

AS NARRATIVAS EM *PONCIÁ VICÊNCIO* E EM *NIKETCHE* E OS SEUS POTENCIAIS EFEITOS NA LUTA FEMININA E NEGRA

Vera Tatiana dos Reis Monteiro Gomes¹

RESUMO

O artigo visa analisar contrastivamente as estratégias narrativas de duas escritoras negras, comprometidas com a denúncia social das questões raciais e de gênero - a moçambicana Paulina Chiziane, no romance *Niketche, uma história de poligamia*, e a brasileira Conceição Evaristo, no romance *Ponciá Vicêncio* - verificando os potenciais efeitos que cada romancista se predispõe a causar na luta dos movimentos negros e na luta feminista, a partir da reapropriação das noções de meios quentes e de meios frios, analisadas à luz das demandas da arte e da literatura contemporâneas.

Palavras-chave : Racismo. Sexismo. Identidade.

ABSTRACT

The article aims to analyze contrastively the narrative strategies of two black writers, committed to social denunciation of racial and gender issues - the mozambican Paulina Chiziane in the novel *Niketche, a history of polygamy*, and the brazilian Conceição Evaristo in the novel *Poncia Vicencio* - checking the potential effects that each novelist predisposes the cause in the struggle of black movements and women's struggle, from the reappropriation of hot media notions and cold media notions, analyzed in the light of the demands of art and contemporary literature.

Key-words: Racism. Sexism. Identity.

O artigo busca traçar aproximações e distanciamentos entre as construções narrativas de duas escritoras negras, comprometidas com a denúncia social das questões raciais e de gênero em seus países - a moçambicana Paulina Chiziane, no romance *Niketche, uma história de poligamia*, e a brasileira Conceição Evaristo, no romance *Ponciá Vicêncio* - tendo em vista que os modos de construção narrativa dos dois romances e os efeitos de leitura que as romancistas se predispõem a causar estão intimamente imbricados na luta dos movimentos negros e na luta das mulheres.

Para melhor analisar as narrativas das duas autoras, cabe trazer, para depois ressignificar, os conceitos de meios quentes e meios frios, de Marshall McLuhan, partindo do entendimento que a construção narrativa de Evaristo estaria mais próxima de uma “prosa quente”, enquanto que a de Chiziane estaria mais próxima de uma “prosa fria”.

¹ Mestra em Literatura, Cultura e Contemporaneidade pela PUC-RIO e Doutoranda em Literatura, Cultura e Contemporaneidade pela PUC-RIO. Contato: veramonteiro8@hotmail.com

McLuhan faz a distinção entre prosa fria e prosa quente, colocando a prosa quente ao lado das “embalagens completas”, que atendem às demandas dos usuários passivos, mas não dos usuários que desejam participar do processo de complementação da mensagem: “O consumidor passivo deseja pacotes já prontos (...) mas aquele que está interessado no avanço do conhecimento e na indagação das causas morrerá nos aforismos porque são incompletos e solicitam a participação em profundidade” (MCLUHAN, 2007, p. 48). Dessa forma, os meios quentes utilizam mensagens mais bem definidas, enquanto que os meios frios exigem um envolvimento no próprio processo de constituição da mensagem.

O meio quente é, portanto, capaz de prolongar um dos sentidos em alto grau de saturação ou em alta definição, gerando uma espécie de hipnose e deixando pouca coisa a ser preenchida ou completada pelo usuário. Nesse sentido, o meio quente permite um grau menor de participação do usuário do que um meio frio, o que gera, no caso dos romances, efeitos de leitura bem diferentes. Isso porque, o meio quente se impõe mais que o meio frio, por pretender conquistar uma adesão do leitor. Já o meio frio aponta para múltiplas possibilidades de leitura, permitindo ao leitor um maior grau de participação e envolvimento, possibilitando que ele complete com as suas referências e com a sua criatividade, as imagens, as situações, os sons e os pensamentos sugeridos.

Entretanto, para analisarmos a narrativa das duas autoras nos dois romances, a partir dos conceitos de meios quentes e frios de McLuhan, propostos no livro *Os meios de comunicação como extensões do homem*, publicado em 1964, é imprescindível ressignificá-los à luz do contexto sócio-histórico atual e da literatura contemporânea.

Nesse sentido, o texto de Silviano Santiago, *Democratização no Brasil – 1979-1981 (Cultura versus Arte)*, ajuda a compreender a arte e a literatura contemporâneas, ao circunscrever o momento de transição em que a arte brasileira deixa de ser literária e sociológica para ter uma dominante cultural e antropológica e em que se rompem as muralhas entre o erudito, o popular e o pop.

Segundo o autor, o momento histórico da transição do século XX para o seu “fim” estaria pelos anos de 1979 a 1981, quando a ditadura militar entra em crise e a luta da esquerda antes coesa deixa de ser questão hegemônica no campo da cultura para ceder lugar a novas reflexões inspiradas pela democratização no país (SANTIAGO, p. 2). As

faculdades de Letras, antes formadoras de “literatos natos”, são despertadas para a cultura da maioria. Isto significa que a literatura, tal como era concebida pelos teóricos dominantes nas faculdades de Letras nacionais e estrangeiras foi desestabilizada (SANTIAGO, 1998, p. 4).

Nesse contexto, ainda de acordo com o autor, a arte deixou de ser considerada manifestação exclusiva das “belles lettres”, para surgir como fenômeno multicultural, potencial criador de novas e plurais identidades sociais. A literatura, como discurso específico, é posta em suspensão. O poema é liberado de seus componentes elevados e atemporais, dos jogos clássicos da ambiguidade, dos seus valores intrínsecos, da sua constituição como objeto singular, para tornar-se um “mediador cultural”, no “diálogo provocativo sobre o cotidiano”. O que passa a ser singular é o “seu percurso entre os imprevisíveis leitores”, que torná-lo-ão seu, mesmo que passageiramente, através de uma “resposta cultural efêmera/definitiva sobre a identidade do indivíduo que o lê e do grupo (...) que passa assim a existir” (SANTIAGO, 1998, p. 5).

Nessa linha de raciocínio, o meio quente na arte e na literatura pode ser ressignificado em termos positivos, já que a sua explícita aderência a um valor ou a uma perspectiva política pode se tornar parte ou resposta a essa demanda urgente pela democratização e pelo multiculturalismo contra o cânone ocidental, ao conferir ênfase e visibilidade às vozes silenciadas por séculos. Pode facilitar, ainda, conforme expõe Lélia Gonzalez, “a negociação pelas trocas culturais entre negros, brancos e índios, com vistas a um Brasil que seria representado não mais como unidade, mas miscigenado, multicultural, porque não há como negar a dinâmica dos contatos culturais, das trocas, etc” (GONZALEZ *apud* SANTIAGO, 1998, p. 7).

Essa negociação de que fala Gonzalez representa a desierarquização da literatura e o fim das lutas pelo poder literário, abrindo espaço para a sua democratização. Conforme explica Josefina Ludmer, não podemos deixar de considerar que a perda da autonomia da literatura ou do “literário” é o fim da literatura concebida como esfera autônoma ou como campo. É o fim da era em que a literatura teve uma lógica interna, o poder de se definir e ser regida pelas próprias leis. Muitas escrituras do presente atravessaram a fronteira literária (chamadas pós-autônomas) para entrarem na

“realidade” e no cotidiano, na realidade do cotidiano² Com isso, as classificações literárias se fragilizam, as identidades literárias se borram e também se borram os campos relativamente autônomos, como o literário, o político, o econômico e o cultural. Encerram-se as guerras e oposições entre literatura rural e urbana, nacional ou cosmopolita, entre “literatura pura” ou “literatura social” e comprometida, entre boa e má literatura, de acordo com a “literaturalidade” e seus atributos (LUDMER, 2010, p 3). Essa mudança no estatuto da literatura é crucial para as trocas multiculturais de que fala Gonzalez, para as trocas de experiência das vidas cotidianas e principalmente para o trânsito entre a rememoração da experiência vivida e a elaboração ficcional.

É a partir dessas considerações sobre a literatura contemporânea e sobre os meios frios e quentes, que passamos a analisar as narrativas nos dois romances.

A narrativa de Conceição Evaristo, no romance Ponciá Vicêncio, tem um alto tom de engajamento. A autora escreve do lugar “mulher” e “negra”, denunciando o racismo, o sexismo e a sociedade de classes. Através da ênfase na diferença e da desconstrução dos mitos da igualdade racial e de gênero, assume uma postura de combate, dirigindo-se, sobretudo, a um tipo de leitor, que através da identificação com a luta de resistência, é convidado enfaticamente ao “resgate” e afirmação das suas tradições e identidade.

A fim de compreender o convite formulado pela autora no romance para o resgate de uma identidade baseada na “negritude”, já que a vida de Ponciá não fazia sentido longe do povo da vila e das suas tradições, pode ser muito esclarecedor o texto *Rediscutindo a mestiçagem no Brasil*, de Kabengele Munanga, ao afirmar que a dificuldade dos movimentos negros em mobilizar todas as suas bases populares está no fundamento da ideologia racial, elaborada pela elite brasileira a partir do século XIX até meados do século XX. Essa ideologia caracterizou-se pelo ideal do branqueamento, dividindo negros e mestiços, quebrando o velho ditado “a união faz a força” e separando os processos de identidade de ambos.

² Ludmer explica que a narração clássica canônica marcava nítidas fronteiras entre o histórico como “real” e o “literário” como fábula, símbolo, alegoria, mito ou pura subjetividade. A ficção seria a tensão entre os dois, ou seja, a realidade histórica passada por um mito, uma fábula, uma subjetividade, um símbolo. Essa noção de ficção é alterada pela ideia e experiência de uma realidade cotidiana que absorve os realismos do passado (LUDMER, 2010, p. 2).

Munanga faz a ressalva para o fato de que apesar do processo de branqueamento físico ter fracassado, o seu ideal ficou inscrito no inconsciente coletivo do povo brasileiro, o que prejudica a assunção de uma única identidade “negra” para negros e mestiços, já que os mestiços almejam o ingresso na identidade “branca”, por julgar que seja superior. Além disso, há discursos no sentido de uma identidade “mestiça” que recuperam a ideia de unidade nacional não alcançada pelo ideal do branqueamento, capaz de reunir em consenso todos os brasileiros. Tal postura vai na contramão dos movimentos negros e da luta pela afirmação das identidades plurais (MUNANGA, 2008, p. 15 e 16).

Isso porque as identidades plurais não devem ser construídas a partir de uma identidade que gere sua alteridade (a do homem europeu), em que o “outro” é visto como uma fase menos evoluída do “mesmo” ocidental. Ao contrário, devem ser reconhecidas de forma que o “outro” ou no caso, “o negro”, possa ser reconhecido reciprocamente nas suas semelhanças e nas suas especificidades. Em outras palavras, a percepção da diferença não deve ocorrer como um *alter ego* classificado dentro de uma linha valorativa, que tem como referência o homem europeu, mas como uma identidade independente e simétrica.

O romance de Evaristo pode evocar esse discurso de Munanga, ao chamar atenção para a necessidade de perpetuar as tradições do povo negro e manter viva a sua memória, o que só é possível através de sua mobilização e união. As vidas das personagens que, ao longo do romance se separam dos “seus” para tentar uma nova vida, acabando por se frustrarem, só readquirem sentido quando elas retornam para o convívio dos seus.

Para considerar o lugar de fala da escritora, é preciso conhecer sua trajetória, que será melhor analisada no quarto capítulo. Por enquanto, importa considerar que a trajetória de Conceição Evaristo é de engajamento na luta contra o racismo e o sexismo. Na construção narrativa de *Ponciá Vicêncio*, o “autor implícito” deixa transparecer a postura militante, reafirmando esse propósito. Logo, é possível entender a escrita nesse romance como um meio quente, supersaturando a política nele contida, trazendo a militância em favor da “causa negra” em alto grau de definição e fazendo coro a Kabengele, quanto à necessidade de reconhecimento de uma “identidade negra” e da

união do “povo negro”, para que sua afirmação possa ocorrer de maneira equivalente e simétrica à de outros povos.

No entanto, importa esclarecer que nos apropriamos do conceito de meios quentes de McLuhan, a fim de ressignificá-lo no contexto da literatura contemporânea, entendendo-o como um fator positivo, por partirmos da premissa de que o valor literário atual pode estar em atender às demandas ou às exigências da própria contemporaneidade e da democratização das relações sociais no país. Os impulsos políticos e a militância que aparecem em alto grau de definição no trabalho de Evaristo traduzem um tipo diferencial de engajamento que marca o romance *Ponciá Vicêncio*, conferindo visibilidade e voz aos subalternos, negros, mulheres e, principalmente, mulheres negras. O investimento político da escritora no romance é, assim, força potencializadora para essas vozes.

Nesse sentido, a escrita de Evaristo funciona como um meio quente, em termos construtivos, já que é marcada por forte carga política e vontade de mobilização, trazendo uma certa pedagogia conscientizadora e motivadora em valores positivos, por fazer coro, como já visto, a Kabengele Munanga e por contribuir para dar voz àqueles – sobretudo às mulheres negras – que foram silenciados durante séculos. Assim, o meio quente ou a escrita quente de Evaristo atendem a uma demanda política contemporânea urgente.

Do ponto de vista ideológico, o romance de Evaristo, como todo texto afro-brasileiro - que apesar das dificuldades que giram em torno de sua identificação, poderia ser definido não pela cor da pele ou pela origem étnica, mas pelo discurso comprometido em expressar as marcas das experiências históricas e cotidianas dos afrodescendentes no Brasil³ - busca uma representação diversa daquela atribuída aos negros na literatura brasileira pelos escritores canônicos. Na obra desses escritores

³ A pesquisadora Florentina Souza esclarece que não seria a cor da pele ou a origem étnica que definiriam um texto como afro-brasileiro, mas o discurso comprometido em expressar as marcas das experiências históricas e cotidianas dos afrodescendentes no Brasil, bem como registrar as tradições populares de origem africana, os rituais religiosos, fazendo incursões nas línguas de origem africana, com o objetivo de legitimar tradições, histórias e formas de dizer, em geral ignorados pelos escritores canônicos (SOUZA *apud* ARRUDA, p. 34). Já para Conceição Evaristo, seria “uma produção literária nascida da experiência de vida do sujeito negro na sociedade brasileira (EVARISTO *apud* ARRUDA, A. A. *Ponciá Vicêncio, de Conceição Evaristo: um Bildungsroman feminino e negro*. 04.09.2007. 106 f. Dissertação. Programa de Pós-Graduação em Letras. Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007, p. 36).

canônicos (homens, brancos e pertencentes à classe dominante) “o lugar da produção das falas que se encenam nos textos está ideologicamente determinado” aparecendo neles os estereótipos do “negro ingênuo”, “submisso” ou da “mulata como objeto erótico” (FONSECA *apud* ARRUDA, p. 34).

Já nos textos afro-brasileiros, ao invés dos negros serem constituídos como objetos dentro da história, passam a figurar como sujeitos da produção textual, inscrevendo nela as suas vozes, a partir da perspectiva das suas vivências.

Segundo Florentina Souza, pesquisadora atuante na UNEB e UFBA: “no século XX, principalmente nas três últimas décadas, escritores autodefinidos negros e brasileiros, partícipes da construção do país, exigem a inscrição de seus corpos e de suas vozes como parte da textualidade cultural” (SOUZA *apud* ARRUDA, p. 34). Essa experiência implica um resgate da memória cultural coletiva, fundamental para a caracterização do grupo identitário, indispensável para sua afirmação social e política.

É exatamente no sentido da afirmação da memória coletiva para afirmação social e política da identidade do povo negro, bem como da necessidade de afirmação de gênero que *Ponciá Vicêncio* caminha, pois é um romance de formação feminino e negro, que aparece como contranarrativa aos romances produzidos no Brasil a partir do século XIX, quando os brasileiros passaram a querer fundar uma literatura “nossa”.

Para melhor explicar sob qual ponto de vista essa literatura nacional e “nossa” nasceu, cabe evocar Antonio Candido, que esclarece que as ciências humanas e naturais no Brasil não se desenvolveram no mesmo ritmo que as letras ou o direito, razão pela qual a literatura contribuiu com eficácia maior do que se imagina para a formação de uma consciência nacional. A literatura participou da construção de nossa identidade e de nossa história, “revelando o Brasil” e pesquisando a vida e os problemas dos brasileiros. Isso fez com que o pensamento da burguesia se desenvolvesse sob influência predominantemente literária e não sob influxos científicos, filosóficos ou técnicos.

A partir do século XIX, parte da literatura se constituiu como uma linha de ensaio em que se combinava imaginação e observação, ciência e arte, funcionando como elemento de ligação entre a pesquisa científica e a criação literária. Havia a interferência da literatura na tendência sociológica. De Euclides da Cunha a Gilberto Freyre, a

sociologia aparecia mais como “ponto de vista” do que como pesquisa objetiva (CANDIDO, 2010 p 138 -140).

Todavia, esse “ponto de vista” era o de escritores homens, brancos, pertencentes à classe dominante. É justamente a partir da inclusão de um ponto de vista diferente: de uma mulher e negra, que a narrativa de Conceição Evaristo, em *Ponciá Vicêncio*, vem se posicionar.

Tecidas essas considerações, é possível passar para uma análise mais aprofundada da estratégia narrativa da autora e, sem pretender uma correspondência fiel com qualquer classificação fechada, cabe recorrer à tipologia de Norman Friedman para tratar do narrador.

Friedman propôs que quatro questões fossem respondidas. Em primeiro lugar, quem conta a história, se é um narrador em primeira ou em terceira pessoa, se é uma personagem em primeira pessoa, protagonista ou testemunha da história, ou se não há propriamente um narrador, caso em que a história é contada diretamente através dos pensamentos e sentimentos das múltiplas personagens, ou apenas de uma. Em um segundo momento, cabe questionar de qual ângulo o narrador conta a história, isto é, se ele se coloca acima, no centro, na frente ou mudando. A terceira pergunta é sobre os canais de informação que ele utiliza para comunicar a história, que podem ser os sentimentos, pensamentos, percepções do autor, da personagem ou uma combinação. A quarta pergunta se refere à distância que o narrador se coloca do leitor (FRIEDMAN *apud* LEITE, 1987, p. 25).

Não cabe aqui explicar as seis categorias propostas por Friedman, mas importa invocar a primeira, que parece ser útil para a análise do romance *Ponciá Vicêncio*, qual seja: a do autor onisciente intruso, em que o narrador em terceira pessoa normalmente se coloca acima dos acontecimentos. Há um predomínio do “sumário”, isto é, dos acontecimentos contados e resumidos ao leitor após terem ocorrido, mas também pode aparecer a “cena”, em que os acontecimentos são mostrados diretamente ao leitor, como no caso do discurso direto no romance.⁴

⁴ A oposição entre sumário e cena foi proposta por Percy Lubbock e tem a ver com a intervenção do narrador. Quanto mais ele intervém, mais ele conta (sumário) e menos ele mostra (cena) (LEITE, 1987, p. 14).

Fazendo um paralelo com a teoria das visões na narrativa de Jean Pouillon, esse tipo de narrador adota a *visão por trás*, em que domina o saber sobre todos os aspectos da vida das personagens, sendo onisciente. Sabe tudo o que as personagens sentem, o que pensam, e vê aquilo que fazem e o que dizem, de onde vêm e qual o seu destino (POUILLON *apud* LEITE, 1987, p. 20).

Voltando a Friedman, diferentemente do autor onisciente neutro, que tudo sabe, mas nada comenta, o autor onisciente intruso faz predominar como canais de informação os seus valores, ideias e percepções. Predomina a sua observação direta. Caracteriza-se pela intrusão, isto é, a inserção de seus comentários sobre as questões sociais, morais, costumeiras, políticas, etc, que podem aparecer entrosadas ou não com a história. O narrador onisciente intruso tudo sabe sobre os personagens, tudo acompanha e tudo comenta, analisando e criticando.

Quanto à distância que é travada entre o leitor e a narrativa, é simultaneamente menor – uma vez que o leitor tem acesso até aos pensamentos das personagens – e maior, já que ao intervir, o narrador conserva o leitor afastado, chamando atenção para o caráter ficcional da história e dificultando o envolvimento alienado do leitor, para propiciar uma visão mais abrangente sobre a sociedade, através de um distanciamento crítico.

Os exemplos clássicos de Friedman são Fielding, em *Tom Jones*; e Tolstói, em *Guerra e paz*, já que capítulos inteiros de comentários são intercalados à narração da história. Em língua portuguesa, poderíamos citar Machado de Assis, que em muitos romances, como *Esau e Jacó* ou *Quincas Borba*, interrompe a narração para estabelecer uma espécie de diálogo imaginário com o leitor, em que prevê suas reações, comentando os fatos narrados e a percepção que o leitor possa estar tendo deles. Com isso, ao mediá-los, estabelece um distanciamento entre o leitor e a história, impedindo a sua absorção completa no universo ficcional e a identificação com os personagens, quebrando a neutralidade narrativa, para possibilitar uma reflexão crítica.

No caso do romance *Ponciá Vicêncio*, a narrativa é realizada, predominantemente, através de discurso indireto puro em terceira pessoa. O ângulo em que o narrador se coloca é acima, tomando ciência de tudo que acontece, tanto no âmbito dos fatos, como dos sentimentos e pensamentos. Surgem, ocasionalmente, em alguns poucos trechos,

entre aspas, o discurso direto das personagens. O que importa notar, entretanto, são algumas passagens em que há ambiguidade na fala, podendo ser atribuída tanto ao narrador como às personagens, característica do “discurso indireto livre” ou discurso “semi-indireto”, que apresenta características híbridas. Segundo Othon M. Garcia, em *Comunicação em prosa moderna*, “a fala de determinada personagem ou fragmentos dela inserem-se discretamente no discurso indireto, através do qual o autor relata os fatos” (GARCIA, 2006, p. 165).

A ambiguidade do indireto livre, conforme Garcia, é mais frequente quando a narrativa se faz em primeira pessoa, não se podendo precisar exatamente se quem fala é o narrador em primeira pessoa ou algum outro personagem (*idem*). Todavia, no caso do romance *Ponciá Vicêncio*, a ambiguidade surge entre a voz do narrador em terceira pessoa e a da personagem, normalmente relacionada a observações sociais críticas. Considerando essa voz como do narrador, até pelo nível sociológico de reflexão que ela contém e que estaria em disparidade com a formação cultural das personagens do romance, é possível constatar a presença de um narrador onisciente intruso.

A intrusão do narrador onisciente surge assim, de maneira muito própria em alguns trechos do romance, pois se confunde com a voz e pensamento das personagens. Em outras passagens, porém, a intrusão é clara, não deixando dúvidas de que é a voz do “autor implícito”, através do narrador, que critica os modos de constituição das relações econômicas, raciais, sociais e de gênero.

Essa voz que, muitas vezes, aparece em forma de perguntas e respostas, dirigindo-se ao leitor e convidando-a à reflexão crítica, não vem destacada em um parágrafo distinto ou por alguma separação gráfica, mas em um bloco único, sem interrupção, no meio da narração. Talvez seja um recurso da autora para realizar a intrusão de forma menos explícita, inserindo seus questionamentos e críticas acerca da sociedade e convidando o leitor a refletir sobre eles.

Essa prosa como “meio quente”, em que o “autor implícito” exerce militância política, fica mais evidente no romance, quando o texto deixa de ser narrado em discurso indireto puro em terceira pessoa, para ser entrecortado pelo discurso indireto livre, gerando em vários trechos uma ambiguidade entre a voz do narrador e a da personagem.

O efeito provocado é de destaque dessa voz ambígua, que parece estar dirigindo perguntas diretamente aos leitores. Sem esse recurso do indireto livre, essas expressões em interrogação ou exclamação jamais poderiam ser atribuídas ao narrador, ou em última análise, ao “autor implícito”. Elas aparecem no romance como forma de intervenção do narrador na história, ao utilizar como canais de informação os pensamentos do autor. Mesmo que essa história já esteja sendo narrada em terceira pessoa, o narrador a interrompe, entrecortando-a, para mediá-la e comentá-la, propiciando o distanciamento crítico do leitor.

Cabe comentar alguns exemplos da análise acima, a fim de melhor esclarecer a estratégia narrativa de engajamento da escritora. Entendemos que é pertinente analisar o conteúdo crítico das passagens mostradas dentro do contexto da herança colonial e escravocrata, bem como pelo pensamento “científico” racista, estrangeiro e nacional, que foi produzido no seu bojo e que se inscreveu no imaginário coletivo, deixando seus traços.

Iniciemos com uma passagem em que o narrador em terceira pessoa conta, por meio do discurso indireto puro, como a personagem, quando começou a andar, imitava o avô. A essa passagem seguem-se dois períodos em discurso indireto livre: um exclamativo seguido de outro interrogativo, que tanto podem representar a voz ou o pensamento de todos, surpresos com o acontecimento, como pode ser uma provocação do “autor implícito”, através do narrador, que estaria utilizando como canal de informação os pensamentos do próprio autor, para levantar a questão da herança escravocrata, que, ainda hoje, perpetua os estigmas e as misérias da escravidão:

Surpresa maior não foi pelo fato de a menina ter andado tão repentinamente, mas pelo modo. (...) Fazia quase um ano que Vô Vicêncio tinha morrido. Todos deram de perguntar por que ela andava assim. *Quando o avô morreu, a menina era tão pequena! Como agora imitava o avô?* (EVARISTO, 2003, p. 13, grifo nosso).

A personagem Ponciá Vicêncio, ainda pequena, ao imitar o avô, demonstra que traz em si uma herança que ele deixara para ela. Essa herança é sinônimo das marcas da história escravocrata que seus descendentes carregam tanto na esfera simbólica, através dos estereótipos atribuídos aos negros, como na esfera material, por meio da

continuação dos privilégios e do poder das antigas classes dirigentes (como veremos melhor nos comentários a seguir). Sobre esses legados, a personagem vai tomando consciência na trajetória de afirmação da sua identidade, até perceber, após uma experiência frustrada na cidade grande, que a resistência estaria na união com os seus iguais, na perpetuação das suas raízes, para construção de uma alteridade simétrica e equivalente, desconstituindo os estereótipos produzidos pelo colonialismo e pela escravidão.

Conforme Homi Bhabha, o conceito de fixidez na construção ideológica da alteridade é um aspecto importante do discurso colonial. É o signo da diferença e um modo de representá-la paradoxalmente, já que traz a ideia de rigidez e imutabilidade e também de “repetição demoníaca”. A sua principal estratégia discursiva é o estereótipo, que constitui uma:

forma de conhecimento e identificação que vacila entre o que está sempre ‘no lugar’, já conhecido, e algo que deve ser ansiosamente repetido...como se a duplicidade essencial do asiático ou a bestial liberdade sexual do africano, que não precisam de prova, não pudessem na verdade ser provados jamais no discurso (BHABHA, 1998, p. 105).

Esse modo de embasar as estratégias de individuação e marginalização transita entre o que é “imutável”, “rígido” e algo que precisa ser constantemente repetido, pois seu efeito é de “verdade probabilística”, que está “em excesso do que pode ser provado empiricamente ou explicado logicamente.” Tal processo de ambivalência é, para Bhabha, o que valida o estereótipo colonial, posto que garante sua repetibilidade em diferentes conjunturas históricas e discursivas (BHABHA, 1998, p. 105).

Ainda de acordo com Bhabha, o estereótipo também pode ser visto como uma forma “fixada” em que o colonizador estabelece oposição racial e cultural, em termos da qual é exercido o poder. Ele permite um reconhecimento espontâneo e visível da diferença. A diferença do sujeito discriminado é, ao mesmo tempo, visível e natural. No caso da racismo, a cor figura como signo cultural e político de inferioridade e degeneração (BHABHA, 1998, p. 121 e 123).

Entretanto, a herança no romance Ponciá Vicêncio não aparece somente na permanência dos estereótipos ou da estrutura econômica e social, mas também como necessidade de não se deixar exilar de suas raízes, de não permitir que a memória e as

tradições de seu povo se apaguem, resistindo às estratégias de dominação simbólica do colonialismo e da escravidão, que valorizavam a imagem do colonizador e desqualificavam o patrimônio cultural do oprimido. Segundo o professor Alfredo Bosi:

A colonização é um processo ao mesmo tempo material e simbólico: as práticas econômicas dos seus agentes estão vinculadas aos seus meios de sobrevivência, à sua memória, aos seus modos de representação de si e dos outros, enfim aos seus desejos e esperanças.

Dito de outra maneira: não há condição colonial sem um enlace de trabalhos, de cultos, de ideologias e de culturas (BOSI, 1993, p. 377).

Através da revalorização do patrimônio cultural do seu povo e da atualização de sua memória coletiva, é que a personagem vai reencontrar sentido para sua vida.

Retomando a análise do foco narrativo, a ambiguidade entre a voz do narrador e a da personagem também aparece na passagem que a narradora conta sobre o pai de Ponciá, pajem do sinhô-moço e “cavalo” para que ele galopasse sonhando conhecer as terras do pai. O pajem tinha obrigação de brincar com o sinhô-moço e de suportar seus desaforos, como no dia em que o sinhozinho exigiu mijar dentro da sua boca. Nesse dia, o pai de Ponciá teve mais ódio do seu pai, o Vô Vicêncio. Após essa narrativa em discurso indireto puro em terceira pessoa, surgem três períodos com três interrogações, que podem ser atribuídas tanto ao pai de Ponciá Vicêncio, como questionamentos resultantes do estado de ódio que se encontrava, como ao narrador, interrogando que liberdade é essa, que os mantém subalternos e os faz permanecer ali, sem procurar outros lugares e terras:

Um dia o coronelzinho exigiu que ele abrisse a boca, pois queria mijar dentro. O pajem abriu. A urina do outro caía escorrendo quente por sua goela e pelo canto de sua boca. Sinhô-moço ria, 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. Naquela noite teve mais ódio do pai. *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 outros lugares e trabalhos?* (EVARISTO, 2003, p. 14, grifo nosso).

No trecho grifado acima, não fica claro se a fala ou o pensamento é atribuído, através do discurso indireto livre, à personagem ou ao narrador, pela sua observação direta. De qualquer modo, os períodos interrogativos ficam destacados do resto do texto, registrando a crítica à crueldade infantil com que os meninos da casa grande

costumavam tratar os meninos negros no tempo da escravidão, revelando o tipo de menino sadista, pervertido pelas condições sociais de sua formação e pelo exemplo da ordem escravocrata, que pode ser confirmado pelas descrições da vida senhorial e escravista em *Casa Grande e Senzala*, de Gilberto Freyre:

O menino do tempo da escravidão parece que descontava os sofrimentos da primeira infância – doenças, castigos por mijar na cama, purgante uma vez por mês – tornando-se dos cinco aos dez anos verdadeiro menino-diabo. Seus jogos e brincadeiras acusam nele, como já observamos tendências acremente sadistas. E não era só o menino de engenho, que em geral brincava de bolear carro, de matar passarinho e de judiar com muleque: também o das cidades (...) Nos próprios jogos coloniais de sala surpreendem-se tendências sadistas: no ‘jogo do beliscão’, tão querido das crianças brasileiras nos séculos XVIII e XIX, por exemplo. Oferecendo aos meninos larga oportunidade de beliscarem as primas ou os crias da casa (...) (FREYRE, 2004, p. 368).

As diabruras dos meninos, que provavelmente imitavam os senhores e feitores, não só eram espelhadas na ordem escravocrata, como eram permitidas pelos seus pais. O padre Lopes Gama, citado por Freyre, não compreendia a malvadeza dos sinhozinhos e nem a tolerância dos pais: “E que são pela maior parte os filhos destes madraços? Muitos nem aprendem a ler, e escrever [...]. As deshumanidades e cruezas, que desd’os tenros annos vêm praticar com os míseros escravos os tornam quasi insensíveis aos padecimentos do seu próximo [...]” (GAMA *apud* FREYRE, 2004, p. 369).

Machado de Assis, como observador da sociedade brasileira do tempo do Império, retrata o tipo do menino sadista em *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Quando criança, Brás Cubas tinha um pajem chamado Prudêncio, que ele maltratava, ultrajava e também fazia dele seu cavalo. A herança cultural do contexto escravocrata, em que foram criados os dois meninos, perpetua-se e conserva seu sadismo até a vida adulta de Prudêncio, mas de forma que ele passa a ultrajar. Isso aparece no romance quando Prudêncio, depois de crescido e alforriado, consegue um escravo para si e faz com ele as mesmas malvadezas que sofreu quando criança.

Em paralelo ao romance de Evaristo, em que a crítica à herança da ordem escravocrata é veemente, vale a pena citar a passagem do romance de Machado de Assis, em que o sinhozinho faz seu escravo de cavalo:

Prudêncio, um muleque da casa, era meu cavalo de todos os dias; punha as mãos no chão, recebia um cordel nos queixos, à guisa de freio, eu trepava-lhe ao dorso, com uma varinha na mão, fustigava-o, dava-lhe mil voltas a um e outro lado, e ele obedecia, - algumas vezes gemendo - mas obedecia sem dizer palavra, ou, quando muito, um - “ai, nhonhô!” - ao que eu retorquia: - “Cala a boca, besta! (ASSIS *apud* FREYRE, 2004, p. 368).

Voltando ao romance *Ponciá Vicêncio*, outra passagem em que se seguem dois períodos ambíguos, que podem ser atribuídos tanto a uma das personagens (no caso o sinhozinho), como ao narrador (que estaria utilizando os pensamentos do autor como canal de informação) refere-se ao momento em que o coronelzinho resolve “testar” se o negro aprendia a ler:

Um dia o coronelzinho, que já sabia ler, ficou curioso pra ver se negro aprendia os sinais, as letras de branco e começou a ensinar o pai de Ponciá. Quando sinhô-moço se certificou de que o negro aprendia, parou a brincadeira. *Negro aprendia sim! Mas o que o negro ia fazer com o saber de branco?* (EVARISTO, 2003, p. 15, grifo nosso).

O sinhozinho interrompe a brincadeira, quando percebe que o negro aprende a ler. Assim, os dois períodos grifados, podem traduzir o pensamento do coronelzinho ao obter resposta para o seu “teste”. Embora os períodos anteriores ao trecho sublinhado estejam em discurso indireto puro, fica claro que “a questão” sobre a capacidade do negro aprender era da personagem. Logo, seu desfecho, ou sua resposta, podem ser atribuídos à voz ou ao pensamento da personagem.

Todavia, também seria perfeitamente possível que o trecho constituísse uma observação direta de um tipo de narrador aproximado da categoria proposta por Friedman: a de “narrador onisciente intruso”, pois também contém ou faz um comentário sobre os costumes, a moral, a sociedade, etc.

No caso, a crítica presente no trecho refere-se à “crença” na inferioridade do negro em relação ao branco, como discurso produzido pelo determinismo biológico do fim do século XIX e início do século XX, que marcou a vertente racista do pensamento social brasileiro e embasou teorias científicas no Brasil e no exterior.

A representação dos dilemas da afro-brasilidade e os impulsos políticos do trabalho de Evaristo aparecem também em outro trecho do romance em que ocorre ambiguidade exemplar entre a fala do narrador e da personagem: “Depois, com o correr

do tempo, a cada gravidez, a cada parto, ela chegava mesmo a desejar que a criança não sobrevivesse. *Valeria a pena pôr um filho no mundo?* "(EVARISTO, 2003, p. 82, grifo nosso).

A interrogação pode ser atribuída à fala ou ao pensamento da personagem, porque é uma causa para o seu desejo de que os filhos nascessem mortos, não se constituindo, assim, como uma observação clara do narrador.

Esse desejo de que os filhos nascessem mortos está ligado ao sentimento de impotência que a personagem enfrenta ao tentar romper com a herança escravocrata simbólica e materialmente, conforme analisamos anteriormente.

Considerando a ambiguidade que há entre a voz do narrador e a da personagem Ponciá Vicêncio no período *Valeria a pena pôr um filho no mundo?*, é possível entender que o canal de informação utilizado poderia ser o pensamento do próprio "autor implícito", que estaria investindo em uma denúncia urgente à persistência da "maternidade escrava". Em outras palavras, o descaso e as dificuldades, no contexto atual, que as mulheres negras enfrentam na maternidade, ainda reproduzem de alguma forma o escravismo. São o reflexo de uma herança não superada, como já visto, que se verifica nos hospitais e maternidades, em que o cuidado com as parturientes negras é notadamente menor que com as brancas, de mesma classe social e nível de escolaridade, como, por exemplo, em relação a analgesia de parto, em que 11,1% das mulheres negras não receberam anestésico, para 5,1% das mulheres brancas. Além disso, as negras recebem muito mais indicações de esterilização (CARNEIRO, 2010, p.14).

Confirma-se com isso, o controle da população negra, ou a atuação das tecnologias do biopoder, por meio das quais o Estado exercitará o seu direito de "deixar morrer", conforme afirma Carneiro a partir da reflexão de Michel Foucault, em *Em defesa da sociedade* (FOUCAULT, 2005). O controle sobre o gênero feminino negro ocorre, principalmente, por meio do "deixar morrer" ou do "não deixar nascer", através do controle da capacidade reprodutiva.

Retomando a questão do foco narrativo e as considerações sobre a categoria proposta por Friedman de narrador onisciente intruso, cabe citar a seguinte passagem de *Ponciá Vicêncio*:

Ela mesma havia chegado à cidade com o coração crente em sucessos e eis no que deu. Um barraco no morro. Um ir e vir para a casa das patroas. Umas sobras de roupa e de alimento para compensar um salário que não bastava. Um homem sisudo, cansado, mais do que ela talvez, e desesperançado de outra forma de vida. *Foi bom os filhos terem morrido. Nascer, crescer, viver para quê? (...) Bom mesmo que os filhos tivessem nascido mortos, pois assim se livrariam de viver uma mesma vida. De que valera o padecimento de todos aqueles que ficaram para trás? De que adiantara a coragem de muitos em escolher a fuga, de viverem o ideal quilombola? De que valera o desespero de Vô Vicêncio?* Ele, num ato de coragem-covardia, se rebelara, matara uns dos seus e quisera se matar também. *O que adiantara? A vida escrava continuava até os dias de hoje. Sim, ela era escrava também. Escrava de uma condição de vida que se repetia. Escrava do desespero, da falta de esperança, da impossibilidade de travar novas batalhas, de organizar novos quilombos, de inventar outra e nova vida.* (EVARISTO, 2003, pp. 83 e 84, grifo nosso).

Os trechos grifados na transcrição acima parecem ser as observações de uma categoria aproximada do “narrador onisciente intruso”. Entendemos que essa categoria proposta por Friedman pode ser encontrada aqui, pois apesar das digressões não se constituírem em capítulos separados da narração como em *Guerra e paz*, de Tolstói, ou mesmo em parágrafos separados como em *Esaú e Jacó*, de Machado de Assis, o narrador analisa e registra seus comentários acerca dos costumes, da sociedade e da moral, de uma forma destacada do discurso indireto puro, através de provocações ao leitor por meio de perguntas feitas pelo narrador, seguidas de respostas dadas por ele mesmo, que não podem ser atribuídas às personagens, afastando a ambiguidade:

A “prosa quente” aparece, nesse trecho, com toda a sua força, pois o narrador intervém na história, mediando-a para provocar questionamentos críticos no leitor. Fica clara, assim, a presença de um “autor implícito” que ordena a narrativa, através de um narrador com ângulo de visão acima da história, que seleciona os fatos, para enfatizar os dilemas da afro-brasilidade, procurando encarnar a voz daqueles que um dia foram impedidos de contar a sua história pelo seu próprio ponto de vista.

Essa obra seria, assim, o testemunho de uma verdade até então silenciada ou mesmo interdita, comprometida com a realidade social das mulheres negras, distanciando-se completamente do modelo canônico, posto que é subversiva e pretende contar a “história” de um outro ponto de vista, o daqueles que sempre foram objeto da literatura, mas nunca puderam falar por si.

Quanto ao modelo canônico e ao mito do grande escritor, importa esclarecer, invocando Roland Barthes, que esse mito do grande escritor, depositário da verdade a

ser revelada, degenerou-se e morreu pouco a pouco. A grande literatura canônica foi dessacralizada e as instituições se tornaram impotentes para impô-la nos moldes tradicionais, o que não significa que esteja destruída, mas apenas que não está guardada como um valor oculto e que é preciso ir ao seu encontro e imprimir um gesto ativo. “A *maestria* literária desaparece, o escritor não pode mais pararear” (Barthes, 2007, p. 40).

Nesse sentido, Michel Foucault opõe radicalmente o autor-indivíduo real à função-autor, contestando, justamente, a visão de um autor capaz de conferir autenticidade a seus textos e transformá-los em cânones, o que limitaria a livre circulação da ficção:

O autor não é uma fonte infinita de significados que preenchem a obra, o autor não precede as obras. É um determinado princípio funcional através do qual, em nossa cultura, se limita, se exclui, se seleciona: em uma palavra, é o princípio através do qual se criam obstáculos para a livre circulação, a livre manipulação, a livre composição e decomposição e recomposição da ficção (FOUCAULT *apud* AGAMBEN, 2007, p. 56).

Giorgio Agamben, explicando Foucault, afirma que a presença do autor deve se manifestar apenas através de um “gesto” (“o que continua inexpresso em cada ato de expressão”), que torna a expressão possível, instalando, ao mesmo tempo, um vazio, onde a leitura se torna viável (AGAMBEN, 2007, pp. 59 e 62).

O sujeito leitor, por sua vez, da mesma forma que o autor, não é algo que se possa alcançar como uma realidade material, mas o que nasce do encontro, do jogo entre os elementos em que foi posto e em que se colocou (AGAMBEN, 2007, p. 63).

Tendo em vista as considerações acima, poderia surgir a questão de que o espaço para que o “jogo” entre autor e leitor se estabelecesse em uma “prosa quente” como *Ponciá Vicêncio* ficaria diminuído, ou seja, que a possibilidade do leitor ir ao seu encontro e imprimir um gesto ativo seria mitigada.

No entanto, apesar de a construção narrativa ser, muitas vezes, intrusiva, o espaço para o “jogo” entre autor e leitor é preservado, em primeiro lugar, pela abertura que o texto oferece para o compartilhamento de experiências, de dores e de esperanças; em segundo lugar, por causa do forte investimento simbólico que o romance carrega, aguçando a imaginação do leitor e convidando-o para completar-lhe o sentido.

Não obstante a força política do romance e o seu papel conscientizador - que, aliás, entendemos como um valor positivo no cenário da literatura contemporânea - o romance não traz uma ideologia fechada, ou seja, não é porta-voz de uma verdade política ou de uma programática de luta social. Não tenta impor ideias em nome de partidarismos ideológicos. *Ponciá Vicêncio* representa o compartilhamento de dores e desejos, de uma herança escravocrata, com a qual um segmento da sociedade pode se identificar, representando o grito dessas vozes sufocadas por séculos, através de uma literatura aderida ao cotidiano e embasada por um forte investimento sociológico, histórico e simbólico.

Dessa forma, a escrita engenhosa de Evaristo é capaz de deixar essa abertura ao leitor para compartilhamento de experiências e aguça a sua imaginação, através de suas construções simbólicas, ao mesmo tempo que constrói uma “prosa quente”, persuasiva, em favor da “causa negra”, fazendo coro a Kabengele, quanto à necessidade de reconhecimento de uma identidade “negra” e da união do povo negro, para que sua afirmação se dê de maneira equivalente e simétrica à afirmação da identidade de outros povos.

Já no romance *Niketche*, da moçambicana Paulina Chiziane, a narrativa se dá em primeira pessoa e o narrador é a protagonista. Diferentemente do romance de Evaristo, no de Chiziane não há onisciência do narrador. O ângulo em que ele se coloca em relação à história é central e o ponto de vista é o da personagem protagonista Rami, que não tem acesso aos processos mentais das outras personagens e, portanto, se limita às suas próprias percepções de mundo, seus pensamentos e sentimentos. Assim, os canais de informação utilizados para comunicar a história ao leitor são as percepções da própria personagem.

Já no romance *Ponciá Vicêncio*, os canais de informação utilizados pela voz narrativa, como já visto, são percepções e sentimentos das personagens e também do “autor implícito”, que tece seus comentários, ora misturando-os às percepções das personagens, gerando uma ambiguidade entre a sua voz e as das personagens, ora intervindo diretamente. Tanto em um, como em outro caso, entendemos que se aproxima da categoria de narrador onisciente intruso, proposta por Friedman, pois o

narrador se intromete e, no caso de *Ponciá Vicêncio*, para comunicar o pensamento do próprio “autor implícito.”

Em *Niketche*, o romance se serve tanto da cena, como do sumário, predominando o sumário. Todavia, a cena aparece consideravelmente, o que diminui a distância entre a história e o leitor. A oposição entre cena e sumário tem a ver com a intervenção do narrador. Quanto mais o narrador intervém, mais ele conta (sumário) e menos ele mostra (cena). Assim, nos momentos em que aparece a cena, o leitor tem maior liberdade para apreender a história de acordo com as suas impressões.

Em *Ponciá Vicêncio*, é muito raro a cena aparecer, o que cria uma distância maior entre o leitor e a história, que se intensifica ainda mais, quando o narrador utiliza como canais de informação o que parecem ser pensamentos do “autor implícito”.

Assim, fazendo um paralelo com os conceitos de meios frios e quentes de Marshall McLuhan, ressignificados à luz da literatura contemporânea, verifica-se que a prosa engajada de Evaristo, com a intrusão do “autor implícito” parece trazer um investimento maior do que a de Chiziane no que se refere a uma certa pedagogia conscientizadora e mobilizadora do leitor, atendendo a uma exigência da própria contemporaneidade, ao dar voz aos que durante séculos foram silenciados, principalmente às mulheres negras. Entendendo que o valor literário atual também está em atender às demandas atuais, a forte carga política da escrita de Evaristo funciona como um meio quente em termos positivos.

Em *Niketche*, a prosa é mais fria, possibilitando que os efeitos da leitura surjam mais amplamente do *entre-lugar* que entre o leitor e o texto se estabelece. Apesar de a autora ter um histórico de militância política e de conduzir o romance como forma de denúncia social às questões raciais e de gênero, sua presença no texto está mais próxima do “*gesto*” de que fala Agamben, permitindo que a leitura nasça do “jogo” entre o texto e o leitor, através de um movimento maior de “desligamentos, de encavalgamentos de variações”, conforme coloca Barthes (BARTHES, 2004, p. 69).

Ora, se o meio é responsável pelos modos de ajustes das associações cognitivas humanas, a prosa mais fria de Chiziane controla menos a proporção e a forma como essas associações se darão, deixando maior espaço para nascer esse “jogo” entre autor e leitor, para a liberdade criativa e imaginativa do leitor, a partir do fornecido pelo autor.

Por outro lado, investe menos em uma certa pedagogia conscientizadora, que também se faz urgente na atualidade e que é utilizada estrategicamente por Evaristo.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. Trad. de Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

ARRUDA, A. A. **Ponciá Vicêncio, de Conceição Evaristo: um Bildungsroman feminino e negro**. 04.09.2007. 106 f. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Letras). Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.

BARTHES, Roland. **Aula**: aula inaugural da cadeira de semiologia literária do Colégio de França. Trad. Leila Perrone- Moisés. 15. ed. São Paulo: Cultrix, 2007.

BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Trad. Mário Laranjeira. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

BOSI, Alfredo. **Dialética da colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p.377.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**: Estudos de Teoria e história literária. 11. ed. Revista pelo autor. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.

CARNEIRO, Sueli. **Ser ou Não-Ser**: dispositivo da racialidade no Brasil, Manuscrito no prelo, 2010.

CHIZIANE, Paulina. **Niketche**: uma história de poligamia. 3. ed. Lisboa: Editorial Caminho,, 2004.

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

FOUCAULT, Michel. **Em defesa da sociedade**. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p. 285-315.

FREYRE, Gilberto. **Casa-grande & Senzala**: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal. 49. ed. São Paulo: Global, 2004.

GARCIA, Othon. M. **Comunicação em prosa moderna**. 26. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. **O foco narrativo** (ou A polêmica em torno da ilusão). São Paulo: Ática, 1987.

