

## Referências intermediáticas em *Ponciá Vicêncio* e


### *Um defeito de cor* /

### *Intermedial references in ‘Ponciá Vicêncio’ and*

### *‘Um defeito de cor’*

Solange Ribeiro de Oliveira\*

Professora Emérita da UFMG, aposentada da Universidade Federal de Ouro Preto, Associada da Universidade de Londres e pesquisadora do CNPq. Além de artigos em revistas especializadas, publicou os livros: *Literatura e Artes Plásticas* (1993); *Literatura e Música: Modulações Pós-Coloniais* (2002); *Itinerário de Sofotulafai: Biografia Literária de Abgar Renault* (2005); *Hamlet: Leituras Contemporâneas* (2008) e *Perdida entre Signos: Literatura, artes e mídias, hoje* (2012), entre outros.

 <https://orcid.org/0000-0001-6755-7936>

**Recebido:** 03 mar. 2020. **Aprovado:** 19 jun. 2020.

#### Como citar este artigo:

OLIVEIRA, Solange Ribeiro. Referências intermediáticas em *Ponciá Vicêncio* e *Um defeito de cor*. *Revista Letras Raras*, v. 9, n. 3, p. 24-39, ago. 2020.

#### RESUMO

À luz dos conceitos de “referência”, propostos por Irina Rajewsky, e de “écfrase”, na conceituação de Claus Clüver, o texto analisa as referências intermediáticas em dois romances brasileiros, *Ponciá Vicêncio* (2003), de Conceição Evaristo, e *Um defeito de cor* (2017), de Ana Maria Gonçalves. Em ambos os romances se destaca o tema da liberdade e da memória cultural dos povos de cor em sua relação com as artes visuais: a arte do barro, explorada em *Ponciá Vicêncio* e a criação de máscaras africanas (*gélédes*), em *Um defeito de cor*. No decorrer de sua experiência, duas jovens negras, protagonistas dos dois romances, em sua própria prática ou no encontro com a obra de um artista africano, acabam por encontrar na arte um veículo para a preservação da história de seu povo. Nesse contexto, a narrativa finalmente conduz a considerações não só sobre a influência da arte africana na criação contemporânea como também sobre a possibilidade de sua continuidade na produção de artistas brasileiros em nossos dias.

**PALAVRAS-CHAVE:** Referências intermediáticas; Literatura e as artes visuais; Arte e memória cultural.

#### ABSTRACT

In the light of the concepts of “reference” proposed by Irina Rajewsky and of “ekphrasis” formulated by Claus Clüver, the text analyses the intermedial references in two Brazilian novels, *Ponciá Vicêncio* (2002) by Conceição Evaristo and *Um defeito de cor* (2017) by Ana Maria Gonçalves. The two novels are linked by their exploration of the themes freedom and cultural memory of black people and by their reference to the visual arts: pottery, explored in *Ponciá Vicêncio*, and the making of African masks (*geledes*) in *Um defeito de cor*. In the course of their experience, two black young women, the protagonists of the two novels, in their own practice or in their appreciation of another artist’s work, end up by finding in art a vehicle for the preservation of the history of their people. In this context, the narrative finally leads to the consideration not only of the influence of African creations on contemporary art but also about the possibility of their preservation in the work of Brazilian artists in our own time.

**KEYWORDS:** Intermedial references; Literature and the visual arts; Art and memorial culture

---

\*  [Solanger1@uol.com.br](mailto:Solanger1@uol.com.br)

... memória, o mais generoso dos retratistas

Ana Maria Gonçalves

## 1 Introdução

Para o tratamento da representação de negros na ficção contemporânea, mostram-se especialmente representativos dois romances de escritoras brasileiras negras, Conceição Evaristo e Ana Maria Gonçalves, autoras, respectivamente de *Ponciá Vicêncio* (2003)<sup>1</sup> e *Um defeito de cor* (2017)<sup>2</sup>. Entrelaça-os o tema da memória cultural e da liberdade, tão tardia e tão incompletamente devolvida aos negros brasileiros. Sem ela, em que pesem incontestáveis exceções, parece reduzida a possibilidade da prática artística, outro tema crucial também explorado nos dois romances. Em ambos, a representação da pessoa negra e da memória de seu povo realiza-se em grande parte através de referências às artes visuais: a arte do barro em *Ponciá Vicêncio*, e a criação de máscaras geledes<sup>3</sup> em *Um defeito de cor*. Nesses textos, vozes autorais que se querem e se assumem negras falam de sua própria história, em substituição aos personagens tradicionais, objetos de escrita e de perspectivas alheias. Em *Ponciá Vicêncio*, toda a narrativa gira em torno da questão da arte e do artista, que, por sua vez, remete à história de seu povo. Em *Um defeito de cor*, embora igualmente importante e exercendo a mesma função, a representação do artista e de sua criação condensa-se em alguns poucos trechos. De qualquer forma, a análise aqui proposta, tanto para *Ponciá Vicêncio* como para *Um defeito de cor*, apoia-se em referências intermediárias, que Irina Rajewsky define como

estratégias de constituição de sentido que contribuem para a significação do total do produto, [que] usa seus próprios meios, seja para se referir a uma obra individual específica produzida em outra mídia (...) seja para se referir a um subsistema midiático específico (...) ou a outra mídia como sistema (...). Em vez de combinar diferentes formas de articulação de mídias, esse produto de mídia tematiza, evoca ou imita elementos de estruturas de outra mídia,

<sup>1</sup> EVARISTO, Conceição. *Ponciá Vicêncio*. Belo Horizonte: Editora Mazza, 2003.

<sup>2</sup> GONÇALVES, Ana Maria. *Um defeito de cor*. Rio de Janeiro: Editora Record Ltda, 6ª edição, 2017.

<sup>3</sup> As máscaras consistem de uma cabeça que representa um ser humano ou um animal, às vezes com uma superestrutura. Tal estrutura ou amplifica um tema presente no segmento mais baixo ou, mais frequentemente, desenvolve um tema diferente. As máscaras masculinas transmitem imagens de poder físico e espiritual, de status e de liderança sagrada. Menos óbvias, mas sempre presentes, são as referências oblíquas às mães onipotentes.

percebida como distinta, através do uso de seus próprios meios específicos. (RAJEVSKY, 2012, p. 25,26).<sup>4</sup>

Na Literatura, as referências intermidiáticas, relacionadas com a cerâmica e com a criação de máscaras, realizam-se através de uma forma específica de descrição, a éfrase, definida por Claus Clüver como “a verbalização do encontro de um espectador com figurações visuais não cinéticas” (2017, p. 30).<sup>5</sup> Como veremos no texto as referências intermidiáticas, sob a forma de éfrase, referem-se à atitude das personagens diante de suas criações artísticas. Tratarei, portanto, das configurações éfrásticas encontradas nos dois romances. Em cada um deles a questão da liberdade, como a da referência intermidiática, aflora de forma diferente.

## 2 A conquista da liberdade dos escravos no Brasil

Em *Ponciá Vicêncio* pode-se dizer que só tecnicamente, no sentido jurídico, a protagonista, cujo nome dá título ao livro, nasceu livre. Sua liberdade de negra contemporânea, descendente de escravos, remete a uma série de leis, que, cercadas de restrições, foram se sucedendo até chegar à Abolição, atingindo os antepassados de Ponciá. Veio primeiro a lei 3040, de 1875, a chamada Lei do Ventre Livre, segundo a qual nasciam livres os filhos de mãe escrava. Entretanto, a lei incluía pesadas cláusulas restritivas. Os menores continuavam sob a autoridade do dono da mãe. Quando a criança completasse oito anos, o senhor podia optar por uma indenização do Estado ou utilizar o trabalho do menor até os 21 anos, criando uma espécie de “escravo livre”. Alguns antepassados de Ponciá Vicêncio certamente experimentaram os efeitos dessa lei, ou da que se seguiu, a Lei dos Sexagenários de 1885.

Outro estatuto jurídico permitia ao escravo comprar sua alforria ao preço de mercado. O dono poderia ou não concordar com a proposta, ou estipular valores tão altos que o cativo não conseguiria amealhar, mesmo trabalhando duramente nas ruas, como “escravo de ganho”. Teria a opção de protestar contra a recusa e recorrer aos tribunais. Para isso precisaria de um tutor, nomeado pelos mesmos tribunais, pois o escravo não tinha personalidade jurídica. Além do mais,

---

<sup>4</sup> Tradução do texto de Irina Rajewsky, Intermidialidade, Intertextualidade e “remediação”. Uma perspectiva literária sobre a intermidialidade. In: *Intermidialidade e estudos interartes*. Desafios das artes contemporâneas DINIZ, Thaís Flores Nogueira (org). Belo Horizonte, Editora, p.15-45, UFMG.

<sup>5</sup> “the dominant view of seeing ekphrasis as a prime example of intermedial transposition is questionable and should be replaced by the recognition that it primarily verbalizes a viewer’s encounter with (a) non-kinetic visual configuration(s)”. CLÜVER, Claus A new look at an old topic: ekphrasis revisited. São Paulo *Todas as letras*, v. 19, n. 1, p. 30-44, jan./abr. 2017, p. 30.

mesmo depois de concedida, a alforria podia ser revogada, mediante alegações, sempre subjetivas, apresentadas pelo senhor (Só depois de 1865 essa revogação deixou de ser aceita juridicamente). Inúmeros outros problemas cerceavam a alforria: ela não podia ocorrer quando o escravo tivesse sido adquirido com a condição de jamais ser libertado, ou quando prejudicasse os credores do senhor, ou o preço do escravo fosse superior à terça parte dos bens do dono, ou ainda quando o escravo tivesse sido dado em caução ou hipoteca. Outro empecilho ao gozo da liberdade era a obrigação, frequentemente imposta ao escravo de, mesmo forro, continuar a servir enquanto vivesse o dono ou algum membro de sua família. Qualquer dessas razões dificultava ou impossibilitava a transação. Só se lobrigaria uma esperança se não existisse qualquer desses empecilhos e se, para começar, o escravo conseguisse juntar a quantia exigida, equivalente no mínimo a quatro anos de trabalho, ou com a ajuda de parentes. Além do mais, a alforria seria uma solução individual, não coletiva.

Como se não bastasse, nas zonas rurais a libertação era praticamente inviável. Apenas aos escravos urbanos - os chamados “escravos de ganho”, possibilitava-se o trabalho nas ruas, pagando uma diária aos donos e guardando o restante para si, visando à alforria. Em zonas rurais, não havia tal oportunidade sendo essa a situação dos ancestrais de Ponciá Vicêncio, a protagonista do romance de Conceição Evaristo; a autora duvida que algum deles tenha alcançado a alforria. O que os libertou - pelo menos nominalmente - foi a Lei Áurea de 1888, que finalmente atingiu a todos os escravos. Entretanto, mesmo após a Abolição, a tão sonhada liberdade foi em grande parte ilusória. Legalmente, a escravidão deixava de existir, mas, na prática, tal não ocorria, pois a lei não previa a reinserção econômica e social dos libertos. Ao mesmo tempo, somente os crioulos, nascidos no Brasil, tornavam-se imediatamente cidadãos do país. Os nascidos na África deviam submeter-se a um processo de naturalização.

Outras restrições acompanhavam a precária libertação. Os negros só podiam votar nas eleições primárias, que elegiam apenas os conselheiros municipais, e, mesmo assim, se provassem uma renda anual de 100.000 reis - algo bastante difícil. Se servissem ao exército, à marinha ou à guarda nacional, não podiam ambicionar promoção e recebiam tratamentos diferentes, dependendo do Estado de sua residência. Nas zonas de forte presença branca - no sul - os negros forros tiveram que lutar muito mais duramente que seus concidadãos de Minas, do nordeste, ou do Rio de Janeiro. Na capital paulista continuavam a dever obediência aos ex-donos. Não podiam trajar-se como brancos, deviam assumir determinadas posturas corporais e só eram

autorizados a chamar de “senhor(a) ou “dona” a pessoas que jamais tivessem sido escravizadas - quase exclusivamente brancas.

A cidade de Salvador, onde a sociedade, muito mesclada, comportava-se como se fosse branca, constituía um caso aparte. Aí os libertos, ou mesmo, antes deles, os alforriados, diante da pouca concorrência de brancos empreendedores, podiam, como indivíduos, subir na escala social. É este o caso de Kehinde, a protagonista de *Um defeito de cor*. Como escrava de ganho, comerciando nas ruas, nem precisou da Abolição para se libertar e enriquecer. Entretanto, especialmente nas zonas rurais, a liberdade alcançada foi a de ser pobre, tornar-se “mortos de fome livres”.<sup>6</sup> Por falta de recursos, o trabalhador rural assalariado não conseguia explorar o pedaço de terra que porventura lhe tivesse sido dado. Acabava forçado a vendê-lo e mudar para a cidade, em busca de trabalho, sempre precário e dependente das classes favorecidas. Pobres, carentes de recursos de educação e saúde, enfrentavam novas formas de escravidão, “pulso de ferro” (...) “soberana mão que eternizava uma condição antiga” (EVARISTO, 2003, p. 48).

### 3 A precária liberdade da família de Ponciá Vicêncio.

Tal foi a “liberdade” alcançada por Ponciá Vicêncio, a protagonista do romance de Conceição Evaristo, e sua família. Pouco ou nada tinham de seu, além do corpo exaurido pelo trabalho na roça. Como nos velhos tempos, até seu sobrenome é o do antigo dono. A terra onde labutam fora pretensamente doada à época da Abolição, com a condição de que continuassem todos a trabalhar para o senhor, o Coronel Vicêncio. De fato, tudo continuava nas mãos dos brancos “que se fizeram donos desde os passados tempos” (2003, p. 62). “Os negros eram donos da miséria, da fome, do sofrimento, da revolta suicida” (2003, p. 82). No passado, muitos de seus filhos, nascidos do “ventre livre”, tinham sido vendidos. (2003, p. 50). Como fruto do trabalho embrutecedor, a família, nominalmente livre, conta apenas com uma choupana de sapé, trapos para cobrir a nudez, utensílios rudimentares e a fome mal saciada.

Só não lhes faltam amargas lembranças do passado. Filho de ex-escravos, o pai da protagonista relata uma experiência sofrida na infância. O episódio lembra o narrado por Machado

---

<sup>6</sup> Devo esta expressão, e todas as informações sobre a situação de escravos e ex-escravos, a MATTOSO, Katia M. Capítulos “Deixar de ser escravo?” e “A miragem da liberdade “ In: *Ser escravo no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1982, p. 173-192 e 198-218.

de Assis em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1880), quando Brás, o Sinhozinho, cavalga Prudêncio, o moleque escravo. O pai de Ponciá Vivêncio narra uma experiência ainda mais chocante. O velho conta que

crescera na fazenda levando a mesma vida dos antepassados. Era pajem do sinhô-moço. Tinha a obrigação de brincar com ele. Na brincadeira, o pequeno negro se fazia de cavalo, montado pelo mocinho, que queria cavalgar e conhecer todas as terras do pai. O Sinhozinho e seu pajem tinham a mesma idade. Um dia o coronelzinho exigiu que o pajem 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. O escravo chorava e não sabia o que mais lhe salgava a boca, se o gosto da urina ou o sabor de suas lágrimas. (...) “Os homens gastavam a vida trabalhando nas terras dos senhores e depois [viam] a maior parte das colheitas ser entregue aos coronéis” (p. 32). “Se eram livres, porque continuavam ali? Por que, então, tantas e tantas negras na senzala? Por que todos não se arribavam à procura de outros lugares e trabalhos?” (EVARISTO, 2003, p. 14)

À semelhança de todos os homens do romance, o pai Vicêncio, rendido ao trabalho bruto, fecha-se no mutismo dos desesperados. A mãe, Maria Vicêncio, desdobra-se nas tarefas caseiras e no cuidado do casal de filhos, Ponciá e Luandi que, na infância, mal percebem a própria miséria. A menina aceita docilmente sua condição de mulher. Alegra-se ao ver que, mesmo tendo atravessado um rio com reflexos do arco-íris, não mudou de sexo, como aconteceria se fossem verdadeiras as lendas que lhe contavam. Ponciá só desejaria ser homem para se livrar do trabalho doméstico. No mais, espelha-se na mãe, mulher forte, conselheira e guia dos seus.

#### 4 A arte na vida da menina Ponciá e sua mãe

A afinidade de mãe e filha ultrapassa a relação familiar, inclui a prática da arte, referência importante para uma interpretação global do romance:

A mãe fazia panelas, potes e bichinhos de barro. A menina buscava a argila nas margens do rio. Depois de seco, a mãe punha os trabalhos para assar num forno de barro. As coisinhas eram duras, custosas de quebrar. Ponciá Vicêncio também sabia trabalhar muito bem... (p. 18). Tinha os dedos espertos, fazedores de coisas bonitas, mais que a mãe. (p.73) Já bem pequena, ela entendia o barro e ia ao rio buscar a massa. Sabia qual era a melhor, qual a mais macia, a mais obediente. (EVARISTO, 2003, p.77).

Sem saber, as duas mulheres pertencem ao mundo dos artistas primitivos, que, geralmente, sem deixar vestígios, sempre existiram, já que a necessidade de expressar-se é inata a todo ser humano. Na esteira de Roberto Pontual, Araújo (1998, p. 59) define o artista primitivo como “aquele que tem em si, inatos, o dom e a capacidade de criar objetos e situações substancialmente reveladoras de sua individualidade e das circunstâncias do mundo que o rodeia”. Criando, quase instintivamente, a partir de uma força espontânea e de uma linguagem inventada *ad hoc*, tais artistas ficam à margem das linguagens da arte erudita. Nas palavras de Carlos Drummond de Andrade, são “artistas que nasceram artistas, não precisaram academiarem”.<sup>7</sup>

Para esculpir utensílios domésticos e bichinhos de barro, Maria Vicêncio emprega a argila, material usado desde os tempos mais remotos para a fabricação de objetos de uso diário e decoração. As primeiras cerâmicas conhecidas datam da Pré-História: vasos de barro, na cor natural da argila, ou enegrecidas por óxidos de ferro. De certa forma, a arte de Maria Vicêncio continua essa história, que é de toda a raça humana. Em qualquer tempo, com um pouco de prática no manejo das mãos, podem-se moldar utensílios afins: jarras, canecas, potes, vasilhas, pratos e tigelas, objetos culturalmente definidos como femininos. Técnicas avançadas exigiriam espátulas de alumínio ou ferro, fornos elétricos, ou ferramentas mais sofisticadas, como o torno ou roda de oleiro, que tem um prato giratório para ajudar a moldar uma peça. Em sua pobreza, Maria Vicêncio nem sabe de existência desses utensílios. Bastam-lhe a habilidade das mãos e seu forninho de barro. No tranquilo engajamento com o fazer artístico, encontra uma válvula de escape para as agruras do cotidiano. Em pequenas esculturas, que lembram a obra de Mestre Vitalino (1909-1963), expoente da história da arte do barro no Brasil, a menina e sua mãe esquecem sua vida sem expectativas e encontram uma forma de liberdade. A título de exemplo, lembro uma peça da obra de Vitalino.<sup>8</sup>

## 5 Experiências da jovem Ponciá

Moça feita, Ponciá faz o que se espera dela. Casa-se com um empregado da fazenda.

---

<sup>7</sup> ANDRADE, Carlos Drummond de. Sobrecapa de COIMBRA, Sílvia Rodrigues, MARTINS, Flávia e DUARTE, Maria Letícia. *O reinado da lua*. Escultores populares do nordeste. 2ª edição. Rio de Janeiro: Editora Salamandra, 1980.

<sup>8</sup> Disponível em em [https://www.google.com/search?q=esculturas+de+mestre+vitalino&rlz=1C1CHBD\\_pt-](https://www.google.com/search?q=esculturas+de+mestre+vitalino&rlz=1C1CHBD_pt-) Acesso em 21 de janeiro de 2020.

Aos olhos do marido, como dos outros homens, “as mulheres pareciam estrelas. Eram bonitas, iluminavam a noite que existia no peito dos homens. Moravam em outras terras, tinham outros sonhos.” (EVARISTO, 2003, p. 91). Ponciá não sofre, pois, o destino das mulatas de outros tempos, não é deflorada pelo patrão. Também não é usada como Mãe Preta, ama dos filhos dos brancos. De fato, não lhe está reservado o papel de mãe, mesmo dos próprios filhos: os seus são todos natimortos. Tampouco lhe traz felicidade a vida conjugal. Dos prazeres do sexo abre logo mão, pois ela e o marido “nunca iam além do corpo (...), além da pele.” (2003, p. 67). Nem lamenta a perda dos filhos que tivera. “Valeria a pena pôr um filho no mundo?” (2003, p. 82), pergunta-se. E ela própria responde: “Bom mesmo que os filhos tivessem nascidos mortos, pois assim se livraram de viver uma mesma vida”. (EVARISTO, 2003, p. 83).

Resta-lhe, entretanto, um prazer. Ponciá descobre que é artista como a mãe. O romance se desdobra em referências a essa arte, que está no cerne do texto, com uma função toda particular: dá sentido às vidas das personagens, fala de suas experiências, e, sobretudo, remete à história de seu povo. Antes, contudo, de se contentar com a arte, como fizera sua mãe, a moça faz uma tentativa de encontrar na cidade um trabalho compensador. “Por que todos não se arribavam à procura de outros lugares e trabalhos?” (2003, p. 14) - reflete, repetindo a pergunta vagamente formulada na mente de parentes e amigos. Na cidade, contudo, só consegue trabalhar como doméstica, morando na casa da patroa. Com as economias assim conseguidas, poderia comprar uma casinha num bairro distante, e trazer a família para morar com ela. Entretanto, nem assim consegue motivar-se. Ponciá reflete, reflete e hesita. Aos poucos, desencantada da vida na cidade, desiste do projeto. Deprimida, próxima da loucura, volta, conduzida pela mãe, para a choupana que deixara, ou antes, para a arte em que se iniciara. É a arte que chama Ponciá de volta ao povoado, ao rio, ao “imaginário ato de fazer”.

## **6 A volta ao povoado: a redescoberta da arte**

Sua primeira obra tinha sido uma escultura, uma miniatura, representando o avô, cuja história conhecia. Enlouquecido pelo sofrimento, o velho matara a mulher e, impedido de suicidar-se, conseguira apenas mutilar-se, decepando uma das mãos. Em seus guardados de menina, Pontia encontra a pequena peça, o “homem de barro”. “Os olhos, a boca, as costas encurvadinhas, a magreza, o bracinho cotoco, tudo era igual, igualzinho. A boca ensaiava sorrisos, mas no rosto



a expressão era de dor” (2003, p.19). Primeira obra da escultora mirim, brevemente descrita nesta éctrase, a estatueta vai acompanhá-la sempre, como um talismã. Esta é sua verdadeira herança, não o pedaço de terra que, segundo o avô, lhe caberia e, se fosse vendida, os salvaria da indigência.

Para Ponciá, o legado da família é bem outro, o dom da arte, que, “traduzindo os desejos de quem cria” (2003, p. 77) a prende ao torrão natal. A solidão da artista leva a menina, depois a jovem mulher, a “apartar-se de si mesma” (2003, p.49), mas também faz dela “a dona dos sonhos”: “parecia morar em outro lugar” (2003, p. 65), onde, transcendendo amargas lembranças, espera encontrar a paz. Ou será que realmente as transcende? A mutilação do homem de barro descrito no texto traz à tona as dores, as perdas, as restrições a que se submeteram os negros no passado. Simbolicamente, a figurinha maneta conta a história de seu povo, a história esbulhada, reduzida a cacos, lembra um homem que tivesse perdido um dos braços, só lhe restando o outro, para o trabalho bruto, ou para receber, marcadas com ferro em brasa, as iniciais do dono.

## 7 O sucesso de mãe e filha, artistas

Aos poucos as estatuetas de Maria e Ponciá Vicêncio alcançam certo reconhecimento e começam a ser vendidas aos vizinhos e expostas na cidade. Como artistas que são, as duas têm estilos distintos. “Nas andanças pelos povoados, a mãe encontra trabalhos feitos por ela e pela filha. (...) Calma, longe de tudo, podia admirar o que tinha feito. Em toda casa, em toda fazenda, tinha uma criação dela ou da filha. Ela reconhecia perfeitamente qual era a sua obra e qual era de Ponciá” (2003, p. 85). Na cidade, o irmão de Ponciá, levado por um amigo, encontra os trabalhos numa exposição, “objetos de seu passado presente”, a escravidão apenas atenuada. O rapaz olha os trabalhos da mãe e da irmã como se nunca os tivesse visto. Pode vê-los agora, como aparecem na éctrase:

objetos de uso: panelas, potes, bilhas, jarros e os de enfeites, em tamanho menor, pequeníssimos. Pessoas, animais, utensílios de casa, tudo coisas de faz-de-conta, objetos de enfeitar, de 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. (2003, p. 106)... trabalhos que *contavam partes de uma história. A história dos negros talvez* (EVARISTO, 2003, p. 130, *grifos meus*).

Na vitrine onde se expunham as estatuetas um cartãozinho identificava como autoras Maria Vicêncio e a filha, Ponciá Vicêncio, da Vila Vicêncio. Como proprietário, citava o Dr. Aristeu Pena Forte Soares Vicêncio, “[u]m dos mandantes das terras do povoado” (2003, p. 107). A Abolição, ao que parece, ali não aterrissara ainda. O Coronel continua a se sentir dono da terra, do trabalho e até das artes dos ex-escravos. Já lhes mutilou a história, como acontece aos iletrados. Mas não consegue roubá-la inteiramente. Parte dessa história sobrevive na arte de mãe e filha, em imagens como a do homem mutilado. Resiste ainda, alhures, desconhecida de Ponciá, no samba, na capoeira, nos congados, nas artes periféricas, em valores ancestrais, e na literatura de testemunho, protagonizada por afrodescendentes. Este é o grande tema de Conceição Evaristo, explorado também em seu premiado conto, “Olhos d’água”.<sup>9</sup>

## 8 Formação da protagonista de *Um defeito de cor*

A figura do artista, as referências às artes visuais e sua relação com a história do negro reaparecem no romance de Ana Maria Gonçalves, *Um defeito de cor*<sup>10</sup>, que também explora os temas da liberdade e da criação artística. A protagonista, a escrava Kehinde, batizada como Luísa, escapa do cativeiro no Brasil pela alforria, comprada com os lucros de seu trabalho como escrava de ganho. Dotada de talento comercial, de empreendimento em empreendimento, chega a enriquecer. Após anos de intensa atividade, envolve-se numa frustrada rebelião contra os senhores de escravos. As autoridades reagem com violência. Estimulam a volta para a África dos suspeitos de participação no movimento, o que contribui para a decisão da ex-escrava de velejar para sua terra de origem, com o nome de Luísa Gama.

Chegando ao destino, Luísa logo descobre o quanto a transformara a permanência no Brasil. Não importa onde esteja, em Uidá, junto ao golfo da Guiné, com forte presença brasileira, ou no reino de Daomé, antigo estado, da hoje república de Benin, sente-se numa outra África. Não reconhece a terra de sua infância, onde já não encontra o túmulo de sua mãe e a casa que habitara com a avó - “o mato tinha tomado conta de tudo” (GONÇALVES, 2017, p. 844). Como os demais retornados, os agora chamados “brasileiros”, assimilou muito dos valores dos brancos. Considera

<sup>9</sup> Sobre esse tema, ver OLIVEIRA, Natalino da Silva. Escrever é sangrar : reflexões sobre ancestralidade, racismo e dor em Olhos d’água de Conceição Evaristo. Aletria, Belo Horizonte, v. 29, n. 1, p. 179-195, 2019.

<sup>10</sup> GONÇALVES, Ana Maria. *Um defeito de cor*. Rio de Janeiro: Editora Record Ltda., 2017.

“selvagens” os negros que, nunca tendo conhecido a “civilização”, preservam seus velhos costumes, e “não queriam saber de trabalhar.” Tem saudades da Bahia, de suas feiras, das ruas e solares que conhecera. Continua devota, tanto do catolicismo, aprendido no cativo, quanto dos orixás, que também cultuara na Bahia. Domina o iorubá, mas, entre os demais “brasileiros”, fala português, e, com conhecidos ingleses, o inglês aprendido quando, ainda escrava, fora alugada a uma família inglesa. Em resumo, situa-se num múltiplo entre-lugar, entre costumes, religiões e línguas - situação semelhante à dos alforriados ou até, em alguns aspectos, à de negros brasileiros em nossos dias.

Luísa enfrenta com bravura os inevitáveis problemas de adaptação. Frequenta tanto os comerciantes abastados e os chefes tribais quanto, em situações ambíguas, às vezes perigosas, as cortes locais, a do rei Guezo ou do rei Kosoko e os palácios dos influentes *chachás*, comandantes de fortes. Continua a multiplicar sua fortuna com o comércio de produtos brasileiros, fumo, óleo de palma, roupas e adereços. Finalmente, transforma-se em incorporadora de imóveis de luxo, construídos por trabalhadores com materiais preciosos importados do Brasil. As casas inspiram-se nas mansões dos baianos ricos, e são ornamentadas com entalhes, vasos, móveis e outros trabalhos de Abimbola, o artista que, nesse novo patamar de riqueza e influência, Luísa vem a conhecer.

## 9 A descoberta da arte africana

Na verdade, a especialidade de Abimbola eram as máscaras, algo que, independente de sua localização geográfica, pertence à história humana desde a Pré-história. Na arte rupestre já se encontram representações de caçadores, que possivelmente invocando a ajuda de entidades superiores, usam máscaras com cabeças de animais. Na África, como produto artisticamente elaborado, tendendo, ora para o realismo, ora para a abstração, as máscaras aparecem na vasta área que se estende do Senegal a Angola. Na verdade, só na arte negra a máscara atuou como “instrumento vivo e sempre atual, cujos múltiplos usos abrangem todas as atividades do homem, do nascimento à morte (...) [A] constância das emoções e sua universalidade são elevadas ao máximo e alcançam um absoluto ideal na transposição plástica” (MONTI, 1992, p. 9).

Aos olhos de Luísa, as esculturas de Abimbola assemelham-se a um tipo especial de máscara, as *geledes*<sup>11</sup> - objetos esculpidos, modelados ou trançados, colocados sobre o rosto ou na cabeça, e quase sempre associados a danças. Se esculpidas, ocupam um único bloco de madeira. O artista parte de um tronco cilíndrico, que vai afinando com ferramentas. A madeira deve ser verde e, para que não rache, a máscara é queimada com óleo de palmeira. Suas características não são homogêneas, pois cada etnia africana tem seus próprios traços, culturais, estéticos e religiosos. A parte superior da gelede géled apresenta um tema, inspirado em qualquer objeto, não obrigatoriamente homens, mulheres ou animais, e desenvolvido ou substituído por outro no segmento inferior. Os temas remetem a forças cosmológicas, papéis sociais, econômicos, políticos ou religiosos, louvores à memória dos mortos, ou críticas a adversários. As géledes têm um forte apelo espiritual e religioso, que ilustra a diversidade de crenças: o tradicional culto aos orixás, seus sacerdotes e sacerdotisas, mas também o clero mulçumano e o católico.”<sup>12</sup> Algumas dessas máscaras, expressão do matriarcado, têm dois andares típicos. É a objetos desse tipo que se refere a narrativa sobre a vida de Luísa na África. Como exemplo, é possível ver imagens disponíveis na internet.<sup>13</sup>

Quando Abimbola (cujo nome significa “nascido rico”) encontra Luísa, carrega um saco cheio de máscaras, que ela julga semelhantes às geledes. O artista informa que tinha aprendido sua arte com o pai, e este com seu próprio pai, e assim por diante, numa longa dinastia de ancestrais. Suas máscaras certamente apelam para o sagrado, pois seus antepassados tinham sido os artistas preferidos dos *onis*, chefes religiosos de Ifé, antiga cidade iorubá no estado de Osun, na região onde hoje se situa a Nigéria. Luísa participa dessas crenças. Em suas palavras,

Ifé [era] a cidade a partir da qual as terras se espalharam sobre as águas, formando a África, o Brasil, a Europa, e todos os lugares que existem. Ifé foi fundada por Oduduwa, ou Oloduramé, o Grande Deus Supremo, mas que os muçurummins chamam de Lamurudu, rei da Meca, e algumas outras pessoas achavam que era Nimrod, que está na Bíblia dos católicos. (GONÇALVES, 2017, p. 838)

<sup>11</sup> Sobre as *geledes* ver DREWAL, John Henry & DREWAL, Margaret Thompson. *Gelede*. Art and female power among the Yoruba. 2.ed. Bloomington, Indiana University Press, 1990. Cito, resumindo-as, passagens desse livro traduzidas por Carlos Eugênio Marcondes de Moura. Texto disponível em <https://www.geledes.org.br/a-representacao-das-mascaras-gelede/>, acesso em 20 de janeiro de 2020.

<sup>12</sup> Para estudo das máscaras africanas, enriquecido por belas ilustrações, ver MONTI, Franco. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

<sup>13</sup> [https://www.google.com/search?q=m%C3%A1scaras+geled%C3%A9s&rlz=1C1CHBD\\_pt](https://www.google.com/search?q=m%C3%A1scaras+geled%C3%A9s&rlz=1C1CHBD_pt). Acesso em 21 de janeiro de 2020.

A narrativa prossegue com detalhes sobre Ifé, a cidade sagrada dos iorubás, também venerada por Luísa:

Foi em Ifé que moraram os grandes onis, um após o outro, os chefes religiosos de todo o reino iorubá, formado por muitas outras cidades. Uma das cidades mais importantes do reino foi Oyó, fundada pelo filho de Oduduwa e durante algum tempo governada por Xangô. Em Oyó morava o alafin, o chefe político das cidades iorubás. Na verdade, antes dessa Oyó de hoje existia uma outra, em outro lugar, que precisou ser abandonada depois *de uma guerra. Foram também as guerras que acabaram com muitos outros impérios antes e depois* (GONÇALVES, 2017, p. 839).

## 10 Arte e História na África

Como o novo amigo, Luísa interessa-se pela história de seu povo, pois as máscaras frequentemente representam o rosto de um personagem ilustre, numa imagem idealizada e simbólica, destinada à devoção dos descendentes. Nesse caso, são feitas com materiais duráveis, ou mesmo preciosos - metal, pedra, marfim - e apresentam, um estilo mais rico e refinado. Nostalgicamente, Abimbola rememora a consideração dispensada aos artistas do passado: “Eles moravam no palácio do rei, tinham todo o conforto, todo o espaço, todos os aprendizes, todo o material, todo o dinheiro e todas as mulheres que quisessem” (GONÇALVES, 2017, p.839.). Abimbola lamenta a perda desses privilégios, segundo ele indispensáveis para preservar a memória de seu povo:

somente assim [os artistas] podiam fazer um bom trabalho, que era o de perpetuar, por meio das esculturas e das máscaras de metal ou de barro, as imagens dos reis e das pessoas mais importantes de uma época. Sem o trabalho deles ninguém saberia como tinha sido o rosto de Oranmyan, pai de Xangô, ou de Obaloufon, de Eware e de Ogoulá (GONÇALVES, 2017, p. 839).

Na verdade, as perdas dos artistas, e, com elas, de suas máscaras, remete à própria história e às tradições roubadas pela colonização europeia. A história ficcionalizada narrada em *Um defeito de cor* desenrola-se no século 19, mas as crenças mencionadas continuam vivas em pleno século 21. É o que demonstra o entusiasmo com que foi recebida, em junho de 2018, a visita ao Brasil de Ooni Adeyeye Enitan Ogunwusi, o Ojaja II, rei da cidade de Ifé na Nigéria, berço do

povo iorubá. A visita não poderia ser mais oportuna, pois ocorreu na Década dos Afrodescendentes, programada para 2015 a 2024, por resolução da UNESCO.<sup>14</sup>

## Conclusão

Alguns pronunciamentos do rei de Ifé lembram temas explorados nas *gélédés*, especialmente representações da história e da cosmovisão africana. Evidentemente, a análise técnica dessas máscaras é matéria para especialistas. Ao interessado na função de referências à arte em textos literários, importa sobretudo a recepção desses objetos artísticos pelas personagens, que os veem como instrumentos de preservação da memória. Para o turista desinformado, não passam de objetos de decoração. Em outros tempos, diz o Abimbola, isso não ocorreria. O artista era imensamente valorizado, não seria condenado a vagar sem destino, comercializando sua arte. Diz o texto;

[J]á tinha acontecido de um artista ser capturado e depois trocado por um exército inteiro, ou por seu peso em ouro, tamanha a importância e a consideração que ele merecia do seu rei. Desde que as coisas tinham mudado, desde que tinha visto muitas barbaridades acontecerem, o Abimbola vivia sem reino e sem rei, sem casa e sem parada, andando pela África moldando as máscaras que vendia para qualquer pessoa na beira das estradas, como se fossem máscaras comuns. (GONÇALVES, 2017, p. 839)

As palavras da personagem conferem com as observações dos etnólogos:

entre os iorubás e os povos de Benin, a relação entre o cliente e o artista era, até poucas décadas, marcada por uma forma de mecenato: as classes mais abastadas, em seu desejo de se distinguirem através de manifestações de prestígio e de riqueza, atribuíam uma notável importância à posse de obras de arte. O artista, era, portanto, recebido e considerado pela família nobre ou real, a cujo serviço colocava todas as suas capacidades. (MONTI, 1962, p. 22).

---

<sup>14</sup> Relacionadas com questões mencionadas pelo rei, que se declara descendente direto de Oduduwa, encontram-se na [wikipedia.org](http://wikipedia.org) algumas informações interessantes:

Segundo Pierre Verger, a cidade de *Ifé*, chamada de berço da civilização, [...] divinizou os fundadores da dinastia que nelas reinaram. O nome Oduduá pode ser traduzido como "a cabaça de onde jorrou a vida." Entre os objetivos da visita do rei de Ifé contaram-se a união e o fortalecimento da comunidade iorubá da África e da diáspora africana. Marcio D'Jagun, presidente do Conselho Estadual de Defesa e Promoção da Liberdade Religiosa, observou que a vinda do Ooni de Ifé deu visibilidade aos problemas da intolerância religiosa e da exclusão financeira de negros no Brasil. Ressaltou também que a presença de Ooni tem um significado especial, pela forte presença espiritual dos iorubás na vida dos brasileiros.

Desafortunadamente, essa arte, florescente em um período anterior à colonização europeia, está prestes a desaparecer. É o que reconhece o etnólogo, com um ressaibo de melancolia:

A arte tradicional da África é hoje um fenômeno do passado. O enfraquecimento da religião animista, ameaçada cada vez mais profundamente pelo Islã e pelo cristianismo, causou o desaparecimento gradual dos fatores que haviam motivado a obra de arte, antes de tudo objeto ritual. Além disso, o período de administração colonial minou a organização social e política das populações indígenas agravando a sua decadência. Foram impostas leis e costumes novos, em frequente contradição com a mentalidade e os costumes arraigados há séculos (...). As gerações mais jovens encontraram-se sem uma orientação segura e, em sua maioria, esqueceram a herança do passado, procurando adequar-se a situações de vida estranhas e nem sempre totalmente assimiláveis. Os temas da tradição artística não são mais transmitidos, as técnicas empobrecem e caem ao nível artesanal (MONTI, 1962, p. 110-111).

A conclusão não é, todavia, inteiramente pessimista:

O futuro de uma arte por excelência negro-africana ainda não é previsível. A partir de um artesanato que vive condicionado à demanda dos turistas não poderá por certo desenvolver-se um renascimento artístico, mas o talento inegável de que o escultor africano deu mostras durante séculos deverá seguramente ressurgir, sustentado, porém, por novas exigências e motivações. (MONTI, 1962, p. 112).

Ironicamente, essa esperança na continuidade da arte africana apoia-se na própria cultura europeia que a sabotou. Na verdade, surge na Europa, desde os primeiros passos do cubismo, uma onda negrista, a chamada negrofilia. Coleções particulares, museus europeus como o Museu do Homem em Paris, o Museu Britânico e a Coleção Wallace, em Londres, e o Museu Rietberg, em Zurique, exibem como tesouros coleções de máscaras africanas, admiradas por leigos e artistas. Numa dessas exposições, realizada no Museu do Homem em 1905, Picasso ficou fascinado pela liberdade formal e técnica das peças exibidas. Em suas palavras, foi contagiado pelo “vírus” dessa arte, a ponto de deixá-la influir numa nova fase de sua criação, como em *Les Femmes d’Alger* (1907), marco inaugural do cubismo, e *Dryad (Ninfa das selvas)* óleo de 1908. Sobrevivente, pois, a criação africana influenciou a arte ocidental do século 20, não apenas no cubismo, mas também no fauvismo e no expressionismo. A propósito, o Museu Afro Brasil de São Paulo abriga um importante acervo, que inclui obras africanas seculares, lado a lado com criações de nossos contemporâneos, como José de Guimarães, e José Adário dos Santos. As

criações de Santos, esculturas de ferro forjado, transcriam no Brasil as obras de seus ancestrais, algumas vezes com referências à escravidão. Assim, no século 21, com sua linguagem muda, a arte africana continua a narrar a história dos povos de cor.

Ao fazê-lo, oferece às autoras dos romances analisados, a oportunidade de entrelaçar Arte e Literatura, usando as referências às artes visuais como elementos para a celebração da história dos povos de cor.

## Referências

ARAÚJO, Olívio Tavares de. *SILVA*. Pinturas .1947-1995. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 1998.

CLÚVER, Claus. A new look at an old topic: ekphrasis revisited. São Paulo: *Todas as letras*, v. 19, n. 1, jan./abr, p. 30-44, 2017.

COIMBRA, Sílvia Rodrigues, MARTINS, Flávia; DUARTE, Maria Leticia. *O reinado da lua*. Escultores populares do nordeste. 2ª edição. Rio de Janeiro: Editora Salamandra, 1980.

DREWAL, John Henry & DREWAL, Margaret Thompson. *Gelede*. Art and female power among the Yoruba. 2.ed. Bloomington, Indiana University Press, 1990. Textos traduzidos por Carlos Eugênio Marcondes de Moura., disponível em <https://www.geledes.org.br/a-representacao-das-mascaras-gelede/>, acesso em 20/01/2020.

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

GONÇALVES, Ana Maria. *Um defeito de cor*. Rio de Janeiro: Editora Record Ltda, 6ª edição, 2017.

MATTOSO, Katia M. Deixar de ser escravo? e A miragem da liberdade. In: *Ser escravo no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, p. 173-192 e 198-218, 1982.

MONTI, Franco. *As máscaras africanas*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

OLIVEIRA, Natalino da Silva. Escrever é sangrar : reflexões sobre ancestralidade, racismo e dor em Olhos d'água de Conceição Evaristo. *Aletria*, Belo Horizonte, v. 29, n. 1, , 2019. p. 179-195.

RAJEWSKY, Irina. Intertextualidade e “remediação”. Uma perspectiva literária sobre a intermedialidade In: DINIZ, Thaís Flores Nogueira (org.). *Intermedialidade e estudos interartes*. Desafios da arte contemporânea. Belo Horizonte, Editora UFMG, p. 15-45, 2012.