão profunda, tão feliz, tão amarga e desse jeito adentrou-se no outro mundo (EVARISTO, 2017, p. 15).

Foucault (2009, p. 18-19) determina três grandes sistemas de exclusão que atingem o discurso: a palavra proibida; a segregação da loucura; e a vontade de verdade. Questões, como a sexualidade e a política, são consideradas interditas para a sociedade, o que é fator revelador das potencialidades suscitadas nas discussões de tais conjunturas. Quem se refere a assuntos proibidos ou invisibilizados não merece crédito, é louco. Estas duas operações se orientam segundo os preceitos da vontade de verdade, uma vez que esta exerce “uma espécie de pressão e como que um poder de coerção” sobre a sociedade.

Vô Vicêncio era escravo do Coronel Vicêncio, do qual todos herdaram o sobrenome/marca. Muitos dos filhos dele foram vendidos pelo coronel, embora nascidos na lei do “Ventre Livre”. O desespero o leva a revoltar-se e resolve dar fim àquelas vidas que não pertenciam a ele e aos seus. Consegue matar a mulher, e com a mesma foice que a atingiu decepa uma das mãos, mas é impedido de completar o ato suicida. A partir desse episódio ele “Está sem mulher / está sem discurso, Já não pode morrer, viver já não pode”<sup>6</sup>, e passa o resto de seus dias alimentando-se de sobras, com os cães.

O banzo, que acomete Vô Vicêncio e passa de herança à Ponciá, só pode ser vencido pela solidariedade/luta coletiva. Nesse caso, o *éthos* presente na narrativa ponciana dialoga com o poema “Tecendo a manhã”, de João Cabral de Melo Neto. Se “um galo sozinho não tece uma manhã”, um sujeito isolado não é capaz de provocar mudanças significativas na

---

<sup>6</sup> Em paráfrase ao poema “José”, de Carlos Drummond de Andrade.

estrutura hierárquica do sistema de opressão. Mas, se muitos galos/sujeitos se unem, quando um lançar um grito/escrito ele deverá encontrar “outros galos/ que com muitos outros galos se cruzem/ os fios de sol de seus gritos de galo,/ para que a manhã, desde uma teia tênue,/ se vá tecendo, entre todos os galos”<sup>7</sup>. É a rede de coletividade que rompe as barreiras dos corpos-quartos-solitários-banzo e projeta um novo amanhã/devir de (en)cantos.

Os resmungos indecifráveis que serão proferidos por Vô Vicêncio nos últimos anos de vida, juntamente com o silêncio no qual Ponciá mergulhará em sua trajetória/fuga, são elementos que excedem a linguagem, eles partem de uma ordem outra ao signo puramente linguístico. Maurizio Lazzarato (2014) discorre acerca desses signos extralinguísticos/semióticos que conduzem à produções de sentidos e interpretações que não são suficientemente apreensíveis pelo método linguístico. A teoria do ato performativo é um fator decisivo para a quebra da dicotomia saussuriana da separação entre língua [*langue*] e fala [*parole*], uma vez que:

A mutação subjetiva não é primordialmente discursiva, uma vez que toca o foco não discursivo da subjetividade, para além da qual não se pode recuar. É a partir dessa dimensão existencial que a subjetividade emerge e adquire consistência através, secundariamente, de uma multiplicidade de semióticas que também incluem linguagem, mitos e narrativas. Mas é a partir da dimensão a-significante, inominável, indizível que poderá haver sentido, linguagem, narrativas (LAZZARATO, 2014, p. 152).

Na interpretação dos enunciados não importam apenas os seus sistemas internos, mas os fatores que contribuem para sua formação, sendo o ato de enunciação o mais relevante deles. Os gestos, as ações, as intencionalidades e motivações dos sujeitos envolvidos no discurso são os dirigentes/motivadores na configuração dos enunciados. Não só o dito, mas o como é dito, o porquê daquele enunciado é o fator chave na formação discursiva. Além disso, o não proferido, o silêncio, adquire valor determinante na performatividade.

O ato performativo é questionado e reconfigurado por Judith Butler, e passa a ser compreendido como uma “promessa política de emancipação”, uma vez que seu poder de persuasão/dominação utilizado pelos grupos opressores é redimensionado pelo subalterno, visando sua libertação. Para problematizar a reflexão de Butler, Lazzarato (2014) se fundamenta na concepção foucaultiana (1982/1983) de *parresía*. “A *parresía* constitui uma ruptura com os significados dominantes, um “evento que irrompe”, que provoca uma “fratura”, criando novas possibilidades, e um “campo de perigos”.” (LAZZARATO, 2014, p. 150).

A *parresía* rompe com o *modus operandi* do *status quo*, “O performativo, por outro lado, é sempre mais ou menos estritamente institucionalizado, de tal forma que suas “condições” bem como seus “efeitos” são “conhecidos de antemão”.” (LAZZARATO, 2014,

---

<sup>7</sup> MELO NETO, J. C. de - A educação pela pedra. In: Poesias Completas. Rio de Janeiro, Ed. Sabiá, 1968.

p. 150). O performativo busca subverter um discurso de dominação com os mesmos instrumentos consolidados/operacionalizados pelos opressores. Ainda que os sentidos sejam reconfigurados e uma desordem/anarquia se estabeleça, tal efeito, por ser decorrente do rearranjo dos mesmos sistemas simbólicos de representação, não estará longe da lógica previsível do centro. Na *parresía*, por optar por novos modos de agenciamento, que não os próprios ao dominante, os ex-cêntricos abrem margem para a obtenção de resultados incalculáveis e, portanto, indomáveis/irrefreáveis.

É no espaço vazio, naquele que ainda não foi preenchido pelos ditames da elite, onde as regras e modelos de territorialidade ainda não foram instaladas pelos organismos cognitivos de colonização, que os marginalizados buscam operacionalizar novas estratégias de constituição/compreensão subjetiva, para obter resultados ainda não catalogados.

A multidão preenche os vazios de sonhos/devires/ações, comprovando, por meio de seus enfrentamentos, que “o discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo por que, pelo que se luta, o poder do qual nos queremos apoderar” (FOUCAULT, 2009, p. 10). Assim como o homem de Ponciá, que em alguns momentos de revolta se irritava, mas mantinha o silêncio e engolia “a raiva em seco junto com o silêncio” (EVARISTO, 2017, p. 22), os pobres também fazem reservas de iras/potências, que, nos momentos certos, irrompem em atos brutais/ativos de confronto/reordenação dos papéis na sociedade e na literatura. Embora, o homem de Ponciá imprimisse suas forças em direções errôneas, agredindo, ou “fazendo doer”, aquela que com ele partilhava o banzo.

O modo violento, pelo qual o personagem que responde na obra apenas pelo nome de “homem de Ponciá” age, é indício/hematoma de um dos subterfúgios dos quais se utilizam, no desespero, muitos dos sujeitos frente às questões que não dominam. Em um relacionamento com bases machistas, o homem se julga proprietário/juiz da “companheira”. Nesse ínterim, convencionou-se chamar as mulheres como objetos pertencentes aos maridos, por exemplo: “Maria de João”. Dessa forma, homens e mulheres se encontram em uma relação de verticalidade, “em que a mulher ocupa o posto inferior no qual ela é colocada por mil arranjos simbólicos. Toda a ideia de violência que afeta a vida das mulheres tem a ver com esse lugar” (TIBURI, 2018, p. 34).

A relação entre Ponciá e seu homem não é pautada na posse material/do corpo feminino, que muitos homens machistas julgam ter de suas esposas. Por essa razão, o homem não exige de Ponciá o cumprimento dos afazeres domésticos, ou limita seus movimentos. Se não tem comida pronta, ele mesmo prepara, ainda que grosseiramente, e divide com a esposa. Quando Ponciá viaja em busca dos seus familiares o homem não a contraria, não procura detê-la, imagina, até, que seja melhor para ela.

O desejo de propriedade, que o homem almeja sobre Ponciá, incide em seus pensamentos/ideias. Ele gostaria não só de saber o que ela pensa quando está em transe/silência, mas, principalmente, de poder decidir/direcionar os pensamentos dela, para

que eles entrassem em acordo com os seus princípios enquanto marido, ou seja, que ela seguisse as rotas determinadas por ele em suas fugas imaginativas. É este controle semelhante ao empreendido pelos aparelhos ideológicos do centro hegemônico sobre os indivíduos, causa das desigualdades de gênero/classe/etnia existentes/engendradas socialmente nas atividades de cunho imaterial.

Não é Ponciá que é do homem, mas ele que é “o homem de Ponciá”, aqui o jogo se inverte, embora não tenha por base nenhuma relação de superioridade/humilhação de Ponciá sobre o marido, como o é na lógica machista. Tal nomenclatura revela o papel primordial de Ponciá naquele ambiente familiar, como o é na maioria dos lares periféricos, e a força de sua potência subjetiva/criativa, que ofusca os velhos códigos de propriedade dos corpos nas relações entre os gêneros. Um fenômeno que não se dá apenas no nível linguístico, mas também no âmbito afetivo/social.

O homem não chega a matar, mas agride Ponciá quase que diariamente. Em resposta ela só lhe devolve o silêncio. É o silêncio, o fato de Ponciá não falar que está sendo afetada pelas pancadas do marido, o que o faz perceber que ela nunca seguirá a sua lógica. Após muito bater sem obter o esperado, uma ação ativa da esposa ou mesmo uma demonstração de dor, o homem desiste de agredir Ponciá, para ele “A mulher devia estar com algum encosto”. (EVARISTO, 2017, p. 83). Ele encontra uma resposta mística para a conduta da esposa, pois não enxerga modos de ação racionais que não condigam com as ideologias patriarcais.

No momento em que o homem limpava o sangue que escorria no rosto de Ponciá, na última surra que lhe deu, ele percebeu que ela não respondia como o esperado, mas pôde ler em seus olhos as dores que a afligiam e que, de certa forma, também, revelavam-se em vazio dentro dele, desde então “se não alcançava a vida outra da mulher aceitava o que não entendia.” (EVARISTO, 2017, p. 93).

O controle da produção discursiva é elemento essencial na manutenção do monopólio/domínio social/político/linguístico/literário. Essa é uma característica das “sociedades do discurso”, “cuja função é conservar ou produzir discursos, mas para fazê-los circular em um espaço fechado, distribuí-los somente segundo regras estritas, sem que seus detentores sejam despossuídos por essa distribuição” (FOUCAULT, 2009, p. 39). O homem de Ponciá, especialmente pela abrangência de sua nomenclatura – o homem/o gênero masculino em geral -, simboliza os movimentos de formação discursiva que buscam o controle do discurso feminino no plano social e ficcional, mas que não conseguem lograr sucesso, pois nem mesmo são capazes de compreender a constituição/configuração das potencialidades femininas.

As fugas de Ponciá, que são uma forma das diversas minorias encontrarem um meio de escape de situações de opressão que estejam vivenciando, é perigosa para o domínio patriarcal, porque ela é indício de resistência e princípio de luta, apontando, entre outras coisas, para o ingresso da mulher no plano ficcional e, por extensão, literário/artístico. Nesse sentido, a atitude agressiva do homem para com as “ausências” da mulher, que, para ele

deveria estar (circunscrever-se) integralmente no espaço doméstico, é análoga ao temor da burguesia capitalista ou da atual classe média, ao crescimento intelectual das minorias no apogeu do movimento comunista:

Todos os argumentos dirigidos contra o modo de apropriação e de produção comunista foram igualmente estendidos à apropriação e à produção dos produtos intelectuais. Tal como o fim da propriedade de classe é para o burguês o fim da própria produção, assim também o desaparecimento da cultura de classes é para ele idêntico ao desaparecimento de toda cultura (MARX; ENGELS, 2015, p.82).

Uma das consequências do pensamento burguês acerca da produção intelectual é o medo do homem branco-heterossexual-rico-cisgênero de que a mulher, nos seus ensaios de fuga, como eram os de Ponciá, fortifique a cada dia seu desejo de narrar/escrever/sonhar, resultando em uma desestruturação do sistema literário/cultural vigente. Mas, as tentativas de controle são vãs, tendo em vista que a criatividade da personagem feminina evaristiana se apresenta até nos espaços mais insólitos, como é o caso de Ponciá, que vive em um lar violento e tem uma profissão desvalorizada (o serviço doméstico).

É somente após sua mudança para a cidade que Ponciá começa a trabalhar como doméstica, ela contava dezenove anos. Enquanto morava no vilarejo, a menina, juntamente sua mãe (Maria), fazia trabalhos artesanais de barro. A maioria das coisas da casa eram feitas de argila. Essa era uma atividade fundamental para elas, de tal maneira que “A mãe nunca reclamava da ausência do homem. Vivia entretida cantando com suas vasilhinhas de barro.” (EVARISTO, 2017, p. 24).

No início, os produtos de Maria e Ponciá eram vendidos pelas imediações, e se espalharam pelas casas de todos os moradores das redondezas. Após se mudar para a cidade e passar longo período sem ver a mãe e a irmã, o jovem Luandi é convidado pelo amigo, soldado Nestor, a uma mostra de arte popular. Lá Luandi encontra objetos feitos por elas:

Luandi olhava os trabalhos da mãe e da irmã como se os visse pela primeira vez, embora se reconhecesse em cada uma deles. Observava as minúcias de tudo. Havia os objetos de uso: panelas, potes, bilhas, jarros e os de enfeite em tamanho menor, pequeníssimos. Pessoas, animais, utensílios de casa, tudo coisas do faz de conta, objetos do enfeitar, do brincar. Criações feitas, como se as duas quisessem miniaturar a vida, para que ela coubesse e eternizasse sobre o olhar de todos, em qualquer lugar (EVARISTO, 2017, p. 89).

O desejo das Vicências de moldar/produzir um novo mundo, com melhorias, é vivido em sua arte. Do barro criam não só um novo ser humano, mas excedem os poderes do deus patriarcal e (re)criam todo o universo da lama. Nesse processo a autoria é fundamental, pois

inscreve essas mulheres negras e pobres no ambiente artístico, afirmando suas criatividadeas. O trabalho no barro é tão importante para Ponciá, que ela sente uma coceira entre os dedos quando está longe dele. O desejo de produzir a acompanha na mente e no próprio corpo.

É do barro que Ponciá, ainda criança, molda o boneco de Vô Vicêncio. O boneco de Vô Vicêncio é ao mesmo tempo totem e amuleto. É totem na medida em que condensa/ressignifica o legado de sofrimento e peleja patriarcal de Vô Vicêncio e reinstaura seu fluxo na figura de Ponciá. Amuleto, pois anuncia, a cada dia com mais veemência, ou seja, mantém vivo, o choro-riso/loucura/ensejo revolucionário do velho, transmutado na jovem neta. Sua força é tamanha que mesmo coberto por panos e alojado no fundo de um caixote, o vodu de Vô Vicêncio emitia “ora risos-lamentos, ora choro-gargalhadas.” (EVARISTO, 2017, p. 20).

Dessa forma, é o trabalho com o barro que inscreve as Vicências no universo imaginário, no plano da ficção, na releitura do real. Se a família Vicêncio pouco sabe ler e escrever, ela produz suas narrativas de elementos outros que ultrapassam os signos linguísticos. Os sentidos engendrados pelos artefatos vicencianos se inserem no espaço público/político. O trabalho com o barro é signo das estratégias de vivência, enfrentamento às adversidades e cultivo da esperança, realizadas por Ponciá ao longo de sua trajetória:

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. [...] Andava como se quisesse emendar um tempo ao outro, seguia agarrando tudo, o passado-presente-e-o-que-há-de-vir (EVARISTO, 2017, p. 111).

Passado e presente formam uma ponte/passagem que proporciona o sonho de um devir mais alegre. A mão pela qual Ponciá manifesta, no corpo, a memória de Vô Vicêncio é a que mais produz. O ato de arremedo que a menina faz do avô, que no início assusta sua mãe, com medo da herança/loucura do velho, se transforma em um modo de atestar a sempre viva presença da ancestralidade. A herança de Vô Vicêncio não é só de sofrimentos e lutas, mas também de coragem/rebeldia. Quando o Coronel Vicêncio arquiteta “doar” uns terrenos para seus “libertos”, Vô Vicêncio compreende de antemão o plano/astúcia do patrão, que tempos depois tomou de volta as terras, assim, ele “levou o papel à boca prendendo entre os dentes a bondade escrita do Coronel. [...] E ali mesmo na presença do doador, [...] com gestos rápidos e raivosos rasgou tudo.” (EVARISTO, 2017, p. 54). No manuseio do barro as Vicências desmoldam os sistemas de pensamento e as conjunturas sociais solidificadas. Elas molham com seus prantos-risos os pilares do patriarcalismo, do capitalismo, e do monopólio criador.

Sem filhos e longe da mãe e do irmão, Ponciá sente que seu plano de um lar familiar bem estruturado caiu por terra e nem mesmo o seu trabalho com o barro pode restaurá-lo. Ela começa a refletir a respeito da influência das questões de gênero nessa partilha de dor que ela e os seus comungavam e compara o nível de sofrimento com a voz/postura de cada personagem:

Ela lembrou também que o pai e a mãe ficavam conversando, no outro cômodo, até tarde da noite. Aliás, só se escutava a voz da mãe. Do pai só se ouvia uma resposta ecoando: hum, hum, hum... Foi naquela época que Ponciá começou a achar que homem era quase mudo. Seu irmão falava, mas parece que estava ficando mudo também. A cada retorno falava bem menos e, depois que o pai se foi, era como se o encanto falante do irmão tivesse partido também. Porém cantava muito como o pai. [...] A mãe falava muito, mas gostava de cantar também (EVARISTO, 2017, p. 49).

O mutismo que Ponciá observa em sua família, principalmente nos homens, é um indício de que a cada nova dificuldade as forças dominantes vão solapando as vozes/subjetividades dos pobres. Se as mulheres suportam mais o jugo opressor, essa é uma demonstração do quanto semiotizam as potências e resguardam as esperanças/devires de todos os seus. O canto que resiste ao silenciamento é uma evidência da força da arte na engenhosidade subjetiva, que encontra (des)caminhos para driblar a angústia do sendo subalterno no caos-mundo.

As Vicências, unidas, contrariam a máxima de silenciamento feminino, que entende a mulher como uma boca sem voz, de tal maneira que até “o riso lhe é proibido”, assim, “Ela se limitará a esboçar um sorriso” (PERROT, 2003, p. 15). A herança do choro-riso se manifesta abruptamente nas personagens mesmo quando elas se separam e suas falas se tornam mais escassas. E, até mesmo quando toda forma de enunciação é vedada elas encontram uma forma de transmitir seu discurso, como ocorre com o artesanato de barro.

O artesanato é uma forma material das mulheres evaristianas, nesse primeiro estágio da busca pela narrativa de suas histórias, fugirem da barreira sonora impingida pela alta-roda artística/canônica. Uma vez que os ex-cêntricos são forçosamente calados, aqueles que detêm o monopólio da história/literatura/cultura/sociedade oficial tratam de tecer o relato “legítimo” das (cri)atividades dos que estão na margem. Aos subalternos é imposto não só o silenciamento, mas o discurso a respeito da constituição de sua própria subjetividade. Mas, contrariando o pensamento de sistema, eles contam e evidenciam suas potências criativas utilizando-se dos mais diversos meios.

Uma vez que os Vicências não puderam frequentar a escola, desenvolvendo sua habilidade de escrita, eles transmutam sua “escrevivência” em “esculvivência”, a semiotização de suas vivências por meio das esculturas de argila. Destarte, Ponciá Vicêncio, a mais aclamada obra de conceição Evaristo, apresenta o momento inicial do projeto evaristiano de construção da narrativa dos pobres e seu respectivo ingresso no campo artístico/literário.

## Conclusão

O artesanato das Vicências é sua forma de inscrição no mundo. O barro é a ligação de Ponciá não apenas com a mãe e com o avô Vicêncio, mas com toda a sua ancestralidade. Essa herança de choro-riso evidencia as subversões e as formas de enfrentamento aos desafios presentes e, simultaneamente, aponta (de forma inquietante, como o braço ausente de Vô Vicêncio) para devires de empoderamento de grupos marginalizados.

É na literatura negro-brasileira, como ressalta Cuti (2010), que se preenche os vazios do apagamento histórico intelectual das pessoas negras com produções artísticas que afirmam as potencialidades desses sujeitos. Se Ponciá Vicêncio pouco consegue oralizar as suas angústias, é no afastamento para um *locus* outro de inscrição do discurso que ela denuncia as opressões e evidencia as formas de resistência.

Nesse ínterim, vida e arte não mais se distinguem, não são apenas as faces da mesma moeda, mas as mesmas faces, estão imbricadas intensamente. Nessa arte-vida os produtos artísticos são estéticos e políticos, não falam/se expressam por palavras, mas têm voz/sentidos ativos no discurso social. A subjetividade e as demandas das vicências excedem o signo linguístico. Um artefato de barro passa a produzir múltiplos e variados sentidos que não são alcançados pelo método significante-significado, e que, nem mesmo, podem ter seus percursos/operações previstos pela/na sistematicidade da *langue*.

## Referências bibliográficas

CUTI. *Literatura negro-brasileira*. São Paulo: Selo Negro, 2010. (Coleção Consciência em debate).

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

EVARISTO, Conceição. *Ponciá Vicêncio*. 1.ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2017

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. 18.ed. São Paulo: Edições Loyola, 2009.

GLISSANT, Édouard. *Introdução a uma poética da diversidade*. Trad. Eunice Albegaria Rocha. Juiz de Fora: Editora da UFJF, 2005.

LANDOWSKI, Eric. *Presenças do outro: ensaios de sociosemiótica*. Trad. Mary Amazonas L. de Barros. São Paulo: Perspectiva, 2002.

LAZZARATO, Maurizio. *Signos, máquinas, subjetividades*. 1.ed. SESC, São Paulo: n-1 edições, 2014.



MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *Manifesto do partido comunista*. Trad. Edimilson Costa. 3.ed. São Paulo: EDIPRO, 2015.

MOREIRA, Terezinha Taborda. Silêncio, trauma e escrita literária. In: DUARTE, Constância Lima; CÔRTEZ, Cristiane; PEREIRA, Maria do Rosário A. [orgs]. *Escrevivências: Identidade, gênero e violência na obra de Conceição Evaristo*. Belo Horizonte: Idea, 2016, p. 109-119.

OLIVEIRA, Luiz Henrique S. de. O romance afro-brasileiro de corte autoficcional: “escrevivências” em Becos da Memória. In: DUARTE, Constância Lima; CÔRTEZ, Cristiane; PEREIRA, Maria do Rosário A. [orgs]. *Escrevivências: Identidade, gênero e violência na obra de Conceição Evaristo*. Belo Horizonte: Idea, 2016, p. 71-81.

RANCIÈRE, J. *A partilha do sensível: estética e política*. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental org./Editora 34, 2005.

RIBEIRO, Djamila. *Quem tem medo do feminismo negro?* 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

TIBURI, Márcia. *Feminismos em comum: para todas, todes e todos*. 4. ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2018.

WERNECK, Jurema. *Mulheres negras: um olhar sobre as lutas sociais e as políticas públicas no Brasil*. Rio de Janeiro, Criola, 2010.