

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES  
MARCEL LEANDRO SZYMANSKI

PERFORMANCE [ESCREVEDOR DE HISTÓRIAS]: CONTRIBUIÇÕES PARA O  
DESAPAGAMENTO DA CULTURA AFRO-DIASPÓRICA NA CENA ARTÍSTICA  
CURITIBANA

CURITIBA

2023

MARCEL LEANDRO SZYMANSKI

PERFORMANCE [ESCREVEDOR DE HISTÓRIAS]: CONTRIBUIÇÕES PARA O  
DESAPAGAMENTO DA CULTURA AFRO-DIASPÓRICA NA CENA ARTÍSTICA  
CURITIBANA

Dissertação apresentada à banca do Programa de Pós-graduação Mestrado Profissional em Artes, Linha de Pesquisa Modos de Conhecimento e Processos Criativos em Artes, da Universidade Estadual do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes.

Orientador: Prof. Dr. Francisco Gaspar Neto

CURITIBA

2023

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema de Bibliotecas da UNESPAR e Núcleo de Tecnologia de Informação da UNESPAR, com Créditos para o ICMC/USP e dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Szymanski, Marcel Leandro

Performance [escrevedor de histórias]:  
contribuições para o desaparecimento da cultura afro-  
diaspórica na cena artística curitibana / Marcel  
Leandro Szymanski. -- Curitiba-PR, 2023.

111 f.: il.

Orientador: Francisco de Assis Gaspar Neto.  
Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação  
Mestrado em Artes) -- Universidade Estadual do  
Paraná, 2023.

1. Performance. 2. Teatro negro. 3. Artes da  
cena. 4. Curitiba. 5. Quilombo. I - Gaspar Neto,  
Francisco de Assis (orient). II - Título.

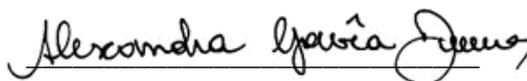
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES  
MESTRADO PROFISSIONAL EM ARTES

**ATA nº001/2023 - PPGARTES**  
**BANCA DE DEFESA**

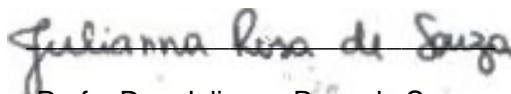
No dia 31 de maio de 2023, às 15 horas, através de chamada de vídeo pelo aplicativo Google Meet, realizou-se o Banca de Defesa do Trabalho Acadêmico intitulado Performance [Escrevedor De Histórias]: Contribuições para o Desapagamento Da Cultura Afro-Diaspórica na cena artística curitibana do/a mestrando/a Marcel Leandro Szymanski, que contou com a presença do professor doutor Francisco Gaspar Neto (orientador), Dra. Alexandra Gouvêa Dumas e Dra. Julianna Rosa de Souza, como membros titulares da banca avaliadora. Após a avaliação do Trabalho Acadêmico, a banca deliberou pela aprovação da pesquisa, considerando a necessária e urgente publicação da dissertação com apoio do programa de Mestrado em Artes e da UNESPAR como modo de reparação histórica e econômica, assim como fortalecer a historiografia do teatro curitibano a partir da produção de obras como a agora apresentada e demais obras com essa temática que já foram indicadas à publicação. Nada mais havendo a discutir, o Exame de Defesa deu-se por encerrado e eu, professor orientador e presidente da banca, lavrei a presente ata, que segue assinada por mim e pelos demais membros da banca de avaliação.



Prof. Dr. Francisco de Assis Gaspar Neto  
(UNESPAR) – orientador



Profa. Dra. Alexandra Gouvêa Dumas  
(UFBA)



Profa. Dra. Julianna Rosa de Souza  
(UDESC)

Era (mais) uma vez.

## RESUMO

A presente pesquisa tem como objeto de investigação a performance [escrevedor de histórias] – realizada entre os anos de 2016 e 2019, na cidade de Curitiba e em seis Comunidades Remanescentes Quilombolas do Paraná – e as duas publicações que a compõe (desdobramentos em livro), para compreender o lugar ou o não-lugar de narrativas afro-diaspóricas nas artes da cena, especificamente no teatro profissional Curitibano deste período (2016 à 2019), correspondente a um recorte do meu próprio exercício profissional, para identificar como a proposição da performance em questão, ao buscar o aquilombamento como processo artístico, se caracteriza como contribuição para o que chamo de desapagamento da cultura afro-diaspórica na cena artística curitibana, diante do apagamento de suas narrativas. Sob uma análise autoetnográfica, pretende-se realizar um estudo de caso da performance e suas duas publicações para identificar articulações com as contribuições do conceito de Escrevivências, da linguista e escritora brasileira Conceição Evaristo; de Quilombo, da historiadora brasileira Beatriz Nascimento; da Poética da Relação, proposta pelo escritor martinicano Édouard Glissant e da Performance Fugitiva, pensada pelos teóricos americanos da performance negra, Fred Moten e Stefano Harney e – juntamente com o referencial bibliográfico sobre o tema – pensar processos de subjetivação que constituem os processos criativos da negritude e que se inserem como micropolítica frente à história oficial que rege o *status quo* colonial das artes da cena na cidade de Curitiba.

Palavras-chave: Performance; Teatro Negro; Artes da cena; Curitiba; Quilombo.

## **ABSTRACT**

The present research has as its object of investigation the performance [escrevedor de histórias] – carried out between 2016 and 2019, in the city of Curitiba and in six Quilombola Remaining Communities in Paraná – and the two publications that compose it (unfolding in book) , to understand the place or non-place of Afro-diasporic narratives in the performing arts, specifically in the professional theater of Curitiba from this period (2016 to 2019), corresponding to an excerpt from my own professional practice, to identify how the proposition of the performance in question, by seeking quilombamento as an artistic process, it is characterized as a contribution to what I call the erasure of Afro-diasporic culture in the Curitiba artistic scene, given the erasure of its narratives. Under an autoethnographic analysis, we intend to carry out a case study of the performance and its two publications to identify articulations with the contributions of the concept of *Escrevivências*, by the Brazilian linguist and writer Conceição Evaristo; *de Quilombo*, by Brazilian historian Beatriz Nascimento; of the *Poetics of Relationship*, proposed by the Martinican writer Édouard Glissant and of the *Fugitive Performance*, thought of by the American theorists of black performance, Fred Moten and Stefano Harney and – together with the bibliographical reference on the topic – thinking about processes of subjectivation that constitute the creative processes of blackness and that are inserted as micropolitics in the face of the official history that governs the colonial status quo of the performing arts in the city of Curitiba.

Keywords: Black Theater; Performing arts; Curitiba; Quilombo.

## LISTA DE IMAGENS

IMAGEM 1 – CRIANÇA .....	12
IMAGEM 2 - [escrevedor de histórias] 2015 .....	18
IMAGEM 3 - DIVULGAÇÃO 2015/2016.....	26
IMAGEM 4 - DIVULGAÇÃO [escrevedor de histórias] 2016 .....	28
IMAGEM 5 - DIVULGAÇÃO [escrevedor de histórias] 2019 .....	30
IMAGEM 6 - [escrevedor de histórias] – RIO DO MEIO, 2019.....	32
IMAGEM 7 - [escrevedor de histórias] – .....	32
IMAGEM 8 - [escrevedor de histórias] – ÁGUA MORNA, 2019 .....	33
IMAGEM 9 - [escrevedor de histórias] – FEIXO, 2019 .....	34
IMAGEM 10 - [escrevedor de histórias] – RIO DO MEIO, 2019.....	38
IMAGEM 11 - TABELA ESTUDO TEMÁTICO DIEESE .....	44
IMAGEM 12 - CHARGE MISTURA BRASILEIRA .....	51
IMAGEM 13 - “PERCA O PONTO MAS NÃO PERCA A HISTÓRIA” – CURITIBA, 2015.....	53
IMAGEM 14 - MATILDE E OS OBJETOS .....	56
IMAGEM 15 – RELAÇÃO .....	57
IMAGEM 16 - MEDICINA PSICO LÚDICA: TARJA BRANCA .....	57
IMAGEM 17 - “A ARMA MAIS PODEROSA DO MUNDO”.....	58
IMAGEM 18 – FEIXO .....	61
IMAGEM 19 - RIO DO MEIO .....	63
IMAGEM 20 - ESPELHO ANCESTRAL 1.....	64
IMAGEM 21 - ESPELHO ANCESTRAL 2.....	65
IMAGEM 22 - ADELAIDE MARIA TRINDADE BATISTA .....	68
IMAGEM 23 - ADELAIDE MARIA TRINDADE BATISTA 2 .....	69
IMAGEM 24 - BATUVA .....	71
IMAGEM 25 - JOÃO SURÁ.....	74
IMAGEM 26 - ÁGUA MORNA.....	76
IMAGEM 27 - CURITIBA VISTA POR DEBRET (1827) .....	80
IMAGEM 28 - PUBLICAÇÕES 2017/2021.....	85
IMAGEM 29 - UMA HISTÓRIA COLETIVA .....	87
IMAGEM 30 - A HISTÓRIA DE BIONE CWB .....	88
IMAGEM 31 - A CARTA DE SUELY.....	89
IMAGEM 32 - A HISTÓRIA DE RONALDO .....	90
IMAGEM 33 - TEM QUE ENFRENTAR [FEIXO].....	93
IMAGEM 34 - DEPENDE [RIO DO MEIO].....	95
IMAGEM 35 - O INÍCIO DO RIO DO MEIO [RIO DO MEIO].....	96
IMAGEM 36 - MEU QUILOMBO [ADELAIDE MARIA TRINDADE BATISTA] PARTE 1 .....	97
IMAGEM 37 - MEU QUILOMBO [ADELAIDE MARIA TRINDADE BATISTA] PARTE 2 .....	98
IMAGEM 38 - MEU QUILOMBO [ADELAIDE MARIA TRINDADE BATISTA] PARTE 3 .....	98
IMAGEM 39 - FALTAM LÂMPADAS, NÃO IDEIAS [JOÃO SURÁ].....	100
IMAGEM 40 - CARTA DE ANUÊNCIA [BATUVA].....	101
IMAGEM 41 - CAPELA [ÁGUA MORNA] .....	102
IMAGEM 42 - ÁRVORE GENEALÓGICA.....	104

## SUMÁRIO

<b>RESUMO</b> .....	<b>6</b>
<b>INTRODUÇÃO: [uma máquina datilográfica na mão e memórias não vividas na cabeça]</b> .....	<b>10</b>
<b>1 – [escrevedor de histórias - do chapéu ao turbante, do ‘mesmo’ ao ‘diverso’]</b> .....	<b>17</b>
1.1 – [...] .....	18
1.2 - primeira edição [Curitiba] .....	24
1.3 – edição quilombolas .....	29
<b>2. [desapagar o apagamento]</b> .....	<b>40</b>
2.2 performance fugitiva.....	48
2.3 máquina datilográfica e a poética da relação .....	54
<b>3. [quilombos]</b> .....	<b>59</b>
3.1 a primeira terra devastada é o corpo .....	77
3.2 escrita de nós: escrevivências, afrografias, oralituras .....	83
<b>4. [conclusão]</b> .....	<b>105</b>
<b>REFERÊNCIAS:</b> .....	<b>108</b>

## **INTRODUÇÃO: [uma máquina datilográfica na mão e memórias não vividas na cabeça]**

Era uma vez uma criança negra, filha de mãe solo<sup>1</sup>, moradora de uma ocupação na periferia de Curitiba, que acompanhava a mãe (catadora de recicláveis, diarista, vendedora ambulante) no cotidiano do ganha-pão. A rotina de trabalho é amenizada na chegada da idade escolar, onde se frequenta o ensino público regular em um período do dia. A preocupação da mãe em manter os filhos ocupados nos outros períodos era estratégia de sobrevivência. A ocupação era o trabalho, que tinha algumas vantagens como, por exemplo, quando havia a necessidade de acompanhar a ida da mãe ao centro da cidade, onde tudo enchia os olhos: edifícios, escadas rolantes (vistas das portas dos shoppings), praças, estátuas, cores, pessoas. Logo chegava o momento de retornar, que também era comemorado, porque andar de ônibus fazia a criança se sentir importante. Logo, com a chegada de um projeto da prefeitura da cidade, a criança passa a frequentar oficinas culturais no contraturno. A mãe faz questão, pela criança e pela otimização do trabalho. Numa das oficinas, a de teatro, a criança – que já era adolescente – se encantou pela dupla de ministrantes, Gerson e Simone. Eram seres que cantavam, dançavam, brincavam, contavam histórias e sorriam um sorriso que fazia com que a criança adolescente imaginasse um mundo diferente daquele que ela estava acostumada, um mundo onde ela era colocada como sujeito e por isso aguardava ansiosamente todas as terças e quintas, para rever aquelas duas pessoas que tornavam melhores seus dias. Passava pela cabeça que, se aquilo era teatro, ela gostava muito de teatro. Até que um dia, a escola onde estudava organizou um passeio com as turmas, para assistir ao balé, no principal teatro da cidade, um dos edifícios que dava pra ver de longe, quando a criança acompanhava a mãe ao centro da cidade e sempre perguntava o que funcionava ali, ao que a mãe respondia não saber, mas achava que era um teatro. Confirmado. Era

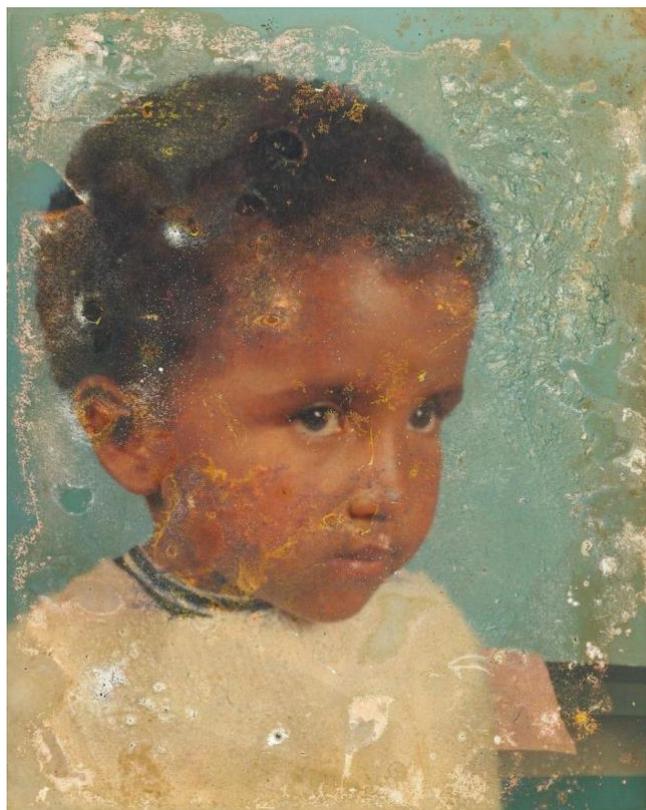
---

<sup>1</sup> “Em referência ao termo mãe-solteira, historicamente utilizado para identificar as mulheres que criam os filhos sozinhas, a expressão mãe solo tem se popularizado na sociedade atual como uma tentativa de desconstruir a definição pejorativa e relacionada ao estado civil. Por muito tempo, o termo foi tratado sob a visão do controle social nas sociedades patriarcais, na qual a maternidade se apresenta como elemento de subjugação da mulher em relação ao homem. Mudar a forma de se referir a essas mulheres visa, desta maneira, eliminar o preconceito com as genitoras que não têm qualquer relação com o pai de seus filhos, ou com mães que se separam, ou mães que optaram por serem mães sem necessariamente estar em uma relação conjugal” (SILVA, C. et. al. 2019).

um teatro, o teatro Guaíra. Os olhos da criança não paravam de caminhar por cada detalhe daquele lugar, que parecia não ser para pessoas como ela, mas como estava com várias turmas da escola, pôde entrar e sanar a curiosidade sobre aquele espaço, sobre as pessoas que trabalhavam no local, sobre artistas. Aquele foi um dos dias inesquecíveis para aquela criança adolescente, mas ela sabia que seria muito pensar em estar num palco, pois era algo que parecia distante. Então ela continuou sua trajetória de trabalho – iniciada aos 6 anos de idade – para custear suas despesas quando quisesse retornar ao centro da cidade, para frequentar a Biblioteca Pública do Paraná e fazer seus trabalhos de escola. Era início da década de 1990 e os trabalhos eram feitos em folha de papel almaço ou datilografados. A Biblioteca Pública do Paraná era um dos locais preferidos porque, ainda que não houvessem escadas rolantes, havia um corredor com ao menos cinco máquinas datilográficas. Depois de conseguir vaga num curso de datilografia promovido pela prefeitura, a criança adolescente decide aperfeiçoar o que aprendeu e se matricula então num segundo curso de datilografia, agora pago com seu dinheiro. Catador de papel e cobre, vendedor de coxinha, quibe e risoles, vendedor de geladinho e picolé, vendedor de pão caseiro, empacotador de minimercado, caixa de minimercado e tantos outros trabalhos informais que lhe garantiram as despesas com sua formação. Tudo para melhorar suas chances no mercado de trabalho, viver além da sobrevivência, não morrer. Sua vontade era sair da periferia da periferia, pois quando se mora em uma ocupação, aos olhos alheios, se é menos que pobre, menos que gente. Uma trajetória de ocupação em busca de direitos: ocupação da ocupação, ocupação da biblioteca, ocupação do centro da cidade, ocupação do teatro, ocupação da academia. Esta criança sou eu, que através desta pesquisa autoetnográfica, venho reivindicar direitos para a coletividade:

“Autoetnografia” vem do grego: *auto* (*self* = “em si mesmo”), *ethnos* (nação = no sentido de “um povo ou grupo de pertencimento”) e *grapho* (escrever = “a forma de construção da escrita”). Assim, já na mera pesquisa da sua origem, a palavra nos remete a um tipo de fazer específico por sua forma de proceder, ou seja, refere-se à maneira de construir um relato (“escrever”), sobre um grupo de pertença (“um povo”), a partir de “si mesmo” (da ótica daquele que escreve) (SANTOS, 2017, p. 218).

IMAGEM 1 – CRIANÇA



Fonte: acervo pessoal

Este é o registro mais antigo que tenho sobre mim. Ainda estou a decifrar suas marcas. A imagem de um pequeno Marcel já deteriorada, atravessada pelo tempo e pela História. Um dos únicos registros, por haver outras urgências. A possibilidade do brincar estava distante porque muito da vida adulta já era sabido. Uma criança preta, desde muito cedo aprende a lidar com o olhar colonizador pra sobreviver. O olhar cabisbaixo que destaca olhos que se endereçam desta perspectiva para cima, algo que se perpetuou em mim para até pouco tempo. Não me recordo das circunstâncias em que a imagem foi feita, mas a sensação que ela registra também está registrada em algum lugar deste corpo preto brotado em terras tão adversas. Em muitos momentos, ressinto. O racismo nos traz muitos ressentimentos. Silenciamentos nos são impostos e nossos discursos impedidos. Nossa realidade traumática, negligenciada. Este pequeno Marcel está em algum lugar aqui dentro a me lembrar do que não mais quero. Meu olhar agora é de orgulho por ter sobrevivido - diante de tudo que nos é imposto - e de esperança em poder recuperar meu Ori. Não mais aceitarei sobreviver passivamente na reencenação de um passado colonial. Não sou mais o objeto, e sim o sujeito.

Faço uso da minha própria experiência vivida, como fonte para descrever a experiência de um artista pesquisador negro na cidade de Curitiba, e agora, também, num programa de pós graduação em Artes. É possível afirmar que os processos criativos em Artes na cidade de Curitiba são historicamente ligados às epistemologias e práticas coloniais, que podem ser evidenciadas pela escassez do protagonismo da negritude e suas epistemologias no fazer artístico desta capital, ainda que estejam em constante desenvolvimento e resistência. Ao vivenciar um lugar colonial nas artes da cena<sup>2</sup>, na cidade de Curitiba e compreender-me como um corpo em colonialidade, me aventurei na performatividade do encontro, rumo à terras Quilombolas, com uma máquina datilográfica na mão e memórias não vividas na cabeça, em busca do que é desconhecido e que me constitui. Esta foi a premissa para a realização de uma performance intitulada [escrevedor de histórias], que se endereçou ao público<sup>3</sup> – ainda distante das plateias de teatro – de Curitiba e de seis comunidades Quilombolas do Paraná, onde propus encontros que pudessem gerar a construção de escritas coletivas, a partir da memória de cada participante em relação com uma máquina datilográfica, na busca de uma aproximação com minha própria ancestralidade. Chamo de “lugar colonial nas artes da cena” o lugar de reprodução de dramaturgias, modos de encenação e saberes que comunicam narrativas distantes das de minha origem afro-diaspórica<sup>4</sup>. Em sua bibliografia, a historiadora Beatriz Nascimento chama a atenção para o fato de que a experiência histórica negra está fortemente ligada à experiência do corpo negro afro-diaspórico, como observado pelo pesquisador Rodrigo Reis em sua dissertação de mestrado sobre a historiadora:

Ao se deslocar, o corpo negro suporta dois continentes de memória. Aqui ele teve que inventar sua própria história e ela passa pelo corpo, porque além de ser guardião da memória, o corpo foi a matéria a ser utilizada e buscada. Para nós negros estarmos hoje no Brasil, em algum momento da história alguém foi buscar um corpo negro (REIS, 2020, p. 21).

---

<sup>2</sup> O termo “artes da cena” identifica um campo diverso e múltiplo de prática e estudo de formas de expressão artística, que compreende teatro, dança, ópera, circo e performance.

<sup>3</sup> “Público” aqui se refere não apenas aos espectadores presentes nas plateias de teatro, mas também transeuntes que mantêm contato por acaso, surpreendidos pela intervenção artística.

<sup>4</sup> Entendo como “origem afro-diaspórica”, a descendência do povo negro brasileiro. Segundo a Fundação Palmares, diáspora africana é o nome dado a um fenômeno caracterizado pela imigração forçada de africanos, durante o tráfico transatlântico de escravizados. Junto com seres humanos, nestes fluxos forçados, embarcavam nos *tumbeiros* (navios negreiros) modos de vida, culturas, práticas religiosas, línguas e formas de organização política que acabaram por influenciar na construção das sociedades às quais os africanos escravizados tiveram como destino. Estima-se que durante todo período do tráfico negreiro, aproximadamente 11 milhões de africanos foram transportados para as Américas, dos quais, em torno de 5 milhões tiveram como destino o Brasil.

Tal afirmação ressoa na ideia de “memórias não vividas” que move meu interesse em aprofundar sobre uma História ainda desconhecida, mas que me constitui, exemplo do apagamento promovido pelo racismo no Brasil. Uma História negada desde o ensino formal até o exercício da profissão de ator, onde narrativas eurocêntricas são privilegiadas por produções de teatro detentoras dos mecanismos e recursos oficiais, cabendo aos elencos contratados reproduzir tais narrativas e, com a repetição, assumir o risco de toma-las para si: lugar colonial nas artes da cena.

Ao buscar o aquilombamento como processo artístico, identifico possíveis contribuições para o que chamo de desaparecimento da cultura afro-diaspórica na contemporaneidade da cena curitibana. Sob uma análise autoetnográfica, busco realizar um estudo de caso da performance e suas duas publicações (desdobramentos em livro), para identificar articulações com as contribuições do conceito de Escrivências, da linguista e escritora brasileira Conceição Evaristo; de Quilombo, da historiadora brasileira Beatriz Nascimento; da Poética da Relação, proposta pelo escritor martinicano Édouard Glissant e da Performance Fugitiva, pensada pelos teóricos americanos da performance negra, Fred Moten e Stefano Harney e – juntamente com o referencial bibliográfico sobre o tema – pensar processos de subjetivação que constituem os processos criativos da negritude e que se inserem como micropolítica frente à história oficial que rege o *status quo* colonial das artes da cena na cidade de Curitiba. Apresento o desenvolvimento e as transformações ocorridas desde a proposição da performance em Curitiba, até as Comunidades Quilombolas [do chapéu ao turbante, do ‘mesmo’ ao ‘diverso’], para pensar sobre o apagamento de narrativas negras [lugar colonial nas artes da cena] e relacionar a proposição da performance ao que Fred Moten denomina de [performance fugitiva], como possibilidade de desapagar o apagamento. Em [máquina datilográfica e a poética da relação], desenho a trajetória do objeto relacional e sua existência na ação, propondo um diálogo entre Édouard Glissant e Fred Moten, onde este último contribui com a ideia de que “enquanto a subjetividade é definida pela posse que o sujeito tem de si mesmo e dos seus objetos, ela é perturbada por forças despossessivas que os objetos exercem de tal forma que o sujeito parece ser possuído – infundido, deformado – pelo objeto” (Moten, 2003, p.1). Em [quilombo], trago o pensamento de Beatriz Nascimento [a primeira terra devastada é o corpo], que propõe que cada indivíduo é o Quilombo: “a investigação do Quilombo parte da questão do poder. Mas não um estado de poder no sentido que entendemos como

política ou de dominação, e sim na perspectiva do poder para cada indivíduo” (NASCIMENTO, 1989), nas palavras de Batista (2016, p. 105) um dos pesquisadores de sua obra:

Trata-se de um quilombo mítico, ou seja, a transposição do sentido histórico que chegou aos dias atuais na forma de núcleos negros, como também do corpo negro que revelaria, simultaneamente, a presença da escravidão e da resistência a ela, por meio de performances, adereços, pinturas, cabelo. O corpo seria o território, o quilombo, aquilo que supostamente qualquer pessoa teria sob seu domínio. “Ori” narra a busca de Beatriz Nascimento por seu corpo, sua imagem, seu território, seu quilombo. É a procura autorreferenciada, a libertação dos estigmas e da negrura no sentido fanoniano (BATISTA, 2016 p. 105).

Em [escrita de nós: escrevivências, afrografias, oralituras], proponho uma análise das duas publicações (desdobramentos em livros que compõe as duas edições da performance) e as narrativas negras presentes, articulando-as com cada conceito. Conceição Evaristo (2009a) coloca em evidência a escrita narrativa influenciada pela diáspora no cotidiano, “O que eu tenho pontuado é isso: é o direito da escrita e da leitura que o povo pede, que o povo demanda. É um direito de qualquer um, escrevendo ou não segundo as normas cultas da língua. É um direito que as pessoas também querem exercer”:

O texto tem uma autoria, um sujeito, homem ou mulher, que com uma ‘subjetividade’ própria vai construindo a sua escrita, vai ‘inventando, criando’ o ponto de vista do texto. Em síntese, quando escrevo, quando invento, quando crio a minha ficção, não me desvencilho de um ‘corpo-mulher-negra em vivência’ e que por ser esse ‘o meu corpo, e não outro’, vivi e vivo experiências que um corpo não negro, não mulher, jamais experimenta (EVARISTO, 2009a, p. 18).

Também interessa a produção escrita de Leda Maria Martins, que em seu livro “Afrografias da memória” (1997), traz o estudo da memória como não esquecimento, apresentado através de gestos do corpo e da linguagem, a partir das culturas e saberes africanos e afro-diaspóricos. Minhas memórias não vividas convergem também para a noção de “tempo espiralar”:

O tempo espiralar é uma percepção cósmica e filosófica que entrelaça, no mesmo circuito de significância, a ancestralidade e a morte. Nela o passado habita o presente e o futuro, o que faz com que os eventos, desvestidos de uma cronologia linear, estejam em processo de uma perene transformação e, concomitantemente, co-relacionados (MARTINS, 1997, p. 79).

Segundo Leda Martins, esta compreensão espiralar do tempo se origina nas performances, nas práticas comunitárias e nos fundamentos cognitivos dos grupos étnicos africanos que aqui recriaram seus laços de pertencimento, onde se apresentam simultaneidades de tempos – passado, presente e futuro – sem que necessariamente tenha sido presenciado fisicamente. Como aponta Grada Kilomba (2019, p. 33), “memórias vivas enterradas em nossa psique, prontas para serem contadas”. Subjetividades inerentes ao povo negro, que servem de micropolítica ao criar espaços de reflexão e aprofundamento de saberes frente à história oficial.

Era uma vez um artista pesquisador negro, que se descobre contador de histórias ao contar sua própria História através de memórias ancestrais vividas em quilombamento, por meio de sua performance artística.

## 1. [escrevedor de histórias - do chapéu ao turbante, do 'mesmo' ao 'diverso']

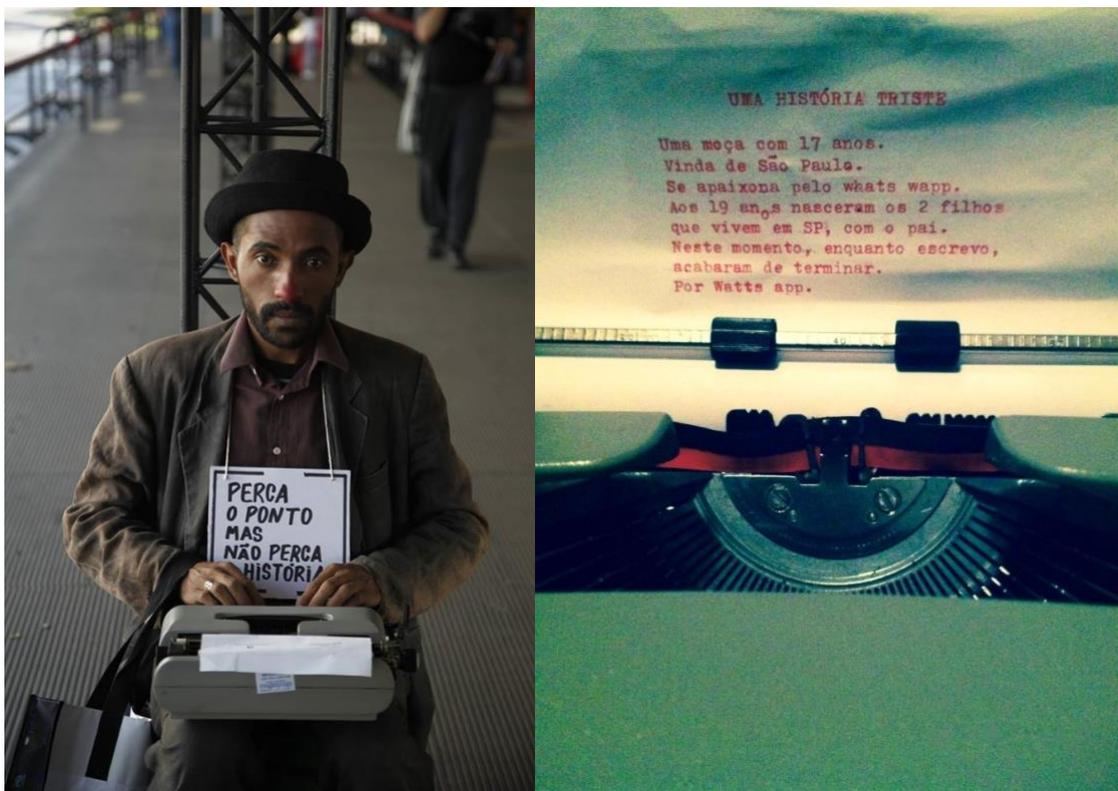
A performance objeto desta pesquisa teve sua fase embrionária em 2015, integrando o projeto de intervenção urbana chamado “Perca o ponto mas não perca a história”, sendo a única proposição de um artista de origem afro-diaspórica em um projeto composto por uma equipe de 20 artistas atuantes de Curitiba, onde – a partir da provocação feita pelo dramaturgo e diretor de teatro antoninense, Rafael Camargo – cada integrante propôs uma intervenção artística que possibilitasse o encontro com usuários do transporte coletivo da cidade durante os trajetos de distintas linhas de ônibus, totalizando 600 horas de ações em 20 dias. Durante o processo de criação, a máquina datilográfica foi minha primeira escolha, por se tratar de um objeto cuja familiaridade foi proveniente de dois cursos de datilografia realizados por mim na adolescência, visando a inserção no mercado de trabalho. Assim como no presente, em 2015 vivíamos uma realidade de novas tecnologias digitais e popularização de uma diversidade de aparelhos celulares que cada vez mais alteravam a paisagem e a atmosfera do interior dos ônibus, cujos assentos passaram a ser preenchidos gradativamente por silenciosos pescoços cabisbaixos, conectados por fones de ouvido a uma tela, onde a conversa ou qualquer tipo de troca se tornou cada vez mais rara.

Ao iniciar a ação nos ônibus veio a percepção de que – impulsionadas por algum tipo de memória ou curiosidade – as pessoas buscavam interação com a máquina datilográfica, objeto descontinuado desde 2011<sup>5</sup>. Apostei inicialmente na nostalgia que poderia ser gerada para estabelecer contato e possibilitar o encontro. Desconhecendo a potencialidade deste objeto, propus um personagem com o nariz pintado de vermelho, que embora tratasse de uma alusão direta ao nariz de palhaço, se justificava como uma alergia por conta da poeira contida na indumentária (imagem 2), composta por um chapéu e um paletó de linho antigo puído, com talco nos bolsos, que acionados pelas mãos, simulavam o pó acumulado em uma viagem de trem rumo ao futuro.

---

<sup>5</sup> Em abril de 2011, com o encerramento da multinacional Godrej & Boyce com sede em Bombaim, a última fabricante de máquinas de escrever na Índia deu por finalizada a sua atividade por falta de procura.

IMAGEM 2 - [escrevedor de histórias] 2015



Fonte: Arquivo pessoal.

A ficção criada com a caracterização e a escrita distanciada (imagem 2), parte de referenciais oriundos da experiência do que chamo de lugar colonial nas artes da cena e se altera nas duas proposições solos que se seguiram. [escrevedor de histórias] nasce como uma maneira de pensar sobre o conviver urbano, a era digital (imagem 2), o analógico, as relações interpessoais, a literatura, a memória, a noção de pertencimento, a cultura, a experiência individual e coletiva.

### 1.1 - [...]

[escrevedor de histórias] se utiliza de uma máquina datilográfica para se relacionar poeticamente nos espaços em que corpos oprimidos se encontram. Inicialmente, em 2016, foram realizadas ações performativas em pontos e terminais de ônibus da cidade de Curitiba. Ao me posicionar sentado em uma banqueta, com uma máquina datilográfica e uma placa com os dizeres: "Escrevo ( ) cartas, ( ) contos,

( ) poemas, ( ) histórias”, uma espécie de convite ao encontro se estabelecia como gerador de oralidades que se materializavam em letras datilografadas. Cada registro foi realizado com cópia em papel carbono, onde o original era entregue à pessoa participante e a cópia serviria de base para a publicação impressa, com imagens e fragmentos textuais gerados pelos encontros e disponibilizada posteriormente nas bibliotecas locais. [escrevedor de histórias] possui – em sua própria nomeação escrita entre colchetes<sup>6</sup> – o interesse em trazer à tona o que está oculto, invisibilizado, apagado.

Na proposição seguinte, nos meses de outubro, novembro e dezembro de 2019, busquei Comunidades Remanescentes Quilombolas localizadas em cidades paranaenses de até 50 mil habitantes, a saber: Lapa [Feixo], Ivaí [Rio do Meio], Palmas [Adelaide Maria Trindade Batista], Guaraqueçaba [Batuva], Adrianópolis [João Surá] e Curiúva [Água Morna]. A definição das cidades atendeu aos parâmetros solicitados por uma lei estadual de incentivo à Cultura, como forma de possibilitar o acesso da população aos bens e serviços culturais propostos para o edital de incentivo. Nas regiões visitadas pude observar grandes distâncias no acesso a direitos como educação, saúde e moradia. No entanto, as comunidades resistem através de lideranças matriarcais, com respeito à natureza, livros publicados, museus, bibliotecas e prioridade à educação, ainda que com poucas políticas públicas, conforme relatos dos moradores, contidos na publicação que integra o projeto. Práticas de resistência comuns aos povos quilombolas ocorrem também nos centros urbanos em espaços periféricos que também são articulados com o objetivo de afirmar a própria história. Em 2019, o samba-enredo “História pra ninar gente grande”<sup>7</sup>, da Escola de Samba carioca Estação Primeira de Mangueira, colaborou potencialmente para o denegrir<sup>8</sup> (usado aqui em seu tom maior) de um devir consciente, através do conteúdo de seus refrões:

Brasil, meu nego  
Deixa eu te contar  
A história que a história não conta  
O avesso do mesmo lugar  
Na luta é que a gente se encontra

---

<sup>6</sup> Nas citações diretas de trabalhos científicos, por exemplo, usa-se colchetes [...] para isolar todas as interpolações alheias ao texto original feitas pelo autor da citação, para adaptar o texto à sua redação.

<sup>7</sup> De autoria de Deivid Domênico, Tomaz Miranda, Mama, Marcio Bola, Ronie Oliveira e Danilo Firmino, compositores integrantes do Grêmio Recreativo Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira.

<sup>8</sup> Segundo o Dicionário Online de Português, o verbo denegrir significa efetivamente: fazer ficar mais negro; tornar escuro.

Brasil, meu dengo  
A Mangueira chegou  
Com versos que o livro apagou  
Desde 1500 tem mais invasão  
Do que descobrimento.

Na letra do samba-enredo, percebe-se o engajamento sociopolítico das Escolas de Samba, que cumprem um papel importante como educação não-formal ao alertar sobre um apagamento epistemológico gerado pela existência de pedagogias hegemônicas, que teoricamente dividem espaço com os conteúdos da lei 10.639<sup>9</sup> na atualidade. Há nos versos uma espécie de denúncia de invasão e de dominação de povos que construíram este país e que não têm suas contribuições reconhecidas: perpassam os séculos (até a atualidade) numa luta incessante por reparação histórica e equidade social. Narrativas como as deste samba-enredo, são encontradas em manifestações artísticas diversas – manifestos, poesias, danças – tanto nas Comunidades Remanescentes Quilombolas, quanto nos discursos e construções dramatúrgicas de artistas negros e negras, em constante desenvolvimento e resistência, na cidade de Curitiba. Narrativas de corpos que flutuam no não lugar do fazer cultural, no não lugar da vida cotidiana.

A artista da Dança e professora adjunta no Mestrado Profissional em Artes da UNESPAR<sup>10</sup>, Marila Velloso, trouxe para a sala de aula a reflexão sobre o Passinho, estilo de dança oriundo de jovens negros das periferias, para chamar a atenção de que é preciso colocar o corpo em relação com danças mais emergenciais e mais atuais para uma relação sociopolítica:

A dança não está apartada da realidade brasileira, da atual estrutura de censura e da falta de valorização de quem emerge da rua de pés descalços e que tem que ter o direito de entrar no teatro de pés descalços. É essa dança de pés descalços que traz uma realidade nacional (VELLOSO, 2018, s/p).

Artistas chamados periféricos transformam seu cotidiano de exclusão em performatividade artística. Há no movimento do Passinho, bem como nas Escolas de Samba, um senso de comunidade e pertencimento observado também nas comunidades Quilombolas: muitos dançarinos referem-se aos seus colegas como “família” e os mais veteranos possuem um sentimento de responsabilidade como guias da próxima geração, não somente na dança, mas em suas escolhas de vida, ao

---

<sup>9</sup> Lei Federal de 2003, que estabelece a obrigatoriedade do ensino de História e Cultura Afro-brasileira dentro das disciplinas que já fazem parte das grades curriculares dos ensinos fundamental e médio. Também estabelece o dia 20 de novembro como o dia da Consciência Negra no calendário escolar.

<sup>10</sup> Universidade Estadual do Paraná.

passo que os mais jovens nutrem profundo respeito ao legado e histórico de luta herdado em comunidade. Ao expressar sua existência, dançarinos do Passinho conquistam reconhecimento no mundo artístico formal, através do uso da manifestação corporal de movimentos que fogem ao pré-estabelecido nos padrões da Dança ocidental.

A performance [escrevedor de histórias] realizada em 2016 (Curitiba) e 2019 (Comunidades Quilombolas), fugiu aos padrões consagrados do Teatro ocidental, ao propor o protagonismo do encontro com uma máquina datilográfica e as narrativas geradas à partir dele, num ambiente fora do estabelecido nas práticas habituais das artes da cena da cidade, para gerar um espaço de possibilidades performativas e narrativas. Como artista da cena, me distanciei do universo embranquecido das salas de espetáculos elitizadas curitibanas, para uma proposição artística que nomeei inicialmente como Performance, por se tratar – como entendo hoje – de uma prática de construção escrita que não correspondia ao praticado por mim anteriormente nos coletivos e produções teatrais da cidade, onde – de maneira habitual e frequente – a prática se dedicava a modos de encenações focados na relação palco/plateia, mediados por instituições e mecanismos oficiais que exercem certo controle sobre as narrativas. Editais de leis de incentivo, por exemplo, se tornam excludentes por meio da burocracia exigida, nem sempre ao alcance de artistas periféricos, que poderiam apresentar modos diferenciados de relação com a plateia e com o palco.

Há ainda, artistas que, na inoperância de uma articulação em rede, atravessados por uma lógica capitalista, contribuem para a manutenção de um *status quo* que produz o apagamento da diversidade de narrativas, histórias, dramaturgias e modos de produzir Arte, “por modos específicos de exclusão, de representação política e legal da possibilidade de se tornarem membros plenos no estrato social dominante” (SPIVAK, 2010, p. 13). Por outro lado, ao realizar a performance, observo que as Comunidades Remanescentes Quilombolas, afastadas dos grandes centros urbanos, investem na afirmação de suas identidades culturais, enfrentam obstáculos para o exercício de sua própria manifestação artística e lidam com raras oportunidades de contato com produções artísticas externas, que chegam sobretudo através das salas de aula, onde o potencial transformador da Arte é evocado por pesquisadoras como bell hooks<sup>11</sup>:

---

<sup>11</sup> Pseudônimo de Gloria Jean Watkins, escrito em letra minúscula, representando seu desejo de dar destaque ao conteúdo de sua escrita e não à sua pessoa.

A sala de aula continua sendo o espaço que oferece as possibilidades mais radicais na academia. Há anos é um lugar onde a educação é solapada tanto pelos professores quanto pelos alunos, que buscam todos usá-la como plataforma para seus interesses oportunistas em vez de fazer dela um lugar de aprendizado. Com estes ensaios, somo minha voz ao apelo coletivo pela renovação e pelo rejuvenescimento de nossas práticas de ensino. Pedindo a todos que abram a cabeça e o coração para conhecer o que está além das fronteiras do aceitável, para pensar e repensar, para criar novas visões, celebro um ensino que permita as transgressões – um movimento que transforma a educação na prática da liberdade (hooks, 2013, p. 23).

hooks traz um contexto de realidade educacional acadêmica, para chamar a atenção à necessidade de renovação do pensamento em sala de aula. No parágrafo seguinte, para um raciocínio que articule a potência transgressora não apenas no âmbito educacional, mas também no âmbito da Arte que – assim como a Educação – pode empoderar, mas também oprimir e apagar, convido o leitor e a leitora ao exercício mental de uma leitura que faça a transposição de algumas palavras e/ou frases alocadas no lugar da Educação, readequando para sujeitos e situações do universo da Arte (Educação – Arte, alunos e professores – artistas e encenadores, ensino – encenação). Parafraseando hooks e trazendo para o lugar da Arte, é possível dizer que a Arte também é um lugar que continua sendo um espaço que oferece possibilidades radicais, mas um lugar solapado por artistas, encenadores e produtores, para seus interesses oportunistas. É preciso renovação e rejuvenescimento das práticas de encenação, sobretudo para criar novas possibilidades de transgressões.

Uma crítica contundente aos sistemas de opressão e dominação também é exposta por hooks. A educação como prática da liberdade permeia suas reflexões, na elaboração de um estudo que se configura como ato contra hegemônico, como forma de resistir às estratégias de colonização e dominação branca. A escritora traz ainda sua própria experiência do período em que havia escolas para negros e escolas para brancos nos Estados Unidos. A diferença entre educar para dominar e educar para libertar aparece na pedagogia de professores e professoras, negros e negras, das salas de aula segregadas onde o estudo era tido como forma de descoberta, de libertação, de melhoria de vida da população negra no sul dos EUA segregados. Enquanto que no final da segregação, quando as escolas passaram a ser mistas, hooks percebe um lugar que deixa de ser prazeroso e onde a sala de aula se apresenta como um lugar de dominação e obediência, tendo sua continuidade nas universidades que reforçam estereótipos relacionados à população negra.

Se examinarmos criticamente o papel tradicional da universidade na busca da verdade e na partilha de conhecimento e informação, ficará claro, infelizmente, que as parcialidades que sustentam e mantêm a supremacia branca, o imperialismo, o sexismo e o racismo distorceram a educação a tal ponto que ela deixou de ser uma prática da liberdade. O clamor pelo reconhecimento da diversidade cultural, por repensar os modos de conhecimento e pela desconstrução das antigas epistemologias, bem como a exigência concomitante de uma transformação das salas de aula, de como ensinamos e do que ensinamos, foram revoluções necessárias – que buscam devolver a vida a uma academia moribunda e corrupta (hooks, 2013, p. 45).

Ao realizar o exercício mental de transposição de palavras, podemos pensar na Arte como prática da liberdade, para a elaboração de modos de encenação contra-hegemônicos, diferenciando encenar para dominar e encenar para libertar. A academia moribunda e corrupta corresponderia à cena teatral curitibana e a Educação, bem como a sala de aula e suas disciplinas, às manifestações artísticas e suas linguagens. Uma possível alternativa é pensar as comunidades Quilombolas, em tempos atuais, como um campo de possibilidades, onde as práticas e epistemologias negras funcionariam para a libertação do lugar colonial nas artes da cena, à partir da perspectiva da alteridade e do conhecimento das origens, tal qual as salas de aula segregadas dos EUA, habitadas por professores e professoras, negros e negras, que conheciam gerações das famílias de alunos e alunas, inclusive da aluna bell hooks, que aponta sobre a importância de se conhecer as origens, contextos e necessidades de cada estudante. As comunidades que vivenciaram o encontro com [escrevedor de histórias] não me conheciam, tampouco eu as conhecia, mas é no território dos Quilombos que encontro mais possibilidades de uma História que me contemple o pertencimento, do que no território colonial das artes da cena, onde a memória é de um passado de dominação que se reproduz contemporaneamente e afirma seu poder hegemônico ao manter corpos negros num lugar de objetificação e subalternidade, reproduzindo estereótipos.

Para retomar o lugar da memória, a partir da experiência vivida, bell hooks fala da paixão da lembrança:

Embora tenha aprendido muito com essa professora branca, creio sinceramente que teria aprendido ainda mais com um (a) professor (a) progressista negro (a), pois esse indivíduo teria levado à sala de aula essa mistura especial dos modos experimental e analítico de conhecimento – ou seja, um ponto de vista privilegiado. Esse ponto de vista não pode ser adquirido por meio dos livros, tampouco pela observação distanciada e pelo estudo de uma determinada realidade. Para mim, esse ponto de vista privilegiado não nasce da “autoridade da experiência”, mas sim da paixão da experiência, da paixão da lembrança. Muitas vezes, a experiência entra na

sala de aula a partir da memória. As narrativas da experiência em geral são contadas retrospectivamente (hooks, 2013, p. 123).

Encontros ocasionados pela ação performativa nos quilombos trouxeram – através da oralidade gerada a partir da relação com a máquina datilográfica – histórias de cada comunidade e suas subjetividades, numa espécie de sensação de “falar a mesma língua”, a da memória coletiva da negritude. Na narrativa presente no filme documentário Ori (1989), Beatriz Nascimento corrobora com hooks ao trazer a ideia de que “memórias são conteúdos de um continente, de sua vida, de sua história, do seu passado, como se o corpo fosse documento: cada indivíduo é o quilombo” (NASCIMENTO, 1989), memória é corpo e corpo é documento. Lembranças de um passado colonial vêm à tona e tornam complexas as relações de escuta de indivíduos não-negros, principalmente se neles predominar um olhar antropológico, pois não há generosidade no olhar distanciado que resiste em abandonar as velhas formas de pensamento. Sem que nossas vozes apareçam em trabalhos escritos e apresentações orais, nossas preocupações não serão formuladas. Quando me lancei rumo às Comunidades Remanescentes Quilombolas, estava saturado da reprodução de narrativas que cada vez menos encontravam alguma ressonância em mim.

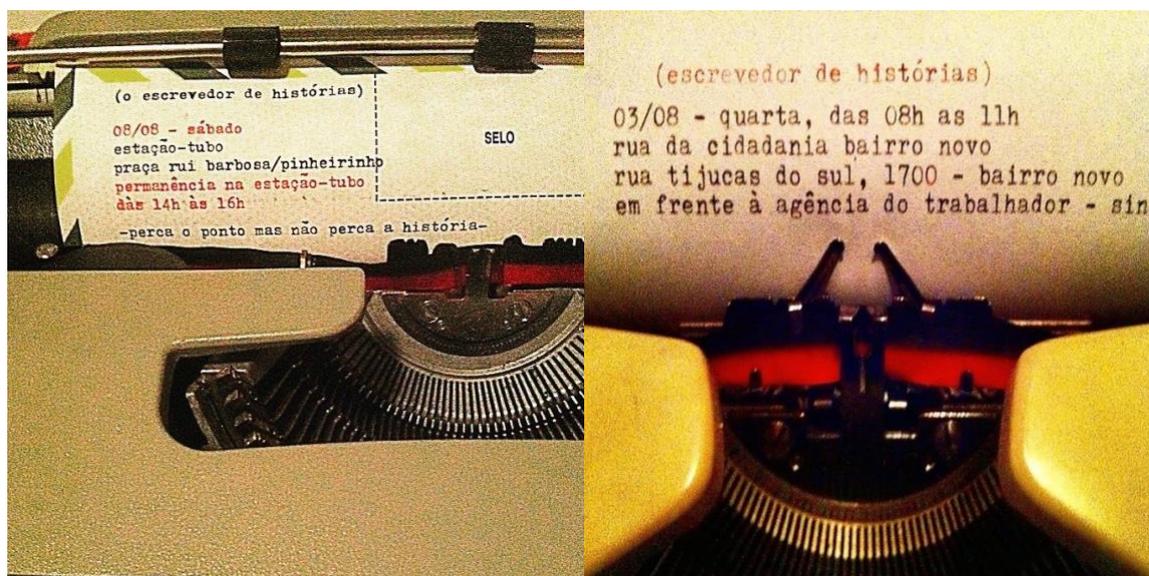
## 1.2 - primeira edição [Curitiba]

Com a percepção de que as pessoas buscavam interação com a máquina datilográfica e a partir disso se disponibilizavam ao encontro, elaborei – ainda em 2015 – um projeto para submeter [escrevedor de histórias] a um edital de lei de incentivo e dar continuidade à performance de maneira solo. Vale observar que esta foi a minha iniciação como proponente de um projeto cultural para um mecanismo de incentivo da Fundação Cultural de Curitiba. Até então, minha prática de ator formalizado no Sindicato de Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversão do Estado do Paraná (SATED/PR), iniciada no ano de 2000, esteve sujeita a convites esporádicos dos proponentes da cidade (majoritariamente brancos), intercalados a testes para elencos de teatro, cinema e televisão. Para me manter no ambiente artístico, ainda que nos bastidores, trabalhei também como técnico em contraregragem e operador de som e luz, funções que exerci durante boa parte da trajetória, objetivando a prática de ator.

Em períodos de escassez de trabalho, havia a necessidade de emprego temporário em outra área: professor temporário, distribuição de panfletos/cartazes, teleatendimento, vendedor em shoppings, auxiliar de medicina veterinária; todos como forma de suprir necessidades básicas como moradia, alimentação e transporte. O projeto solo foi inscrito em 2015, para execução em 2016. Nesta proposição, objetivei a rua, mais especificamente as chamadas Ruas da Cidadania, criadas pela prefeitura de Curitiba com o objetivo de descentralizar órgãos públicos, para facilitar o acesso da população a diversos serviços, nas áreas de saúde, justiça, policiamento, educação, esporte, habitação, meio ambiente, urbanismo, serviço social e abastecimento, entre outras.

No período entre a elaboração do projeto (2015) e sua execução (2016), participei da audição para a formação do elenco de retomada do Teatro de Comédia do Paraná (TCP), companhia de teatro oficial do Estado (que se encontrava desativada) mantida pelo governo, com produção e sede no Centro Cultural Teatro Guaíra, mesmo teatro visitado pela criança adolescente há alguns anos. Ao compor o elenco, tive acesso a condições de trabalho com qualidades nunca antes experienciadas, entretanto, a ausência de representatividade – no palco e na plateia – tomou grande proporção nas minhas reflexões. Finda a temporada do TCP, inicio [escrevedor de histórias] nas Ruas da Cidadania da cidade, onde a performance aconteceu majoritariamente em frente às agências do SINE (Sistema Nacional de Emprego, no Paraná, Agência do Trabalhador), nos primeiros horários do dia. Esta foi a estratégia encontrada para que a ação ocorresse no contexto de maior fluxo de pessoas. Tanto no projeto anterior, quanto nesta proposição solo e futuramente na edição Quilombolas, havia também a possibilidade de acompanhamento da performance via rede social (facebook), onde os percursos eram divulgados na véspera da realização (imagem 3), oportunizando também o encontro às pessoas interessadas em acompanhar a performance, além dos transeuntes. Através do meio digital, a divulgação proposta partia do analógico:

### IMAGEM 3 - DIVULGAÇÃO 2015/2016



Fonte: arquivo pessoal.

Em todos os encontros, a duração da ação excedeu o horário pré-determinado, o que pode ser surpreendentemente percebido como uma disposição ao encontro, proveniente de um grupo de pessoas pertencentes à uma cidade onde uma das principais características ditas sobre seus habitantes é justamente a indisposição à troca com desconhecidos, onde a realidade climática justifica e dá nome ao povo curitibano: “um povo frio”. Tal frieza é intensificada em relação a corpos negros, revelando o racismo que estrutura a sociedade brasileira e encontra amplo espaço no sul do país, com a justificativa de que a população negra ocupa – na história dessa região – um lugar ínfimo, com poucas contribuições.

Há um histórico de apagamento cultural que insiste em negar a presença e a contribuição da negritude, como evidenciam, por exemplo, pesquisas sobre o Paranismo<sup>12</sup>, movimento que invisibiliza não apenas a população negra, mas seu fazer artístico e sua presença no Estado do Paraná, de forma a manter a população afro-curitibana em subalternidade no mercado de trabalho, assunto que tratarei adiante em [lugar colonial nas artes da cena].

<sup>12</sup> “Segundo Camargo (2007. p. 08), o Movimento Paranista foi ‘um processo persistente que procurou elaborar uma visão simbólica diferenciada da nova província em relação às outras regiões do Brasil e que se define também por sua interpretação das formas modernas em arte’. Um dos principais líderes desse movimento foi o jornalista Alfredo Romário Martins. Escritor autodidata, Romário Martins era influente nos meios políticos e figura conhecida da imprensa. [...] Com base no cientificismo e os ideais eugenistas, que consideravam o negro, entre outras etnias, como uma ‘raça inferior’, Romário Martins, em seu livro, silencia as populações negras do Paraná, justificando sua baixa ‘proliferação’ no estado por motivos genéticos” (DANIEL, 2016, p. 10).

Na versão embrionária da performance, quando realizada nos terminais de ônibus, onde havia uma visibilidade ampla dos signos que a compunham (banqueta, máquina datilográfica, placa com os dizeres, etc.), a indumentária que sugeria um desgaste do tempo (imagem 2), associada à cor da minha pele, contribuiu para uma série de demonstrações racistas: pessoas que me avistavam ao longe e desviavam o caminho antes de qualquer aproximação, pessoas que jogavam moedas (esmolas), pessoas da administração pública (guardas municipais, fiscais de trânsito) que sem procurar saber – sem qualquer cordialidade – me expulsavam de imediato, dando pouco tempo para que eu retirasse a autorização da prefeitura, contida no bolso da indumentária, assim como a identidade, item indispensável para qualquer corpo negro que pretende ocupar a rua ou qualquer espaço público de qualquer cidade deste país.

Diante de tais demonstrações de racismo, na elaboração do projeto solo em Curitiba, projetei uma indumentária que evitasse qualquer associação – no senso comum racista – a um indivíduo em situação de rua. A necessidade de aceitação é inegável, mas a inspiração para o novo figurino – embora não tenha sido pesquisado, e sim composto intuitivamente – foi proveniente do desejo de remeter à aparência do escritor brasileiro Machado de Assis, com seu terno alinhado, gravata, chapéu, óculos e barba (imagem 4). Para um artista que objetivava se deslocar da proteção excludente das salas de teatro, houve a necessidade de tal caracterização para o mínimo de segurança de sua própria integridade física, onde se estabelecia o código de uma persona distinta à do performer. Uma impossibilidade de expressão artística que se aproximasse intimamente da natureza do ser, dentro e fora dos teatros. Como se, em primeiro lugar, impreterivelmente, fosse condição provar que se é inocente, pois sempre o ponto de partida que está dado – sendo artista ou não – é o de que se é culpado.

IMAGEM 4 - DIVULGAÇÃO [escrevedor de histórias] 2016

[escrevedor de histórias]

Propõe o encontro com o(s) outro(s).  
Uma conversa. Uma troca onde se pode escolher contar histórias, poemas, contos ou redigir uma carta. Um (re)encontro com a máquina de escrever, onde as palavras tomam forma através das batidas e da sonoridade das teclas.  
Uma forma de pensar o conviver urbano, a era digital, o analógico, as relações interpessoais, a literatura, a memória, a experiência individual e coletiva.  
Histórias. Histórias para contar, escrever, ler, ver e ouvir.

A Performance criada pela parceria do ator Marcel Szymanski com o diretor e dramaturgo Rafael Camargo, prevê uma publicação impressa com o registro de algumas das histórias coletadas durante o processo e distribuição gratuita aos participantes e comunidade.

As ações acontecerão em diversos pontos das regionais da cidade, Ruas da Cidadania e Instituições, de 25 de julho a 02 de setembro de 2016.  
Acompanhe a programação diariamente através de:  
[www.facebook.com/\[escrevedordehistorias\]](http://www.facebook.com/[escrevedordehistorias])

realização: SUSTENIDO  
apoio: Santa Produções, Rumo à Cidadania, Incentivo  
projeto realizado com o apoio do FOMU MUNICIPAL DA CULTURA - PROGRAMA DE APOIO E INCENTIVO À CULTURA - FUNDAÇÃO CULTURAL DE CURITIBA E DA PREFEITURA MUNICIPAL DE CURITIBA

ESCREVO  
() CARTAS  
() CONTO  
() POEMAS  
() HISTÓRIAS

Fonte: Arquivo pessoal.

Ao analisar a divulgação realizada para a edição da performance em Curitiba (imagem 4), a primeira frase do texto que explica o projeto chama a atenção: “Propõe o encontro com o(s) outro(s)”. Daí surge o inevitável questionamento sobre quem é o outro, não apenas nas Artes, mas também na academia:

(...) Quem está no centro? E quem permanece fora, nas margens? Fazer essas perguntas é importante porque o centro ao qual me refiro aqui, isto é, o centro acadêmico, não é um local neutro. Ele é um espaço *branco* onde o privilégio de fala tem sido negado para as pessoas *negras*. Historicamente, esse é um espaço onde temos estado sem voz e onde acadêmicas/os *brancas/os* têm desenvolvido discursos teóricos que formalmente nos construíram como as/os “*Outras/os*” inferior, colocando africanas/os em subordinação absoluta ao *sujeito branco*. Nesse espaço temos sido descritas/os, classificadas/os, desumanizadas/os, primitivizadas/os, brutalizadas/os, mortas/os. Esse não é um espaço neutro. Dentro dessas salas fomos feitas/os *objetos* “de discursos estéticos e culturais predominantemente *brancos*” (Hall, 1992, p. 252), mas raras vezes fomos os *sujeitos*. Tal posição de objetificação que comumente ocupamos, esse lugar da “*Outridade*” não indica, como se acredita, uma falta de resistência ou interesse, mas sim a falta de acesso à representação, sofrida pela comunidade *negra*. Não é que nós não tenhamos falado, o fato é que nossas vozes, graças a um sistema racista, têm sido sistematicamente desqualificadas, consideradas conhecimento inválido; ou então representadas por pessoas brancas que, ironicamente, tornam-se “*especialistas*” em nossa cultura, e mesmo em nós (KILOMBA, 2019, p. 50).

Ao acessar a produção teórica de Kilomba – recentemente, servindo de gatilho para a escrita do projeto de mestrado – encontro possibilidades e caminhos para a Arte e para a pesquisa, bem como referencial teórico de autoria afro-diaspórica, ainda pouco conhecido no país. É possível que a busca pelo encontro com o “outro” ao qual me refiro na divulgação, se trate de uma busca proveniente do lugar colonial em que me encontrava, entendendo que “todo povo colonizado – isto é, todo povo no seio do qual nasceu um complexo de inferioridade devido ao sepultamento de sua originalidade cultural – toma posição diante da linguagem da nação civilizadora, isto é, da cultura metropolitana” (FANON, 2008, p. 34). Descubro que o “outro” a quem buscava, sou eu mesmo. Um artista negro em enegrecimento, na busca pelo encontro consigo, com suas origens. As filas de emprego, o acordar cedo para a labuta, são práticas recorrentes em minha trajetória pessoal e familiar. O perfil das pessoas encontradas nas Ruas da Cidadania não é o mesmo das encontradas nas plateias de teatro embranquecidas, onde o poder aquisitivo é maior. A Arte produzida nas salas de espetáculo não está acessível para determinados grupos sociais.

### 1.3 - edição quilombolas

Para esta edição de 2019 (imagem 5), foram elencadas seis comunidades localizadas em municípios com até 50 mil habitantes: Lapa [Feixo], Ivaí [Rio do Meio], Palmas [Adelaide Maria Trindade Batista], Guaraqueçaba [Batuva], Adrianópolis [João Surá] e Curiúva [Água Morna]. Segundo o IBGE, são 5.972 localidades quilombolas distribuídas em 24 estados brasileiros. No Paraná, maior população negra do sul do país, estão identificadas 86 comunidades, das quais 38 são certificadas pela Fundação Cultural Palmares. Apenas uma comunidade foi parcialmente<sup>13</sup> titulada pelo Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária (INCRA): Invernada Paiol de Telha é oficialmente o primeiro – e único – território quilombola a ser titulado no estado (somente em 2019), 31 anos após a Constituição de 1988, que assegurou às comunidades quilombolas o direito à propriedade de suas terras. Enquanto as titulações não acontecem, quilombolas ficam mais vulneráveis a uma série de

---

<sup>13</sup> A Comunidade Quilombola Invernada Paiol de Telha, localizada em Reserva do Iguaçu/PR, encontra-se em processo de titulação.

ameaças à sua existência, ao seu modo de vida e aos seus territórios. Essa situação se agravou com o governo federal de 2019, autoritário e excludente, em que o processo de reconhecimento se tornou ainda mais extenso e moroso.

Nesse contexto, ao buscar aproximação com minha ancestralidade, proponho a reedição da performance [escrevedor de histórias], realizada na cidade de Curitiba desde 2015, a partir da provocação feita pelo dramaturgo e diretor de teatro Rafael Camargo. Objetivávamos pensar o conviver urbano, a era digital, o analógico, as relações interpessoais, a literatura, a memória, a noção de pertencimento, a cultura, a experiência individual e coletiva. Encontrei na máquina datilográfica o objeto relacional de que precisava para vivenciar encontros. Estar.

IMAGEM 5 - DIVULGAÇÃO [escrevedor de histórias] 2019



Fonte: Arquivo pessoal.

Inicialmente, a proposta de indumentária sugeria uma época distante: alguém vindo do passado que se mesclaria ao presente, o que se alterou durante a experiência. Antes, agora e depois estão em constante comunicação. Sem premeditar, [escrevedor de histórias] aparece mais despojado e consciente de sua própria história (imagens 6 e 7), onde a partir do contato com as comunidades houve um processo de transição do figurino concebido anteriormente, para uma espécie de “não-figurino”, onde o elemento principal foi um turbante. A transição do figurino clássico com terno e chapéu para o despojamento do turbante e dashiki (bata colorida comumente usada na África ocidental), iniciou após a primeira ação performativa na primeira cidade visitada (Lapa) e se concretizou na segunda cidade (Ivaí), na programação do dia 20 de novembro de 2019, onde o turbante foi colocado em mim pelas mãos de uma mulher negra quilombola, na Comunidade Quilombola Rio do Meio (imagens 20 e 21). Nunca havia usado um turbante por não me sentir – enquanto corpo em colonialidade, embranquecido – merecedor de tal símbolo, mas também por precaução, para evitar episódios racistas. Esta foi uma experiência de reconexão ancestral, pois o turbante é mais do que um acessório de figurino, é símbolo de luta, onde uma de suas funções é proteger a cabeça e a mente, fonte de pensamentos e cultivo da fé. Daquele momento em diante, passei a usar o turbante em todas as cidades e comunidades que se seguiram.

Pensar as comunidades Quilombolas, em tempos atuais, como um campo de possibilidades, onde as práticas e epistemologias negras funcionariam para a libertação do lugar colonial nas artes da cena, à partir da perspectiva da alteridade e do conhecimento das origens, me aproxima do exercício de uma prática menos embranquecida, menos paranista e mais afro-paranaense. Nesta edição Quilombolas, inicio o exercício de olhar para o presente, refletir sobre o passado e objetivar um futuro com mais propriedade sobre a origem que me constitui, em consonância com o provérbio contido no adinkra (conjunto de ideogramas criado pelo povo *Akan*, região da África Ocidental) sankofa, ideograma também representado por um pássaro com a cabeça voltada para trás: “nunca é tarde para voltar e apanhar o que ficou atrás, sankofa é o símbolo da sabedoria de aprender com o passado para construir o futuro” (Nascimento & Gá, 2022, p. 27).



IMAGEM 6 - [escrevedor de histórias] – RIO DO MEIO, 2019



Fonte: Arquivo pessoal.

IMAGEM 7 - [escrevedor de histórias] – RIO DO MEIO 2 – 2019



Fonte: Arquivo pessoal.

Foram dois dias em cada comunidade: no primeiro dia, chegada, performance, conversas e disponibilidade para o acaso, independentemente de horário; no segundo dia, experiência que chamei de [vivência ancestral], onde - partindo do interesse da comunidade - eu propunha uma conversa sobre ancestralidade (imagem 8), onde o ponto de partida era a busca pelas histórias da formação das comunidades, de familiares e lideranças quilombolas que antecederiam as populações ali presentes (imagem 9). Para o professor e pesquisador Kabengele Munanga,

A consciência histórica, pelo sentimento de coesão que ela cria, constitui uma relação de segurança a mais certa a mais sólida para o povo. É a razão pela qual cada povo faz esforço para conhecer sua verdadeira história e transmiti-la as futuras gerações. Também é a razão pela qual o afastamento e a destruição da consciência histórica eram uma das estratégias utilizadas pela escravidão e pela colonização para destruir a memória coletiva dos escravizados (MUNANGA, 1988, p. 12).

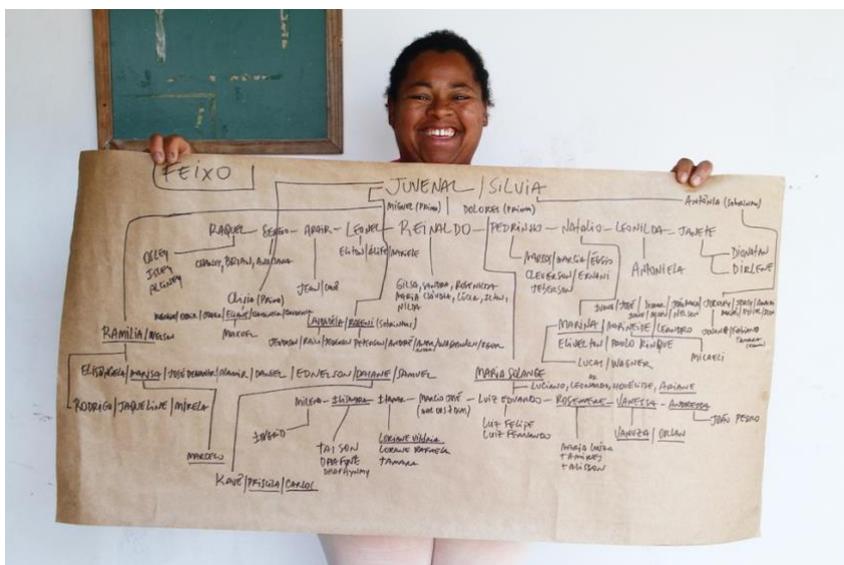
A ancestralidade se dá pelos antepassados, pelo viés histórico, através das heranças culturais acessadas através da memória individual e/ou coletiva. Entre cada história contada, experimentávamos organizar árvores genealógicas (fotografia 9), desenhos e cartografias; era comum receber convites para visitas às casas e/ou associações, onde geralmente eram oferecidos pratos tradicionais de cada comunidade.

IMAGEM 8 - [escrevedor de histórias] – ÁGUA MORNA, 2019



Fonte: Arquivo pessoal.

IMAGEM 9 - [escrevedor de histórias] – FEIXO, 2019



Fonte: Arquivo pessoal.

Uma das ações performativas propostas foi o ato de olhar para o espelho buscando reflexo não apenas de si, mas de tudo o que veio antes, consigo. Nesta experiência vivida em aquilombamento, vejo minha mãe Margarida, uma mulher negra como as presentes em cada comunidade visitada. Vejo minhas avós, bisavós e tataravós; ancestrais cuja história venho conhecer melhor com esta proposição, e, embora desconheça sobre seus nomes e singularidades, sigo na tentativa de construção de minha própria árvore genealógica, cujos espaços não preenchidos agora carregam uma memória coletiva.

As ações da performance ocorreram em outubro, novembro e dezembro de 2019, via agendamento com as respectivas Secretarias Municipais de Cultura ou instituições equivalentes, que fizeram a mediação inicial entre o projeto e as lideranças de cada comunidade. Para iniciar, contei apenas com uma breve pesquisa sobre cada comunidade a ser visitada, para identificar as características de cada local, as histórias sobre suas origens e lideranças, através de material disponibilizado na internet. O ambiente on-line nem sempre é fidedigno quando de caráter tradutório, isto é, nem sempre os conteúdos são de autoria quilombola. Ainda assim, o meio digital foi utilizado como proposto pela performance. As ações tiveram diferentes pontos de partida em cada comunidade, de acordo com a espacialidade apresentada: Centro de Referência de Assistência Social (CRAS), Associação de moradores, Colégio

Quilombola, salão paroquial. Cada ação era de caráter inaugural, com minha chegada já caracterizado e em companhia da máquina datilográfica e todos os adereços em cada local programado. Por conta do curto período (2 dias) em cada comunidade e pela organização proposta que consistia em reunir para o encontro o maior número de integrantes das comunidades em um determinado local e horário, não havia tempo suficiente para chegar e conhecer o local antes de cada ação, sendo necessário – já na chegada – um estado de atenção comum a atores e atrizes, que durante sua performatividade em cena ativam mecanismos para estabelecer alguma atmosfera para que a ação aconteça, tal qual ocorre numa contação de história:

Em 2006 participei de um estágio com Hassane Kouyaté (*griot* e filho de Sotigui Kouyaté), que reiterou a importância de se sentir a plateia, para se necessário fazer alterações antes de começar a contar as histórias. Segundo ele, é preciso estabelecer um contato inicial antes de começar a contar, pois cada plateia possui uma recepção própria. Para medir a “temperatura” do público, Hassane inicia a contação com o que ele chama de o “começo do começo”. Cada contador desenvolve o seu “começo do começo”, que pode conter ditados, adivinhações, músicas, piadas, depoimentos pessoais, enfim tudo o que permitir uma aproximação entre contador e público. Esta estratégia permite que o contador evite equívocos, constrangimentos. O procedimento também impede qualquer tom solene que possa vir a se instaurar na contação. O contador tem que desfiar a história junto com o público e apresenta-la na medida da sua compreensão. Por exemplo, se ele percebe que na plateia há muitas crianças, algumas mudanças para que estas participem mais intensamente do evento precisam ser tomadas. O bom contador procura envolver a todos (BERNAT, 2013, p. 174).

Embora a contação de histórias seja uma das atividades desenvolvidas durante minha trajetória, a presente pesquisa – inicialmente – não enfatizou a figura do contador de histórias, por priorizar a ação da escrita, como sugerido pela própria nomenclatura do projeto: [escrevedor de histórias]. Entretanto, ao identificar o estado de atenção necessário para cada chegada nas comunidades e o desfiar da história junto com o público, compreendo a possibilidade de se tratar de uma contação de história coletiva, onde colaboro como provocador e os integrantes das comunidades visitadas são os contadores e as contadoras de histórias que me chegam com tal familiaridade que poderiam ser contadas por mim, caso o apagamento não tivesse encontrado intensidade em meu núcleo familiar, onde o sobrenome Szymanski, herdado do esposo de minha mãe, cumpre sua função colonizadora. Uma família

inter-racial, composta por uma mulher cis<sup>14</sup> negra, vinda da região litorânea do Paraná e um homem cis branco, polonês. Sobre ele, algumas histórias de sua família polonesa e sua trajetória até chegar ao Brasil, sobre ela, o histórico da mulher negra, localizada na base da pirâmide social, mãe solo de 6 filhos após o desaparecimento do esposo. Sobre mim, algumas lacunas em cura<sup>15</sup> e o desafio de uma contação de história autoetnográfica. A partir da experiência nas comunidades quilombolas e do encontro com suas lideranças, suas tradições e conhecimentos transmitidos a cada geração através de integrantes com mais tempo de vida, identifico a figura do *griot*<sup>16</sup>, palavra em crescente destaque em pesquisas acadêmicas, mas ainda desconhecida de artistas realizadores contemporâneos, que simplificam sua definição, para nomear contadores de histórias. No entanto, *griot* é uma das funções sociais de grande importância nas sociedades africanas de tradição oral e suas atribuições vão além da contação de histórias:

(...) o cotidiano de um griot é constituído pela realização de encontros. Encontros motivados por razões diversas, desde a solução de problemas individuais, aconselhamentos de família, participação em batismos, em casamentos, funerais ou festas coletivas. Porque na verdade o *griot* não é só ator, cantor, bailarino e músico, mas a principal fonte de armazenamento e transmissão de contos iniciáticos, anedotas e provérbios, através dos quais o africano, de qualquer idade, aprende sobre si mesmo, sobre os outros e sobre o mundo. Esses elementos da tradição oral são a verdadeira escola africana, e o *griot*, o seu mestre principal. Toda a educação, a história do povo africano, assim como a genealogia de suas famílias se davam através da oralidade, pela voz e presença do *griot*. Quanto mais velho um *griot*, mais histórias conta e mais histórias ouve, de mais encontros participa e mais conhecimento adquire. Segundo o tradicionalista malinês Amadou Hampâté Bâ (1999, p. 1) “na África quando um velho morre, uma biblioteca se incendeia”. O *griot* é o mestre da palavra, é ele que não permite que a cadeia de transmissão dos conhecimentos fundamentais de uma vida se apague (BERNAT, 2013, p. 22).

---

<sup>14</sup> Jesus (2012) distingue pessoas cisgênero de transgênero a partir da concordância (no caso cis) ou da discordância (no caso trans) existente entre a identidade de gênero autodeclarada e o sexo anatômico designado no nascimento.

<sup>15</sup> Curar, segundo o dicionário de sinônimos online, significa: 1) recuperação da saúde: melhorar, recuperar, restaurar, reestabelecer; 2) remédio ou solução: saída, corretivo, recurso, remédio; 3) processo de secagem; 4) Iré: processo de iniciação no candomblé, onde o iré por definição é tudo que é bom e pode vir para a pessoa.

<sup>16</sup> Para Nei Lopes (2004, p. 310), *griot* é definido da seguinte forma: no vocabulário franco-africano, criado na época colonial para designar o narrador, cantor, cronista e genealogista que, pela tradição oral, transmite a história de personagens, e famílias importantes as quais, em geral está a serviço. Presente, sobretudo, na África Ocidental, notadamente onde se desenvolveram os faustosos impérios medievais africanos (Gana, Mali, Songai, etc.) recebe denominações variadas: dyéli ou diali entre os Bambaras e Mandingas; guésséré, entre os Saracolês; wambabé, entre os Péules; aouloubé, entre os Tucolores; e guéwel (do árabe qawwal), entre os Uolofes.

Em sua pesquisa, Bernat<sup>17</sup> se debruça nos encontros realizados no Brasil (Rio de Janeiro, São Paulo e Belo Horizonte) com o *griot* Sotiguí Kouyaté, nascido no Mali, em 1936, mais conhecido como ator no ocidente por seu trabalho no teatro com Peter Brook<sup>18</sup>. Os Kouyaté são os primeiros *griots* que, desde o século treze, passam de pai para filho o conhecimento ancestral, segundo a tradição oral da África Ocidental. Encontro em Sotiguí a indicação de que o ator, pela qualidade da presença e através da palavra, instaura o intermediário entre um plano cotidiano e um plano mais sutil, alcançado através da arte.

No ato de contar, três instâncias se estabelecem: a do narrador, a dos personagens e a do próprio contador. As duas primeiras instâncias são mediadas e conduzidas pela terceira, ou seja, pelo contador, que é a própria pessoa, carregando consigo sua personalidade e história pessoal. O narrador situa a história, descreve todos os elementos, relaciona-se diretamente com a plateia, coloca e tira os personagens. É fundamental que a narração estabeleça cenários, o enredo e a progressão dos acontecimentos. Quando o contador se coloca no lugar do personagem, o faz com toda a sinceridade, podendo utilizar recursos gestuais e vocais pra diferenciá-los. Ao fazer os comentários, o contador estabelece um elo direto com a plateia, tornando-a cúmplice da história que está sendo contada. A participação do contador com a sua própria visão dos acontecimentos o diferencia de outro contador. É exatamente este o aspecto que pode transformar uma história já conhecida pela plateia num acontecimento extraordinário, pois cada contador traz consigo o frescor de um novo olhar. Talvez seja por isso que na África, quando se vai a um espetáculo, não se diz: “Eu vou ao teatro”, mas sim “eu vou clarear o meu olhar” (BERNAT, 2013, p. 27).

Identifico as três instâncias estabelecidas (a do narrador, a dos personagens e a do próprio contador) para além da minha performatividade de chegada nas comunidades, com a percepção de que tais instâncias ocorrem na fala de cada quilombola, distintamente em cada encontro, evidenciando que o contar está estritamente ligado ao viver. Uma das ações pensadas para iniciar a performance – que chamei de “espelho ancestral” – propunha o ato de olhar para o espelho buscando reflexo não apenas de si, mas de tudo o que veio antes, consigo. Num primeiro momento eu me olhava no espelho, passava batom nos lábios em referência à minha mãe e em seguida posicionava o espelho em frente ao rosto de cada pessoa presente, como um convite para pensar sobre cada imagem refletida. O fato de um homem negro passar batom nos lábios provocava como reação inicial o riso, que indicava algum desconforto ou reflexão sobre gênero e sexualidade, que logo era respondido

---

<sup>17</sup> Isaac Bernat, ator, diretor e doutor em Teatro pela UNIRIO.

<sup>18</sup> Diretor de teatro britânico, fundador do Centro de Pesquisa Teatral, em Paris.

com algum comentário, feito pelo “contador”, que nem sempre era eu. Este era um momento que servia também para identificar as presenças e prosseguir com a performance. Um dos registros deste momento (imagem 10), revelou o encontro com o outro, o encontro de olhares de dois contadores: adulto e criança. A criança adulta e a criança criança, que indicava que o lugar do espelho ancestral estava no olhar correspondido, no olho no olho, presentificado e não invisibilizado. Vi naquele menino a minha própria criança, que imaginava um mundo onde ela era colocada como sujeito. De fato, naquele momento éramos sujeitos que se viam/projetavam em tempos diferentes, onde passado, presente e futuro se encontram: tempo espiralar.

IMAGEM 10 - [escrevedor de histórias] – RIO DO MEIO, 2019



Fonte: Arquivo pessoal.

Na cena registrada (imagem 10), há um jogo de espelhos que propõe uma ruptura: em busca de um diálogo com a ancestralidade, ao oferecer o espelho ao menino, o olhar dele é endereçado à mim [escrevedor de histórias] e não ao espelho. A imagem sugere um encontro que rompe com o projeto identitário branco: o espelho está ali, mas dentro de um jogo de três, há o encontro com o outro, onde o espelho testemunha a relação passado, presente e futuro. Há ainda a possibilidade de pensarmos esta imagem a partir do espelho sugerido por Conceição Evaristo:

O nosso espelho é o de Oxum e de Iemanjá. Nos apropriamos dos abebés das narrativas míticas africanas para construirmos os nossos aparatos teóricos para uma compreensão mais profunda de nossos textos. Sim, porque ali, quando lançamos nossos olhares para os espelhos que Oxum e Iemanjá nos oferecem é que alcançamos os sentidos de nossas escritas. No abebé de Oxum, nos descobrimos belas, e contemplamos a nossa própria potência. Encontramos o nosso rosto individual, a nossa subjetividade que as culturas colonizadoras tentaram mutilar, mas ainda conseguimos tocar o nosso próprio rosto. E quando recuperamos a nossa individualidade pelo abebé de Oxum, outro nos é oferecido, o de Iemanjá, para que possamos ver as outras imagens para além de nosso rosto individual. Certeza ganhamos que não somos pessoas sozinhas. Vimos rostos próximos e distantes que são os nossos. O abebé de Iemanjá nos revela a nossa potência coletiva, nos conscientiza de que somos capazes de escrever a nossa história de muitas vozes. E que a nossa imagem, o nosso corpo, é potência para acolhimento de nossos outros corpos (EVARISTO, 2020, p. 38).

O momento registrado pela fotografia ocorreu no dia anterior ao recebimento do turbante e esta foi a última aparição do [escrevedor de histórias] com a indumentária proposta para a performance, pois não havia mais sentido usá-la após o acontecimento do olhar trocado em pertencimento, em acolhimento, que intensificou a passagem do chapéu ao turbante, do Mesmo ao Diverso. Assunto que apresento no último item do próximo capítulo, mas que, grosso modo, o escritor martinicano Édouard Glissant define como Mesmo o universalizante imaginário do ocidente e como Diverso, o esforço do espírito humano em direção a uma relação transversal sem transcendência universalista (GLISSANT, 1981).

## 2. [desapagar o apagamento]

Retomando a história, durante a passagem das idas da criança adolescente ao centro da cidade, uma “estátua” passou a chamar a atenção: uma mulher carregando uma lata na cabeça. Este é um caso de atravessamento de memória que ocorre por haver alguma identificação com as características presentes na obra em questão. Uma escultura que se diferencia de tantas outras presentes no espaço público da cidade de Curitiba, por apresentar a representação de uma cena muito conhecida no país e que habita não apenas o imaginário da população negra (tempo espiralar), mas também da população em geral, em perspectivas distintas.

A cena apresenta uma mulher negra, carregando uma lata na cabeça, posicionada dentro de uma fonte de água. Sempre enxerguei minha mãe na mulher representada. Não por acaso, sugeri como obra a ser mediada para a disciplina Recepção e Mediação da Arte Contemporânea, do mestrado em Artes. Trata-se da réplica de uma representação da artista carioca Anita Cardoso Neves, feita pelo escultor paranaense Erbo Stenzel e que, em conjunto com a fonte, recebeu uma placa onde se lia “Maria Lata D’água – Fonte edificada pela cidade de Curitiba em maio de 1996 para celebrar a memória do escultor local Erbo Stenzel (1911-1980) Rafael Greca de Macedo – Prefeito”. Há alguns anos, a placa desapareceu e não foi repostada até então, evidenciando – tanto pelas informações contidas, que suprimiam qualquer pista sobre Anita, quanto pela morosidade em recolocar nova placa – um exemplo do apagamento da negritude nas artes paranaenses. O nome original da obra que esconde a real identidade da mulher negra ali representada é “Água pro morro” e uma das responsáveis pela descoberta da identidade da escultura, autora do ensaio “Travessia em Água pro morro - a história nos pertence”, foi a artista visual, pesquisadora e performer Eliana Brasil:

Este texto caracteriza-se pela soma de necessidades e anseios relevantes na busca pelo direito de memória e identidade presentes nos símbolos urbanos. A réplica da escultura “Água pro morro” (1944) de Erbo Stenzel, localizada na Praça José Borges de Macedo, em Curitiba, abriga muito bem guardada em seu cerne a identificação da mulher que a inspirou. A obra dotada de grande simbolismo é popularmente conhecida apenas pelo apelido recebido da cidade. Considerando que esculturas projetadas ou transferidas para espaços públicos tendem a assumir o caráter de unidade de representação, seja ele por ideal, ou por quaisquer modelos de valores dentro de uma sociedade diversa, entende-se por vital abolir significados fantasiosos, para não dizer racistas, que permeiam tão importante

monumento representado pela figura de uma mulher negra, que nasceu, viveu e atuou, assim como seu autor, em terra brasileira. E que, portanto, é digna de que sua identidade e história também sejam conhecidas de todo o povo (BRASIL, 2019).

A urgência em realizar a mediação desta obra, trouxe alguns desafios como, por exemplo, o cuidado em não produzir outras camadas de apagamento. Por isso a escolha em propor reflexões sobre a obra e a mulher representada e não sobre o autor. Sendo o único integrante negro deste grupo de trabalho do mestrado, composto por cinco pessoas (na turma de 22 discentes, apenas 02 eram negros), tive confirmada a hipótese de que naquele ambiente acadêmico, na área de Artes, se desconhecia sobre a história da escultura em questão e quase que obrigatoriamente, acabei realizando uma mediação interna no grupo, por não haver engajamento imediato de seus componentes. Tivemos pouco tempo para a elaboração da proposta de mediação a ser realizada com a totalidade da turma, considerando que os integrantes deste grupo propositor apresentavam pouca familiaridade com o tema e algumas replicações de discurso hegemônico. Houveram então duas mediações: uma inicial, realizada por mim no grupo organizado para mediar a obra e outra realizada pelo grupo com a turma toda. Devido ao contexto pandêmico, o espaço para o acontecimento da mediação foi a sala de aula virtual, onde os encontros são mediados pela tecnologia. Apresentamos um vídeo com imagens da obra, para a visualização da turma e troca de impressões sobre a experiência com a escultura. Poucas pessoas apresentaram conhecimento e interesse sobre a obra, com a justificativa de que faltam informações sobre a artista retratada. A Comissão especial da visibilidade da presença negra em Curitiba, organizada por um grupo de trabalho, liderado pela vereadora Maria Letícia, presidida pela primeira vereadora e deputada federal negra da cidade, Carol Dartora, vem pensando a revisão dos monumentos e a ideia de recontar a história da população negra curitibana. Por isso escolho esta escultura como um dos exemplos de apagamento e para que as reflexões sobre tal obra avancem e alcancem o maior número de pessoas. Este é um país de memórias apagadas, que convoca sua população a mediar sua própria história. A criança agora adulta, prossegue através da arte, sua mediação.

O fato do Brasil ser o último país a abolir o sistema escravocrata em 1888 e esta abolição ocorrer mais na teoria que na prática, faz com que corpos afro-diaspóricos ainda carreguem em sua história o fardo pesado do racismo, que

permanece promovendo o apagamento de símbolos da cultura negra e o silenciamento político social. A assinatura da Lei Áurea não resultou de fato em uma inclusão da negritude em termos sociais e raciais, pois as políticas inclusivas não dão conta das desigualdades existentes. Segundo dados do Fórum Brasileiro de Segurança Pública (2019), 75% das vítimas de violência letal no Brasil, são pessoas negras e entre a população carcerária, 66,7% também são pessoas negras. Segundo Ferreira (2002, p. 71):

A população negra encontra-se submetida a um processo em que as condições de existência e o exercício de cidadania tornam-se muito mais precários com relação à população considerada branca. Em decorrência, a construção de uma identidade positivamente afirmada, requisito necessário para as pessoas se engajarem em políticas efetivas voltadas para a melhoria de suas condições sociais, torna-se um processo dificultado.

O discurso de um grupo, ao tentar se impor sobre o discurso de outros grupos, promove um silenciamento/apagamento do outro, de modo que predomine apenas um discurso. Na academia moribunda e corrupta (hooks, 2013, p. 45), onde a prática evidencia o apagamento de biografias de artistas e intelectuais negras e negros, onde, como apontado pela professora e pesquisadora de Teatro, Alexandra Gouvêa Dumas, “o racismo epistêmico faz com que referenciais cênicos de culturas afro-brasileiras e indígenas sejam, em geral, manipulados ou excluídos das políticas públicas institucionais, inclusive dos cursos universitários” (2022, p. 3), não surpreende o fato de que a experiência de mediação de uma obra escultórica onde a figura principal é uma mulher negra tenha sido recebida como uma digressão. Sueli Carneiro (2003) afirma que uma das principais características do racismo é a maneira pela qual ele aprisiona o outro em imagens fixas e estereotipadas, enquanto reserva aos racialmente hegemônicos o privilégio de serem representados em sua diversidade. No dicionário Priberam da língua portuguesa, define-se “apagamento” com os seguintes significados: “ato ou efeito de apagar, fazer acabar ou desaparecer a luz, o brilho ou a intensidade”; “fazer parar ou interromper-se o fluxo energético que garante o funcionamento de algo”; “suprimir ou limpar o que estava escrito, desenhado, gravado, pintado ou registrado”; “fazer desaparecer, aplacar, humilhar” (APAGAMENTO, 2022). Faço uso da palavra “desapagar” no sentido de restauro do que se tenta apagar. Em minha trajetória como artista da cena, surge [escrevedor de histórias] para desapagar. Desapagar o artista e sua história, o corpo afro-diaspórico

e suas práticas, a história de povos que representam a maioria neste país, que sofrem o apagamento gerado pelo racismo.

## 2.1 - lugar colonial nas artes da cena

A negritude, conforme salienta o Doutor em Ciências Sociais Kabengele Munanga, pode ser inicialmente pensada a partir da perspectiva da construção da identidade negra da diáspora. Mas ela foi pensada também enquanto conceito e movimento ideológico. Dentro de sua conceituação, a negritude pode trabalhar em uma linha de ação mitológica, pensando na ancestralidade, no retorno às origens e na busca de um passado comum, mas também como uma estratégia de resistência, respondendo ao histórico de dominação e discriminação pelo qual passou boa parte dos negros colonizados. A negritude perpassa o caráter biológico e psicológico, percorrendo pelos conceitos socioculturais das classes, definindo-se pela valorização de práticas culturais tradicionais e pela forma como essas práticas devem ser respeitadas e ter seu espaço garantido dentro da estrutura do capital e das relações étnico-raciais. A negritude traz um apelo a uma forma de sociabilidade e a conjugação de valores religiosos, estéticos e éticos que ressignificam o 'estar junto', a coletividade que coloca indivíduos negros a um sentimento de pertença, que por muitos séculos foi prejudicado pelas experiências traumáticas e violentas da escravidão. Essa forma particular de estabelecer a negritude, no entanto, só pode ser pensada a partir da lógica estruturante do modelo ocidental capitalista na qual a maioria dos povos da diáspora africana foram realocados, dentro de um momento específico em que o mundo passava por significativas transformações nas relações socioeconômicas e seus reflexos na cultura do ocidente" (PINHEIRO, 2015, p. 06).

O histórico de dominação e discriminação mencionado por Pinheiro se faz presente na atualidade de maneira diversa. Sobre corpos negros, a cidade de Curitiba apresenta um histórico de apagamento cultural que insiste em negar a presença e a contribuição da negritude, como evidenciam, por exemplo, pesquisas sobre o Paranismo (conforme descrito no capítulo 1.2, p. 23) movimento que invisibiliza não apenas a população negra, mas seu fazer artístico e sua presença no Estado do Paraná, de forma a manter a população afro-curitibana em subalternidade no mercado de trabalho. Segue quadro de estudo temático (imagem 11) realizado pelo Departamento Intersindical de Estatísticas e Estudos Socioeconômicos - DIEESE e apresentado no Plano Setorial de Cultura Negra de Curitiba (2016), sobre igualdade de gênero e raça no trabalho, para identificar quem são os Empregadores:

IMAGEM 11 - TABELA ESTUDO TEMÁTICO DIEESE

**Distribuição dos ocupados segundo posição na ocupação, por sexo e cor/raça  
Curitiba, 2000 e 2010**

Posição na ocupação	Homens			Mulheres			Total geral	
	Total	Branco	Negro	Total	Branca	Negra		
2000	Trabalhador doméstico com carteira	0,1	0,1	0,2	4,7	3,9	10,2	2,1
	Trabalhador doméstico sem carteira	0,2	0,2	0,2	7,8	6,7	15,7	3,5
	Empregado com carteira	50,0	49,4	53,8	48,1	48,7	44,6	49,2
	Empregado sem carteira	12,4	12,1	14,4	10,6	10,7	9,9	11,6
	Empregador	6,5	7,3	2,0	3,7	4,1	1,1	5,3
	Conta-própria	25,6	25,7	24,9	16,9	17,5	12,6	21,8
	Trabalhador não remunerado	1,0	1,0	0,6	2,2	2,3	1,6	1,5
	Trabalhador na produção para o próprio consumo	0,1	0,1	0,1	0,1	0,1	0,1	0,1
	Militar ou Funcionário público estatutário	4,1	4,2	3,8	5,8	6,1	4,3	4,9
	<b>Total</b>	<b>100,0</b>	<b>100,0</b>	<b>100,0</b>	<b>100,0</b>	<b>100,0</b>	<b>100,0</b>	<b>100,0</b>
	2010	Trabalhador doméstico com carteira	0,2	0,2	0,2	4,2	3,6	6,9
Trabalhador doméstico sem carteira		0,2	0,2	0,3	5,0	4,1	8,8	2,4
Empregado com carteira		58,3	56,8	63,9	54,2	53,5	57,5	56,4
Empregado sem carteira		8,6	8,3	9,4	8,4	8,6	7,6	8,5
Empregador		5,0	5,9	1,9	2,9	3,4	1,1	4,1
Conta-própria		22,7	23,3	20,5	17,2	18,0	13,2	20,1
Trabalhador não remunerado		0,6	0,6	0,5	1,5	1,6	1,0	1,0
Trabalhador na produção para o próprio consumo		0,2	0,2	0,2	0,3	0,3	0,4	0,3
Militar ou Funcionário público estatutário		4,1	4,4	3,1	6,4	7,0	3,6	5,2
<b>Total</b>		<b>100,0</b>	<b>100,0</b>	<b>100,0</b>	<b>100,0</b>	<b>100,0</b>	<b>100,0</b>	<b>100,0</b>

Fonte: Censo Demográfico, IBGE

Fonte: DIEESE (2016).

É possível identificar através dos dados contidos no quadro, que há uma predominância de homens e mulheres, brancos e brancas, no lugar de quem emprega. Apesar de não se tratar especificamente de trabalhadores e trabalhadoras das artes da cena, o estudo traz pistas de uma possível proporção muito próxima no cenário das produções cênicas curitibanas, cujo histórico é de projetos liderados por diretores homens, brancos, cis; textos, dramaturgias e traduções eurocentradas; elencos majoritariamente brancos. Minhas reflexões sobre negritude na cena teatral curitibana começaram com a percepção de que havia uma ausência considerável de corpos negros nas composições de elenco e equipes artísticas dos projetos realizados na cidade. Em 2010, ao compor o primeiro elenco negro formalmente profissional<sup>19</sup> de uma peça teatral curitibana em temporada<sup>20</sup>, surgiram inquietações como, por

<sup>19</sup> Uso o termo “formalmente profissional”, pela ocorrência de manifestações coletivas anteriores, realizadas por artistas negros e negras, sem a necessidade de registro profissional.

<sup>20</sup> Uso o termo “temporada”, pela existência de registros de elencos negros em apresentações pontuais – para o dia 20 de novembro, por exemplo – que não sequenciaram mais apresentações.

exemplo, sobre a quantidade de produções teatrais na cidade, compostas por dramaturgias e narrativas negras, com elencos majoritariamente negros. Ainda que em constante desenvolvimento e resistência – de 2010 até 2023 – observa-se um cenário de grande escassez de proposições com essas características, onde artistas negros e negras não encontram meios e recursos para suas práticas. A experiência na cena artística local curitibana, trouxe a percepção de que os processos criativos em Artes realizados nesta capital são historicamente ligados às epistemologias e práticas coloniais, por desconsiderarem os contextos sociológicos e simbólicos da população negra da cidade: desconhecem-se as aspirações, as necessidades e as motivações de parte desta sociedade, num contexto que colabora com o apagamento da negritude e suas epistemologias no fazer artístico local, dificultando a prática e a permanência de artistas negros e negras, que acabam sendo deslocados para outras profissões.

Como estratégia de resistência, a autoprodução se faz necessária tanto para ocupar a cena – ainda que em espaços não convencionais, como a rua – quanto para um processo de autonomia narrativa e de performatividade, a exemplo do Coletivo Negro Não Negro, formado por jovens artistas negros e negras na cidade de Curitiba, que tem o corpo negro como instrumento para expressividade de suas poéticas, trazendo elementos de danças afro-brasileiras e cultura hip-hop, e que para isso se autoproduzem – independentemente de mecanismos de incentivo à cultura – em apresentações nos espaços periféricos da cidade, desvelando narrativas insurgentes e recebendo reconhecimento em festivais de teatro. Outro grupo negro realizador na cidade é o Grupo Baquetá, que desde 2009 se especializa em espetáculos e oficinas teatrais, musicais e de dança, com base nos saberes africanos e afro-brasileiros e dos povos originários do Brasil. O grupo, fundado pela atriz, dramaturga e produtora Kamylla dos Santos, constrói coletivamente seus espetáculos autorais, através de pesquisas sobre a musicalidade, oralidade e conhecimento desses povos, com foco no respeito à diversidade. Em 2023 tive a oportunidade de realizar a direção do último espetáculo do grupo, intitulado “Itan e tal”, resultado de um edital direcionado para produção de obras literárias para crianças e, neste contexto, as histórias afro-brasileiras e dos povos originários não são incluídas. Apenas obras europeias ou escritas por pessoas brancas costumam entrar nessa classificação. “Itan e tal” buscou

ampliar essas referências, através de histórias milenares, contos africanos e indígenas. Meu encontro com o Grupo Baquetá se deu somente em 2023, quando das comemorações de seus 13 anos de existência. A aproximação ocorreu pós execução do projeto [escrevedor de histórias] edição Quilombolas, que teve como interesse a distribuição da publicação impressa à artistas e grupos negros da cidade. Ainda que com uma trajetória de 13 anos circulando por algumas regiões do estado e do país, o Grupo Baquetá é pouco conhecido no ambiente das artes da cena da cidade, reflexo da não valorização de narrativas negras em Curitiba e de como “as dinâmicas do racismo presentes no campo teatral geram invisibilidade sobre as produções artísticas de autoria negra” como aponta a professora e pesquisadora Julianna Rosa Souza (2021, p. 51), mulher negra, lgbtqi+, do sul do país. Entretanto, a constituição de coletivos negros assegura processos criativos da negritude, que se inserem como micropolítica frente à história oficial, criando espaços para que atores e atrizes, negros e negras expressem/representem assuntos que lhes tocam, considerando as suas experiências sociais e ampliando as possibilidades narrativas de trajetórias individuais que se localizam isoladas, pulverizadas em produções teatrais curitibanas de elencos majoritariamente brancos.

O contato com artistas negros e negras da cidade, bem como referenciais artísticos e teóricos da negritude e das comunidades quilombolas, sinalizam práticas que se diferenciam do lugar colonial habitado por mim, onde – salvo raras exceções – sou inserido como único representante negro em equipes criativas, exemplo de tokenismo<sup>21</sup>, que se caracteriza por adotar políticas supostamente inclusivas de grupos sub-representados, incluindo-os simbolicamente em pequena escala, mas sem a promoção de transformações efetivas nas relações de poder, por não haver a possibilidade de afirmação de um poder coletivo. Deste modo, grande parte da minha prática em processos artísticos na cidade de Curitiba está atrelada a execução e reprodução de referenciais ocidentalizados. O apagamento da cultura afro-diaspórica nas artes da cena ocorre através de dramaturgias, poéticas, estéticas, encenações e

---

<sup>21</sup> Tokenismo, do inglês *tokenism*, foi usado pela primeira vez por Martin Luther King e deriva de *token* (símbolo). Desde King, esse termo se refere às manobras para forjar a representatividade. Bastante empregado no mercado publicitário, em campanhas e peças com imagens que incluem, por exemplo, uma única negra ou um único latino para aparentar diversidade, o tokenismo tem servido para disfarçar a discriminação e a sub-representatividade de populações politicamente minoritárias (Jennings, 2004).

performances onde prevalecem narrativas hegemônicas e ocidentalizadas. Segundo Dumas:

Num longo e complexo percurso histórico, afirmou-se oficialmente no Brasil uma determinada cultura cênica sob a chancela do dominador ocidental. Instituiu-se uma estrutura teatral que dialogava diretamente com o fio ideológico do período colonial. Não havendo, de forma radical, um rompimento com o projeto colonizador, o teatro hegemônico, posto em suas oficialidades institucionais, continua a reproduzir características da poética de origem, por exemplo: a organização do espetáculo voltada para uma oposição binária dramática; a cena que se ampara prioritariamente na estrutura textual; a centralidade cênica em relação à passividade do público e a baixa criticidade sobre os processos de dominação associados à colonização, como o racismo, o patriarcado e o elitismo cultural (DUMAS, 2022, p. 5).

Nesse contexto, a performance [escrevedor de histórias] edição Quilombolas, surge como objeto de investigação sobre possibilidades narrativas e performativas que escapem deste lugar colonial nas artes da cena, para praticar e evidenciar, em encontros de aquilombamentos, o valor político trazido pela efemeridade da ação performativa e providenciar contribuições para um desapagamento singular e coletivo.

Na experiência de aquilombamento, o ponto de vista adotado é o da subjetividade negra diaspórica, constituindo-se então uma prática de gestão em primeira pessoa, na qual a vivência do/a gestor/a está inscrita nas ações que desenvolve. No contexto da diáspora negra, falar do mundo a partir de si, é, por si só, uma prática de resistência, pois é a partir dessa perspectiva que o corpo negro criou condições para estar no mundo como sujeito. Dessa forma, e em segundo lugar, uma vez que essa perspectiva leva em consideração o lugar de fala de quem é submetido à violência da invisibilidade, o ato de criar sentidos de aquilombamento através de signos culturais produz novas lógicas de representação e consequentemente, uma relação direta de pertencimento e de identificação é criada com o público envolvido. Ao criar novas políticas de representação, redistribui-se a lógica de poder, pois a categoria que tradicionalmente entendemos como público é deslocada para a posição de produtora de cultura uma vez que, neste modelo, a prática da gestão se aproxima muito mais de um desenho circular do que de uma estrutura vertical (SOUTO, 2020, p. 143).

Souto refere-se às insurgências negras na gestão cultural contemporânea sob a perspectiva do aquilombamento, que parte da subjetividade afro-diaspórica, onde a vivência é considerada para produzir novas lógicas de representação e de conhecimento. Em todo o território brasileiro há alguns focos de resistência artística afro-diaspórica, que seguem por caminhos disruptivos, a exemplo de coletivos artísticos como a Cia. dos Comuns (RJ), Grupo Caixa Preta (RS), Cia. Os Crespos (SP), Coletivo Negro (SP), Capulanas Cia. de Arte Negra (SP), Teatro Negro e Atitude

(MG), Coletivo Nega (SC), Grupo Baquetá (PR), Coletiva Ëmí Wá (PR) Coletivo Negro Não Nego (PR) e o Bando de Teatro Olodum (BA), companhia teatral negra mais popular e de maior longevidade na história do teatro baiano, uma das mais conhecidas do país, criada em 1990. Segundo Souza:

(...) o teatro negro é plural, diverso, heterogêneo e as dinâmicas do racismo presentes no campo teatral geram invisibilidade sobre as produções artísticas de autoria negra e criam uma pretensa universalidade da branquitude que se estrutura na centralidade do discurso histórico sobre o fazer teatral e ainda retira a compreensão de arte integrada presente nas manifestações afro-diaspóricas (SOUZA, 2021, p. 51).

A performance [escrevedor de histórias] edição Quilombolas, faz parte de um processo de fuga que possibilitou a experiência do aquilombamento em coletividade, com a visita às seis Comunidades Remanescentes Quilombolas do Paraná, estado com a maior população negra do sul do país – segundo mapeamento da Secretaria de Políticas de Promoção e Igualdade Racial/SEPPIR em parceria com o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística/IBGE (2013) – onde estão identificadas 86 regiões quilombolas, das quais 38 são certificadas pela Fundação Cultural Palmares e apenas 1 parcialmente titulada pelo Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária/INCRA (2021). A Arte produzida sob uma perspectiva afro-diaspórica obteve alguns avanços na última década, mas para um país de proporções continentais, com a população majoritária que o compõe, ainda há muito a avançar.

## 2.2 - performance fugitiva

Nas reflexões sobre a performance da oralidade preta, propostas pelo teórico americano Fred Moten, em sua introdução “A Resistência do Objeto: o Grito de Tia Hester”, do livro *In the Break: The Aesthetics of the Black Radical Tradition* (2003), o autor associa os gritos que respondem às chicotadas às potências disruptivas da performance preta. Tal performance é identificada no caminho feito por pessoas escravizadas até a casa grande, onde o grito vira fala, vira música:

Os escravos escolhidos para irem à Fazenda Casa Grande buscar a ração mensal deles e de seus companheiros escravos ficavam particularmente entusiasmados. No caminho, eles faziam as matas velhas e densas reverberarem por quilômetros com suas canções desesperadas, revelando,

ao mesmo tempo, a mais elevada alegria e a mais profunda tristeza. Eles compunham e cantavam enquanto caminhavam, sem prestar atenção ao tempo ou ao tom. O pensamento que viesse saía – se não em palavras, em som, e com a mesma frequência em ambos. Eles, às vezes, cantavam o sentimento mais patético no tom mais extasiante, e o sentimento mais extasiante no tom mais patético. Em todas as suas canções, eles narravam alguma coisa sobre a Fazenda Casa Grande, especialmente quando estavam deixando a sua própria casa. Então, cantavam mais exaltados as palavras (DOUGLASS *in* MOTEN, 2020, p. 35).

As canções entoadas tratam-se de criação de territórios subjetivos contra a invasão destes corpos, onde o desconforto visceral (KASTRUP, 2001) se apresenta numa espécie de “estranho dentro”, um estranho íntimo que se instaura pela normatização. Como reencenação de um passado colonial, somos “escolhidos” para processos artísticos das artes da cena, bem como para frequentar a academia, ambos territórios majoritariamente brancos. Lembro dos inúmeros desconfortos vividos por mim no exercício da profissão de ator em Curitiba, que se aliviavam quando ocorria a sorte de encontrar outra pessoa negra trabalhando no mesmo elenco ou equipe. Lembro do silenciamento imposto pelas próprias dramaturgias propostas, sempre distantes da organicidade do meu corpo e da minha história. Lembro da falta de equidade que tornava meu trajeto até a sala de ensaio mais repleto de obstáculos do que para os colegas de elenco não-negros. Lembro de me preparar obstinadamente para os testes de elenco e ser preterido por colegas não-negros, cujo lugar já estava garantido. Lembro das imposições – travestidas de convites – para as realizações destinadas ao mês da consciência negra e que deveriam ser recebidas com gratidão. Lembro de ser facilmente substituído por outro ator negro (ou mesmo não-negro) que aceitasse as condições de trabalho recusadas por mim, na busca por direitos. Lembro da complexidade e do desafio de afirmar minha presença em espaços de arte majoritariamente brancos. Lembro dos olhares opressores, da falta de escuta, das interrupções de fala, da desimportância comunicada, do silenciamento, da invisibilidade. Lembro da abordagem diária dos seguranças dos teatros, dos diretores autoritários, do racismo recreativo<sup>22</sup>. Lembro de ser impedido de permanecer em

---

<sup>22</sup> Segundo Adilson Moreira, o racismo recreativo abrange os atos caracterizados como brincadeiras entre pessoas adultas que não expressariam desprezo ou ódio racial, mas que reproduzem uma série de estereótipos raciais, podendo ser classificados como injúrias porque comunicam hostilidade racial por meio do humor: “Palavras comunicam valores culturais e não deixam de disseminar sentidos negativos devido a uma suposta ausência de motivação psicológica. Elas expressam um consenso social dos membros do grupo majoritário sobre o valor de pessoas que pertencem a minorias raciais. Por esse motivo, o sentido do humor racista deve ser interpretado dentro do contexto social no qual ele está inserido e não apenas como uma expressão cultural que objetiva

frente à fachada do Teatro Guaíra, por seguranças brancos que me reconheceram como frequentador assíduo do local e que, por isso mesmo, ao lembrar das tantas abordagens violentas sobre mim, investiram na tentativa de me afastar do prédio. Lembro de tornar público esta e tantas outras violências e não haver interesse por parte da instituição. Lembro das dificuldades enfrentadas como diretor do Grupo Baquetá ao executar temporada em um dos palcos desse teatro.

A performance preta acontece não necessariamente por oposição, mas encontra caminhos para “a emergência e sintaxe radicais que animam a performance, a partir da objeção política, econômica e sexual, indica uma pulsão de liberdade que é sempre e em toda parte evidenciada em suas (re) produções gráficas” (MOTEN, 2003). Em sua escrita, o teórico americano apresenta a resistência à escravização como essência da performance preta: “Ocorre nessas performances uma reavaliação ou reconstrução do valor que perturba as oposições entre fala e escrita, espírito e matéria. Ela se move através da disruptura (fono-foto-porno-)gráfica que o grito executa”. O autor propõe então a noção de “performance fugitiva”, como exposto pelo pesquisador José Gadelha (2019, p. 15):

Tragam a *pretitude* para o cubo branco das artes e, quanto mais pretos ali presentes, menos pretos vemos ali ou se torna visível exatamente o preto que se tenta apagar. Ainda assim, não é o Negro que encontramos e sim o assombro da figuralidade do Negro, o fantasma do racismo que volta para assombrar os espaços brancos da arte. A ocupação de um *fugitivo* é sempre o pior pesadelo do Branco. Politizar a *performance* é o trabalho da política-estado. A *pretitude* tem que se fazer não mapeável por tal política, ao se presentificar com suas poéticas em espaços brancos. A fuga, portanto, não é a ausência do *fugitivo*, mas a denúncia de ausência de mundos, a devolução de uma não presença que ali age, de um fantasma para assombrar o Mundo que insiste em matar outros mundos. A materialidade sensível, no caso da *pretitude*, é a vida de uma matéria que não se alcança, uma matéria-vida que escapa a todo movimento dessa política-estado, que é uma política de morte direcionada às gentes pretas.

A criança adulta está viva e ao trazer Moten identifica a performance fugitiva contida em sua trajetória enquanto artista pesquisador, propositor da performance [escrevedor de histórias], que passou por um processo de transformação em cada encontro com o público no decorrer de sua execução. Durante minha trajetória, ao me presentificar no cubo branco das artes como um corpo em colonialidade, correspondo

---

produzir um efeito cômico. Piadas racistas só adquirem sentido dentro de uma situação marcada pela opressão e pela discriminação racial (MOREIRA, 2019, p. 55).

ao que Moten chama de “assombro da figuralidade do Negro”: sou o corpo que durante 22 anos de trajetória profissional tentou-se apagar, mantendo minha presença isolada, como o único corpo negro na grande maioria dos processos artísticos.

IMAGEM 12 - CHARGE MISTURA BRASILEIRA



Fonte: Nando Motta

Utilizo aqui a charge de Nando Motta (imagem 12), onde um grupo expressivo de pessoas brancas e uma única pessoa negra estão atentas ao recado de um produtor que diz: “Parabéns, vocês são o elenco selecionado pro espetáculo ‘Mistura Brasileira’”, para ilustrar sobre como o tokenismo possibilita ocorrências como esta, logrando a pseudo-representatividade necessária aos proponentes dos projetos em que participei, através da adoção de uma política supostamente inclusiva, mas sem a promoção de transformações efetivas nas relações de poder, o que em muitos momentos gerou para mim um nível de dificuldade em corresponder ao que se propunha, me sentindo isolado, sem respaldo algum ao sofrer as micro agressões cotidianas geradas pelo racismo estrutural, tornando minhas subjetividades

invisibilizadas em cada processo: eis o apagamento. Tokenismo vem da palavra em inglês token, que significa símbolo. Essa palavra define a estratégia de colocar uma pessoa negra, por exemplo, num ambiente de poder majoritariamente branco para criar a falsa imagem de inclusão, como observado por Berth:

*Tokenism* ou no português, tokenismo é um conceito social que surge em meio a luta negra pelos direitos civis nos EUA na década de 1950. Estritamente falando, tokenismo é uma prática recorrente nos meios onde as opressões estruturais, de raça e gênero, são alvo de um trabalho crítico de conscientização e reivindicação para que grupos minoritários consigam acessar direitos que lhes são negados, concentrando nas mãos de poucos o que chamamos de privilégio social. O conceito aplicado consiste em mascarar o racismo (ou machismo) promovendo uma inclusão que não segue a proporcionalidade, ou seja, beneficia apenas um pequeno grupo, com a afirmativa de que está promovendo a inclusão e trabalhando a diversidade, mas, na prática, esse pequeno grupo não representa o todo excluído, segregado e discriminado, mantendo assim as desigualdades nos mesmos índices em que se apresentam. Em outras palavras, tokenismo é uma forma de perpetuação das desigualdades raciais e de gênero, pela falsa representatividade nos espaços de decisão e poder. A representatividade, quando não atende a lógica da proporcionalidade é falsa e não atende o principal propósito a que se dispõe: diminuir a marginalização de sujeitos pertencentes a grupos minoritários. Martin Luther King Jr. em seu livro *Why we can't wait?* (Por que não podemos esperar?) de 1964, discute o conceito e o quanto ele a um só tempo ilude pessoas dos grupos minoritários (em especial, pessoas negras e mulheres) e enverniza as práticas opressoras nas relações sociais (BERTH, 2018, s/n).

Apresento tokenismo e performance fugitiva para pensar sobre os impactos do racismo em minha trajetória profissional e de vida. Objetivando me incluir no tal cubo branco das artes (GADELHA, 2019, p. 15), sou submetido como símbolo, e, ao buscar minhas subjetividades artísticas e ancestrais, despropositadamente, produzo uma performance que não é escutada. Presente, denuncio a ausência de mundos: [escrevedor de histórias] surge como única proposição de um artista de origem afro-diaspórica em um projeto composto por uma equipe de 20 artistas atuantes de Curitiba (imagem 13), num contexto que evidencia a não escuta desde a não aceitação da palavra “escrevedor”, geralmente verbalizada com a dúvida entre “escritor” ou “escrevinhador”. Por se tratar de um acontecimento artístico não endereçado aos espaços centrais da cidade de Curitiba e posteriormente do Estado, para as pessoas interessadas em vivenciar o encontro havia a necessidade de se deslocar para o local divulgado, geralmente distante das áreas centrais, essa era uma das justificativas para a ausência de “colegas de trabalho” como público, por exemplo. Em 2018, quando a performance integrou a Mostra Novos Repertórios, mostra de artes cênicas em

Curitiba, apresentada na praça Rui Barbosa, no centro da cidade, houve a presença da curadoria e da crítica do evento. Embora o encontro tenha sido realizado em espaço central, para possibilitar as presenças de público e crítica, não houve nenhuma menção ou resenha publicada posteriormente nos veículos de imprensa.

IMAGEM 13 - “PERCA O PONTO MAS NÃO PERCA A HISTÓRIA” – CURITIBA, 2015



Fonte: Arquivo pessoal.

Na foto (imagem 13) utilizada para a divulgação do projeto que deu origem à performance [escrevedor de histórias], vê-se um grupo de 17 pessoas integrantes de uma equipe de 20 criadoras e criadores artísticos. Nesta equipe, apenas a minha presença como corpo negro. A imagem apresenta uma simbologia evidente: a figura de um corpo negro isolado, achatado, apertado, num espaço repleto de corpos brancos. Mbembe aponta que “para o racista, ver um negro é não ver que ele não está lá; que ele não existe, que ele mais não é do que o ponto de fixação patológico de uma ausência de relação” (Mbembe, 2014, p. 66). A imagem demonstra portanto um exemplo da invisibilidade do corpo negro no teatro curitibano.

### 2.3 - máquina datilográfica e a poética da relação

[...] uma outra passagem tem lugar hoje, contra a qual nós nada podemos. É a passagem do escrito ao oral. Eu não estaria longe de acreditar que o escrito é o vestígio (trace) universalizante do Mesmo, onde o oral seria o gesto organizado do Diverso. Existe hoje uma vingança de muitas sociedades orais que, do próprio fato de sua oralidade, isto é, de sua não-inscrição no campo da transcendência, suportaram, sem poder defender-se ao assalto do Mesmo. Hoje o oral pode se preservar ou se transmitir, de povo a povo. Parece que o escrito poderia transformar-se cada vez mais à medida do arquivo e que a escritura estaria reservada à arte esotérica e alquimia de alguns. E o que se manifesta na proliferação poluente de obras de livraria, que não são o símbolo da escritura, mas a reserva sabiamente orientada da pseudo-informação (GLISSANT, 1981, s/p).

Grosso modo, o escritor martinicano Édouard Glissant define como Mesmo o universalizante imaginário do ocidente e como Diverso, o esforço do espírito humano em direção a uma relação transversal sem transcendência universalista (GLISSANT, 1981). Podemos também chamar de Mesmo, o sinhô, o patrão. Aquele que, com o passar dos séculos, mantém o desejo insaciável de dominar o mundo, de exercer seu poder dominador, de impor sua cultura, sua língua, sua narrativa e acumular riquezas às custas do Diverso, que também podemos chamar de – aos olhos do Mesmo – mão de obra. Se o escrito é o vestígio universalizante do Mesmo e o oral o gesto organizado do Diverso (GLISSANT, 1981), identifico o paradoxo de se produzir uma escrita acadêmica e dissertar sobre ela, pois este é o momento de investigação também da escrita que será oralidade, uma passagem do escrito ao oral. Tensionar discursos hegemônicos é uma constante na vida de pessoas pretas. Para aquelas com acesso à Educação e à Arte, onde se pode viabilizar o escape ao controle e à reprodução de um pensamento unívoco e dominante, “acontece que a obra não seja escrita para alguém, mas para desmontar os mecanismos complexos da frustração e das variedades infinitas da opressão” (GLISSANT, 2003). A performance [escrevedor de histórias] edição Quilombolas considera a oralidade do encontro como possibilidade de se colocar tinta preta em papel branco, ao partir do protagonismo do encontro com uma máquina datilográfica e as narrativas geradas através dele, num ambiente fora do estabelecido nas práticas habituais das artes da cena da cidade,

para vislumbrar um espaço de possibilidades performativas e narrativas. Em sua produção teórica, Glissant descreve sua Poética da Relação da seguinte maneira:

Nas culturas ocidentais, diz-se que o absoluto é o absoluto do ser e que o ser não pode ser sem conceber-se como absoluto. Entretanto, já nos pré-socráticos, prevalecia o pensamento de que o ser é relação, ou seja, o ser não é um absoluto, o ser é relação com o outro, relação com o mundo, relação com o cosmos. A tendência hoje é voltarmos a esse pensamento pré-socrático. De maneira muito mais leiga, quando certos ecologistas lutam em defesa de seu ideal, o que dizem eles? Dizem: “Se você mata o rio, se mata a árvore, se mata o céu, se mata a terra, você mata o homem.” Ou seja, estabelecem uma rede de relações entre o ser humano e o seu meio ambiente. O que eu digo é que a noção de ser e de absoluto do ser está associada à noção de identidade “raiz única” e à exclusividade da identidade, e que se concebermos uma identidade rizoma, isto é, raiz, mas que vá ao encontro das outras raízes, então o que se torna importante, não é tanto um pretensão absoluto de cada raiz, mas o modo, a maneira como ela entra em contato com outras raízes: a Relação. Uma poética da relação me parece mais evidente e mais “enraizante” atualmente do que uma política do ser (GLISSANT, 2013, p. 33 – grifos do autor).

A poética da relação se insurge contra a ideia de raiz matriz, do Mesmo, do sinhô. Tudo entra em relação, inclusive palavras, paisagens, objetos. Na performance, a percepção de que as pessoas buscavam interação com a máquina datilográfica e a partir disso se disponibilizavam ao encontro, revelou o potencial deste objeto, pois como observado por Moten, “enquanto a subjetividade é definida pela posse que o sujeito tem de si mesmo e dos seus objetos, ela é perturbada por forças despossessivas que os objetos exercem de tal forma que o sujeito parece ser possuído – infundido, deformado – pelo objeto”. A máquina datilográfica utilizada falou tanto que recebeu o nome de Matilde (imagem 14), nome que emprestei de uma das poucas personagens próximas de uma narrativa negra representadas por mim em peças de teatro. O protagonismo de Matilde foi evidente no decorrer das ações da performance, onde o olhar nostálgico das pessoas que comunicavam suas lembranças em torno da datilografia contrastou com a novidade no olhar das que viram um objeto que parecia não ter mais utilidade, mas que imediatamente as convidavam para uma experimentação de como as palavras tomavam forma através das batidas e da sonoridade das teclas. Acompanharam-na alguns outros objetos: uma caixa de música, uma mini luneta, um batom vermelho, um espelho, um exemplar do mini-livro do peruano Elias Avilio e um frasco do “Tarja branca/Santo remédio – Medicina Psico Lúdica” do artista Helio Leites (imagem 16):

Tarja Branca é o remédio do futuro. No futuro o remédio não vai entrar pela boca, vai entrar pela orelha, é a palavra vestida de histórias, curando aqueles que não se acreditam doentes. A humanidade está doente! Dentro do vidrinho de conta gotas um santo remédio, double face, feito de palito, de um lado São Francisco, do outro Santo Antonio, e quando juntam-se os dois nasce o Santo Remédio, é a tal da Medicina Psico Lúdica, aquela que cura brincando. Pra curar doenças de cabeça, nada de remédio de farmácia. Tem que ser remédio 'cabeça' (LEITES, 2015, s/p.).

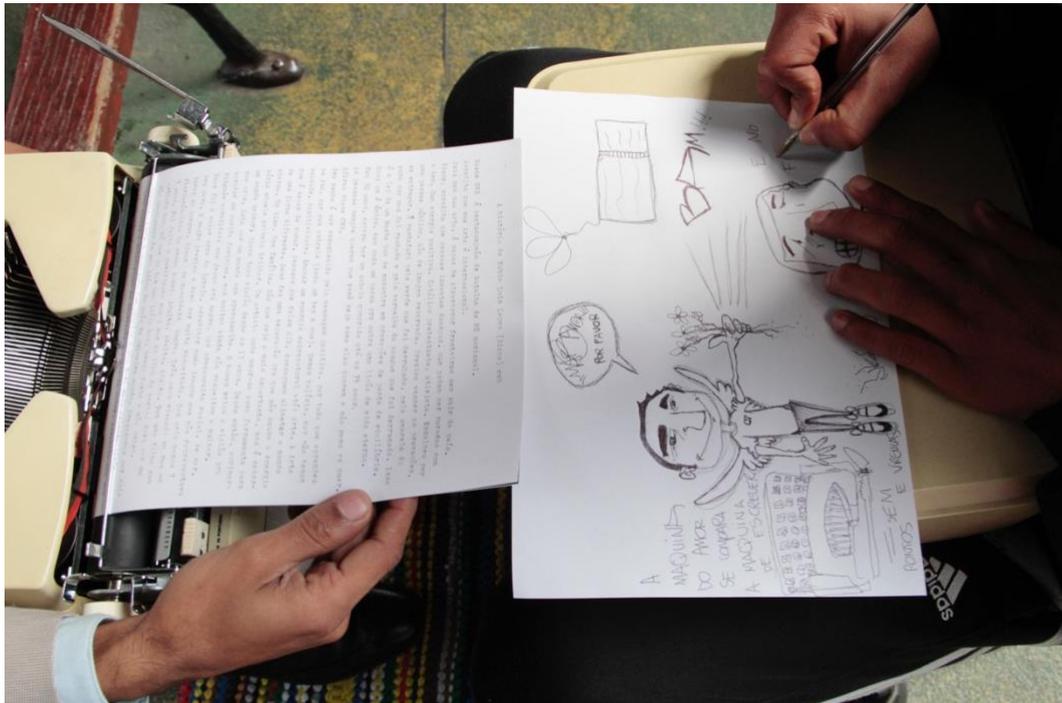
Como Matilde, os objetos usados na performance carregam histórias que serviram de gatilho para novas histórias, à exemplo do frasco do Tarja branca, que propõe a cura através do que se ouve e do batom usado em referência à minha mãe, que gerou reflexões sobre questões de gênero e sexualidade. Além destes apresentados por mim, recebi objetos apresentados pelas comunidades, em reciprocidade, evidenciando a valorização dada à troca de saberes (imagem 15), a exemplo da caneta esferográfica com um adorno em madeira que simula uma arma – “a arma mais poderosa do mundo” (imagem 17).

IMAGEM 14 - MATILDE E OS OBJETOS



Fonte: Arquivo pessoal.

IMAGEM 15 – RELAÇÃO



Fonte: Arquivo pessoal.

IMAGEM 16 - MEDICINA PSICO LÚDICA: TARJA BRANCA



Fonte: Arquivo pessoal.

IMAGEM 17 - “A ARMA MAIS PODEROSA DO MUNDO”



Fonte: Arquivo pessoal.

Seu Paulico (imagem 17) não pôde frequentar a escola, pois na infância trabalhava criando porco, fazendo rapadura e plantando feijão. O homem mais inteligente do mundo, como foi apresentado por Cássius, um dos diretores do colégio quilombola onde fui recebido. Seu Paulico se diz analfabeto, mas fabrica a arma mais poderosa do mundo, “pois é com ela que se souber desfrutá-la, fica bom, tem que armar todas as crianças da escola com educação”, disse. A arma que seu Paulico se refere é uma caneta esferográfica com suporte de madeira em formato de uma coronha talhada por ele, presente recebido através da relação que se estabeleceu com a chegada de Matilde na casa de seu Paulico que, através de sua produção artística, se dá e nos dá a possibilidade de desaparecer o artista e sua história, o corpo afro-diaspórico e suas práticas, a história de povos que representam a maioria neste país, que sofrem o apagamento gerado pelo racismo.

### 3. [quilombos]

É importante ver que, hoje, o quilombo traz pra gente não mais o território geográfico, mas o território a nível duma simbologia. Nós somos homens. Nós temos direitos ao território, à terra. Várias e várias e várias partes da minha história contam que eu tenho o direito ao espaço que ocupo na nação. E é isso que Palmares vem revelando nesse momento. Eu tenho o direito ao espaço que ocupo dentro desse sistema, dentro dessa nação, dentro desse nicho geográfico, dessa serra de Pernambuco. A Terra é o meu quilombo. Meu espaço é meu quilombo. Onde eu estou, eu estou. Quando eu estou, eu sou. (ÓRI, 1989, s.p.)

Para Beatriz Nascimento (1942-1995), a palavra Quilombo pode significar território e também corpo, palavras bastante utilizadas pela historiadora, que me inspiraram a nomear este terceiro capítulo no plural: Quilombos, que sugere mais um possível sinônimo: territorialidades negras. Disse Beatriz: “Quilombo é uma história. É uma palavra que tem história” (1989). De acordo com o INCRA (Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária), o termo quilombo é uma categoria jurídica usada pelo Estado brasileiro a partir da promulgação da Constituição Federal de 1988, visando assegurar a propriedade definitiva às comunidades rurais dotadas de uma trajetória histórica própria e relações territoriais específicas, bem como ancestralidade negra relacionada com o período escravocrata. Nesse sentido, há outras terminologias para o termo quilombo, como Terras de Preto, Terras de Santo, Mocambo, Terra de Pobre, entre outros. Para Munanga (1996, p. 63), a experiência brasileira dos quilombos “é, sem dúvida, uma cópia do quilombo africano reconstruído pelos escravizados para se opor a uma estrutura escravocrata, pela implantação de uma outra estrutura política na qual se encontram todos os oprimidos”. Em ressonância com a diáspora africana, em sua composição musical, a cantora baiana Luedji Luna (2017) nomeia embarcação: “Eu sou um corpo, um ser, um corpo só. Tem cor, tem corte e a história do meu lugar. Eu sou a minha própria embarcação”. Eis que meu quilombo-embarcação rumou para a performance [escrevedor de histórias] edição Quilombolas, em seis comunidades localizadas em: Lapa [Feixo], Ivaí [Rio do Meio], Palmas [Adelaide Maria Trindade Batista], Guaraqueçaba [Batuva], Adrianópolis [João Surá] e Curiúva [Água Morna]. Importante lembrar que segundo o IBGE, são 5.972 localidades quilombolas distribuídas em 24 estados brasileiros e que no Paraná, maior população negra do sul do país (IBGE), estão identificadas 86 comunidades, das quais 38 são certificadas pela Fundação Cultural Palmares. Na

sequência, apresento a escrita produzida durante a performance sobre cada comunidade (em ordem de visitação) e que compõem a publica o impressa, com seus respectivos símbolos adinkra, seguidas das principais características das Comunidades Remanescentes Quilombolas visitadas, retiradas do Arquivo Público do Estado do Paraná<sup>23</sup>:

1 – Lapa: CRQ Comunidade Remanescente Quilombola Feixo. Adinkra: *NYAME BIRIBI WO SORO* (deus está no céu), significado: esperança e aspira o.



[feixo] ponto de encontro: centro de referência de assistência social. olhos que fitam como quem quer decifrar. espelhos. sem saber ao certo como começar, faço o convite e entramos na sala. crianças se fazem presentes para lembrar que   contínuo. sorrisos. muitos. dentes e bocas. apresento então matilde, a máquina datilográfica. olhos se arregalam e uma boca emite: “essa   do tempo dos escravos”. risos. nervoso. ali hoje se trabalha na planta o e colheita das fazendas ao redor. feijão e batata. pergunto se os pratos são   base desses ingredientes e a resposta  : “não podemos levar nada que colhemos pra casa; se quisermos, temos que comprar no mercado, que   dos mesmos donos da planta o”. bocas cerradas. *memórias da planta o*. quando pergunto sobre as pessoas mais antigas da região, surgem os nomes de seu juvenal e de dona s lvia. seu juvenal faleceu em setembro de 2016. dona s lvia resiste. todas e todos que ali estavam eram familiares. neste dia, nossa ancestralidade permeou todo o encontro. datilografamos nossa história. no papel e fora dele. resolvemos caminhar até a pracinha da comunidade. alguns quilômetros a p . no caminho, avistamos duas casas de grandes propor es: ali moram os proprietários das planta es que, segundo relato, são os donos do mercado local. na comunidade, casas antigas, de madeira já desgastadas pelo tempo, ladeadas por inacabadas constru es de alvenaria prometidas pelo governo, mas sem previsão de entrega. o velho e o novo habitam o mesmo espaço. esperança e resistência que nunca acabam (MAL , 2021, p. 08).

Em sua no o de trauma colonial, Kilomba (2019) expõe que a memória histórica coletiva da *Plantation*   ainda vivenciada pelo sujeito negro, algo que me ocorreu durante a escrita citada acima com a fala “não podemos levar nada que colhemos pra casa; se quisermos, temos que comprar no mercado, que   dos mesmos donos da planta o”. Existem no município da Lapa duas comunidades de descendentes africanos que remontam ao século XIX: a da Restinga e a do Feixo. Elas foram criadas por escravizados libertos, antes da promulga o da lei  urea, de

---

<sup>23</sup> Disponível em: <https://www.administracao.pr.gov.br/ArquivoPublico/Pagina/Microrregiao-de-Guarapuava-Palmas-CRQ-Adelaide-Maria-da-Trindade-Batista>. Acessado em: 18/01/2023.

13 de maio de 1888. Estes ganharam as terras de seus donos, ali passaram a viver, constituir famílias e transformaram esse território num pedaço de sua terra natal. A cultura transmitida de geração em geração venceu os tempos e, mais de um século depois, mantém-se viva, embora tenha sofrido modificações e influências de comportamento através dos anos. A raiz, contudo, mantém-se perene, com suas manifestações ainda muito vivas, como a Congada, cuja representação através da dança e canto, conta uma história tendo como personagens centrais representantes dos reinos do Congo e de Angola.

IMAGEM 18 – FEIXO



Fonte: Arquivo pessoal.

Por conta do período agendado, não pude presenciar a Congada da Lapa, a performance ocorreu no CRAS (Centro de Referência da Assistência Social), para um público de mulheres e crianças assistidas pela unidade de saúde (imagem 18). Essa foi a primeira aparição do [escrevedor de histórias] em terras quilombolas, onde qualquer expectativa romantizada se desfez: Feixo é uma comunidade cristã, de maioria católica, onde não há a prática de religiões afro-brasileiras. Com questões de moradia, durante a visita em 2019 haviam obras atrasadas de casas de alvenaria

prometidas pelo governo, dividindo espaço com as antigas casas de madeira, já desgastadas pelo tempo. Questões existentes nos grandes centros urbanos, onde a população negra é alocada na marginalidade territorial e social. Desta primeira visita à uma comunidade quilombola tenho a percepção de que o apagamento das narrativas e subjetividades afro-diaspóricas ocorre também nos territórios quilombolas.

2 – Ivaí: CRQ Comunidade Remanescente Quilombola Rio do Meio. Adinkra: *BESE SAKA* (saco de nozes de cola), significado: riqueza, poder, abundância, muita união e unidade.



[rio do meio] novamente chegada. o asfalto quente dá lugar à estrada de chão. terra onde a tinta não passou. poeira. terra fértil. paisagem rodeada pelo verde das folhas. ponto de encontro: pavilhão da capela. ao chegar, me deparo com braços que preparam a festa do dia 20 de novembro. caminhada. aos poucos, corpos inteiros se aproximam. a roda se estabelece. timidamente, passo em meus lábios a cor de batom que minha mãe usava. vermelho. na sequência, nos vemos no espelho que revela nossa história. sou alertado de que, para se contar a história, depende. digo meu nome e me prontifico para um abraço. reciprocamente nos abraçamos, como num ato de reconhecimento. pessoa por pessoa. há braços. acolhida. rio do meio é assim: sorrisos, disposição, curiosidade, suor, conquistas, trocas, fé, cores, saberes, consciência, música, poesia, dança, pintura, memória, cuidado, natureza, preservação, associação, educação, museu, livros, biblioteca, sacola para carregar livros feita com pacote de arroz, placas com representatividade indicando banheiros, oficina de turbante, alongamento, baile, hortas, galeto, apiário, mel, melado, açúcar, rapadura, própolis, cerveja artesanal, criação de porcos, gados, carneiros, galinhas, árvores frutíferas, plantação de fumo, forno de secagem de fumo, plantação de mandioca, unidade de processamento de mandioca, bolo de mandioca, pão de mandioca, sonho de mandioca, sonhos. dias de festa e aprendizado. ali se pode vivenciar o sentido de comunidade. e por mais que tentem roubar nossa história, haverá sempre *a história de um povo* sendo contada pelo próprio povo (MALÊ, 2021, p. 14).

Rio do Meio fica em Ivaí, município desmembrado da cidade de Ipiranga. Há indicativos das comunidades remontarem ao século XVIII. Milton Ferreira Lima, diz que as famílias negras são os Lima, Ferreira, Lourenço e Marçal. Ele é filho do Sr. Brasília Ferreira de Lima e de Dona Zulmira Ferreira de Lima, nascendo em 1929 e vivendo na comunidade até hoje. Relata que quando sua avó escravizada chegou do Estado da Bahia, o “dono” das terras era um homem negro chamado Paulo Ferreira,

que já tinha 110 anos. Ela casou com um dos filhos de Paulo, que morava no Rio do Meio, Milton conta que São Roque e Rio do Meio eram uma única comunidade: “Foi com a chegada dos imigrantes europeus, que o governo autorizava a ocupação das terras, que foram separando sem respeito aos que ali já habitavam e possuíam as terras. E os negros perderam as suas terras e viram dividida a comunidade em duas: São Roque e Rio do Meio”. As referências geográficas são o rio São João, a Serra Pedra Branca e a Serra São João. A principal atividade da comunidade é rural com todos os membros da família. Trabalham em outras terras por arrendamento ou porcentagem da colheita no cultivo de milho, feijão, arroz, banana, batata e abóbora. Vendem feijão, milho, mandioca e fumo para comerciantes ou para os próprios donos da terra. Criam cabra, porco, galinha e ganso para consumo e a pesca é individual, em rio, com anzol. Produzem artesanato em criciúma, taquara e palha de milho: cestos, balaios, chapéus, esteiras e baixeiros. São Roque e São Sebastião são os padroeiros da comunidade, que se declara católica e evangélica.

IMAGEM 19 - RIO DO MEIO



Fonte: Arquivo pessoal.

Minha chegada em Rio do Meio se deu em meio aos preparativos para a festa que compunha a programação do dia 20 de novembro, onde a performance também

estava inserida, juntamente com a 5ª Caminhada Internacional da Natureza, shows musicais e de dança, almoço e feira com produtos produzidos na comunidade. Nesta segunda cidade, onde se esboça uma circularidade na realização da performance, insisti na indumentária proposta inicialmente, para confirmar ou não sua necessidade (imagem 19). Me deparei com olhares de curiosidade que me colocavam num lugar distante, onde a figura de um negro “bem vestido” soava com ineditismo e certa importância. Novamente minha presença denuncia que “todo povo colonizado – isto é, todo povo no seio do qual nasceu um complexo de inferioridade devido ao sepultamento de sua originalidade cultural – toma posição diante da linguagem da nação civilizadora, isto é, da cultura metropolitana” (Fanon, 2008, p. 34). Em sequência, o momento do jogo de espelhos apresentado na imagem 9, sobre o acontecimento do olhar trocado com a criança, em pertencimento e acolhimento, que vai culminar no recebimento do turbante (imagens 20 e 21), que passei a usar em todas as cidades e comunidades que se seguiram.

IMAGEM 20 - ESPELHO ANCESTRAL 1



Fonte: Arquivo pessoal.

## IMAGEM 21 - ESPELHO ANCESTRAL 2



Fonte: Arquivo pessoal.

3 – Palmas: CRQ Comunidade Remanescente Quilombola Adelaide Maria Trindade Batista. Adinkra: *SANKOFA* (volte e pegue o que importa), significado: há sabedoria em aprender com o passado.



[adelaide maria trindade batista] comunidade inicialmente rural. Com o avanço da cidade, tornou-se urbana. Ponto de encontro: colégio estadual quilombola maria joana ferreira, primeiro colégio quilombola do paraná. Oportunidade. Logo ao chegar, percebo movimento. O que move a comunidade é a educação. Histórico de liderança matriarcal. Terra de gente graduada e pós-graduada. Gente formada em respeito e luta. empoderamento. Afirmação. dia 20 de novembro. Mobilização de docentes e discentes. Integrantes de outras comunidades presentes. Apresentações variadas. Convidadas e convidados. Sinto-me honrado em compor a programação. É tanto movimento, que meu olhar dispara para todas as direções. Capoeira presente. Marielle também. Dandara e zumbi nunca foram esquecidos. Cartazes, cenários, apresentações. Logo sou convidado a pular amarelinha africana: uma forma de jogar que reúne cooperação, coordenação e trabalho em equipe. Como parece ser em tudo ali. Comunidade afrocentrada. Circulo por várias partes onde o encontro com a máquina datilográfica acontece: salas de aula, quadra, pátio, cantina. Encontros múltiplos. Diversidade. Gerações. Escolho a sombra de uma árvore para reverenciar uma das grandes grãos presentes. Respeito e aprendo. Ali se faz muito isso. Lembro de minha mãe. A poesia está presente na escrita e nos grafites estampados nas paredes. Saberes que vêm *da áfrica ao rocio são sebastião*\*. Educação quilombola. história que a história não conta. A memória resiste. Escrita do corpo (MALÊ, 2021, p. 30).

São Sebastião do Rocio, hoje Adelaide Maria Trindade Batista, quilombo que leva o nome da matriarca fundadora e sua primeira líder em uma homenagem de seus descendentes; o antigo nome perdera sua razão de ser quando se estendeu para o bairro que a prefeitura construiu em suas terras, quando a cidade chegou até elas. De acordo com Maria Arlete Ferreira da Silva e Auri Silveira dos Santos, descendentes dos primeiros negros que habitaram a região, a comunidade é formada pelas famílias Batista, Ferreira, Lima, Silva, Silveira e Santos. A comunidade acredita que uma parte dos negros que vivem nesse quilombo veio com a bandeira de José Ferreira dos Santos e outra, com a bandeira de Pedro Dias Cortes, para povoamento dos campos de Palmas. Adelaide Maria da Trindade Batista chegou do Rio Grande do Sul com as primeiras expedições que se instalaram na região onde hoje é o município de Palmas entre 1836 e 1839, trazendo consigo seus símbolos e os santos que são venerados até a atualidade. Entre os ancestrais dos membros da comunidade estão Benedita (tia Dita), que morreu queimada e Salomé, que foi escravizada e tinha as marcas no corpo: a orelha rasgada, a mão queimada, pois era obrigada a levar a brasa na mão para o seu senhor acender o cigarro de palha, e muitas das vezes, era obrigada a segurar a brasa até que ele fizesse o cigarro para depois acendê-lo. Atualmente a liderança do Quilombo é Maria Arlete Ferreira da Silva, que conta a história da luta dos ancestrais para seus filhos e netos, para que não se perca o conhecimento acumulado de geração em geração, pois como ela diz: “Muda-se a forma de viver, mas não se pode perder a tradição”. A comunidade festeja São Sebastião no dia 20 de janeiro, conserva a cultura da dança e da música, planta mandioca, feijão, milho, abóbora e batata.

Nesta comunidade, sou recebido com o evento organizado para o dia 20 de novembro já acontecendo. Me deparo com uma programação repleta pela diversidade de trabalhos realizados pelo Colégio Estadual Quilombola Maria Joana Ferreira, primeiro e um dos dois únicos colégios estaduais quilombolas existentes no Estado do Paraná, onde a educação escolar quilombola é baseada em valores civilizatórios afro-brasileiros e na política de pertencimento étnico, político e cultural. De acordo com as Diretrizes Curriculares Nacionais Gerais da Educação Básica:

a educação escolar quilombola é desenvolvida em unidades educacionais inscritas em suas terras e cultura, requerendo pedagogia própria em respeito à especificidade étnico-cultural de cada comunidade e formação específica de seu quadro docente, observado os princípios constitucionais, a base

nacional comum e os princípios que orientam a educação básica brasileira (BRASIL, 2013, p. 46).

Na estruturação e funcionamento das escolas quilombolas deve ser reconhecida e valorizada a sua diversidade cultural onde, neste caso, nas ações feitas pelas professoras e professores majoritariamente quilombolas – mestras (es) e doutoras (es) – estão o contato constante com os pais e o atendimento especializado para alunos com necessidades especiais dentro da comunidade quilombola. Na ocasião, apresentações artísticas foram realizadas por alunas, alunos, professoras e professores, que também ministraram oficinas diversas, onde entrei em contato com a amarelinha africana: de origem moçambicana, a brincadeira é rítmica e se baseia na constância dos movimentos marcados por canções e palmas e pode ser jogada por uma ou mais pessoas, sem o uso de pedrinhas, nem números, onde não há um vencedor, pois a proposta é focar na diversão e seguir o ritmo da música. A experiência vivenciada em quilombamento trouxe a percepção de possibilidades distintas às vivenciadas do lugar colonial nas artes da cena, onde a preparação realizada nos processos artísticos parte de uma ideia de competitividade e verticalidade, com incentivo de premiações em festivais e troféus à melhores artistas do ano, melhores textos, espetáculos, etc., caso do troféu Gralha Azul, que tratarei no próximo item deste capítulo. Sobre essas manifestações, o escritor e liderança quilombola da Comunidade Saco – Curtume, do município de São João do Piauí, Antônio Bispo dos Santos aponta:

As manifestações culturais dos povos afro-pindorâmicos pagãos politeístas são organizadas geralmente em estruturas circulares com participantes de ambos os sexos, de diversas faixas etárias e número ilimitado de participantes. As atividades são organizadas por fundamentos e princípios filosóficos comunitários que são verdadeiros ensinamentos de vida. É por isso que no lugar dos juízes, temos as mestras e os mestres na condução dessas atividades. As pessoas que assistem, ao invés de torcerem, podem participar das mais diversas maneiras e no final a manifestação é a grande vencedora, porque se desenvolveu de forma integrada, do individual para o coletivo (onde as ações e atividades desenvolvidas por cada pessoa são uma expressão das tradições de vida e de sabedoria da comunidade) (SANTOS, 2015, p.41).

Naquele dia 20 de novembro também se apresentou o Ntxuva, jogo tradicional da África subsaariana, mais conhecido no Brasil como xadrez africano, que ensina matemática de forma lúdica. Embora a comunidade não se declare pagã, perpetua saberes originários dos povos citados por Santos. Respondendo à relação que se

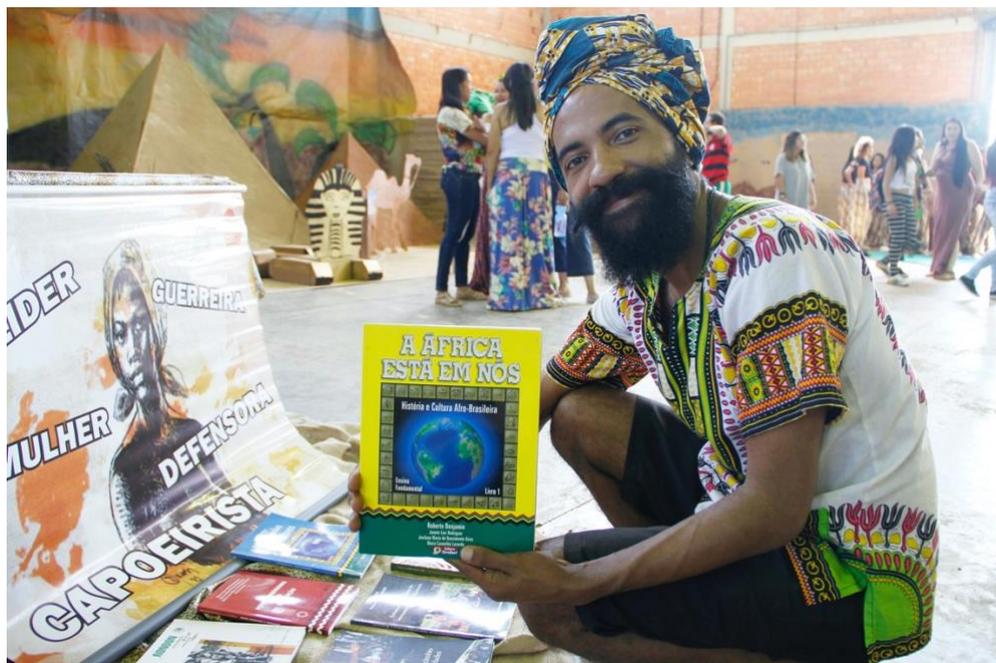
apresentou, [escrevedor de histórias] circula com sua nova indumentária (imagens 22 e 23), com turbante e *dashiki* (bata colorida comumente usada na África ocidental). Percebo que a relação se estabelece de forma mais orgânica e menos distanciada ao me presentificar com tal vestimenta, que agora uso com menos receio e mais propriedade, reflexo imediato dos ensinamentos recebidos no decorrer da performance, inclusive pelo referencial bibliográfico apresentado no dia: “África está em nós” (imagem 23), que destaco por identificar na imagem uma visualidade distinta, “como se o corpo fosse documento: cada indivíduo é o quilombo” (Nascimento, 1989). Inevitável a percepção de que a comunidade é movida pela educação escolar quilombola, que remonta a diferença entre educar para dominar e educar para libertar presente na pedagogia de professores e professoras, negros e negras das salas de aula quilombolas, assim como as salas de aula estadunidenses segregadas citadas por hooks (2013), onde o estudo era tido como forma de descoberta, de libertação, de melhoria de vida da população negra no sul dos EUA segregados e que aqui, neste caso, da população quilombola.

IMAGEM 22 - ADELAIDE MARIA TRINDADE BATISTA



Fonte: Arquivo pessoal.

IMAGEM 23 - ADELAIDE MARIA TRINDADE BATISTA 2



Fonte: Arquivo pessoal.

4 – Guaraqueçaba: CRQ Comunidade Remanescente Quilombola Batuva. AYA (samambaia, não tenho medo de você), significado: resistência, desafio às dificuldades, força física, perseverança, independência e competência.



Desta vez o caminho é pelo mar. O mesmo que trouxe nossos ancestrais. Água. Ponto de encontro: sítio coqueiro, casa de seu ilton gonçalves, líder da comunidade. Mata atlântica. Área de proteção ambiental. Há restrições. Na chegada, quem nos recebe é dona águeda, esposa de seu ilton. Alguém foi chama-lo. Aguardo tomando café. Silêncio. Seu ilton chega. Seriedade. Me apresento. Sou informado de que não foi possível reunir a comunidade. Estranho. Peço para conhecer a escola. Respiramos. Damos início à caminhada. Serra do mar. Trajeto dos mais belos que já presenciei. E trajetória também. Seu ilton é educador. Responsável pela alfabetização de gerações na comunidade. É poeta. Escreve com sentimento para provar que povo kaingang, guarani, sem terra e negro também são gente, diz em seu livro. *triste e alegre história de vida\** em terra onde se preserva o meio-ambiente e a vida animal, mas não quem, pela presença e hábitos ancestrais, verdadeiramente preserva. Daí o olhar desconfiado de resistência e de quem luta por políticas que realmente atendam à comunidade. Estamos mais leves. Percebo que a performance já acontece. De maneira singular, mas coletiva. Sou apresentado às pessoas na medida que suas casas são identificadas de longe e recebo acenos de boas vindas. Caminhada preenchida de histórias contadas com sabedoria, crítica e humor. Ao retornarmos, sou apresentado à numerosa biblioteca da comunidade, ao cacauero, à saca de arroz. À noitinha, no culto da igreja, finalmente conheço as pessoas que formam a

comunidade. Muito a se pensar. Muito a aprender. Me despeço sabendo que posso voltar. Agora sou convidado (MALÊ, 2021, p. 48).

Em Batuva, grande parte da população é proveniente de Cananéia, no Estado de São Paulo, vindos da Comunidade de Rio Verde. Ilton Gonçalves da Silva relata que uma sua ancestral chegou de navio e contava que outros dois navios afundaram durante a viagem. Outras famílias vieram de Xiririca (El Dourado Paulista) no Vale do Ribeira, em São Paulo, para terras “compradas” por Américo Pontes, formando este quilombo onde a principal atividade é rural, mas com a vegetação preservada. As roças são comunitárias e o trabalho é feito por homem e por mulher. O cultivo mais importante para a alimentação é de mandioca, feijão e arroz. Para venda a banana é muito importante e também a mandioca, transformada em farinha que vendem nas ruas de Guaraqueçaba. Entre os terrenos das famílias Pontes e Barreto há presença de sambaquis. São referências geográficas do quilombo a Serra Grande e os rios Pasmado, Guaraqueçaba e Branco. As festas são para Santa Teresa em 15 de outubro e carnaval, sendo que Nossa Senhora do Perpétuo Socorro, São João Bosco, São Benedito, Santo Antônio, Santa Rita e Santo Expedito são também venerados. A dança tradicional é o fandango.

Sou recebido por seu Ilton, como é chamado Ilton Gonçalves, líder da comunidade, que informou não tê-la reunido para a performance, por estar insatisfeito com o fato de o secretário de Cultura de Guaraqueçaba ter assinado a carta de anuência do projeto, pois alegou desconhecer a existência de um secretário de Cultura na cidade, com o argumento de que “quem pode falar sobre a Cultura Quilombola é o próprio Quilombola e não um secretário de Cultura, que nem se sabia da existência”, fala transcrita na publicação (MALÊ, 2021, p. 50). Respondi que todos os contatos foram mediados pelas secretarias de cultura locais por se tratar de um projeto de lei de incentivo que necessitava de comprovações validadas por tais secretarias. Contudo, imediatamente acatei sua reivindicação e providenciei uma carta de anuência datilografada por mim (imagem 40), via Matilde, com espaços em branco a serem preenchidos também por solicitações posteriores. Entendo que a performance se deu com o uso da máquina datilográfica para este fim, tudo acompanhado por um escrivão de ata: Antônio, irmão de seu Ilton, alfabetizado por ele (imagem 24). Proponho uma caminhada pela comunidade, onde recebo acenos das pessoas que encontro mais tarde na Igreja Congregação Cristã no Brasil ao

aceitar o convite feito por seu Ilton, fiel assíduo. A percepção de uma comunidade quilombola majoritariamente cristã remonta o processo de escravização no Brasil, que tentou “destituir os povos afro-pindorâmicos de suas principais bases de valores socioculturais, atacando suas identidades individuais e coletivas, a começar pela tentativa de substituir o paganismo politeísta pelo cristianismo curo monoteísta” (Santos, 2015,p. 37). O fato de seu Ilton apresentar visão e posicionamento políticos sobre a importância da identidade quilombola, não o torna imune ao que Santos chama de manifestações culturais dos povos eurocristãos monoteístas:

As manifestações culturais dos povos eurocristãos monoteístas geralmente são organizadas em uma estrutura vertical com regras estaticamente pré-definidas, número limitado de participantes classificados por sexo, faixa etária, grau de habilidade, divididos em times e/ou equipes, segmentadas do coletivo para o indivíduo(onde o talento individual costuma ser mais valorizado que o trabalho em equipe) e em permanente estado de competitividade. As competições são praticadas em espaços delimitados e arbitradas por um juiz, aos olhos de torcedores e simpatizantes que devem participar com vaias e/ou aplausos. (SANTOS, 2015, p.41).

A experiência vivenciada com seu Ilton – como liderança quilombola – traz a ideia de um corpo em colonialidade em constante desgaste no presente, passado e muito possivelmente no futuro, pela ausência de políticas públicas e constantes proibições direcionadas à comunidade localizada em área de proteção ambiental.

IMAGEM 24 - BATUVA



Fonte: Arquivo pessoal.

5 – Adrianópolis: CRQ Comunidade Remanescente Quilombola João Surá. *NEA ONNIM NÃO A SUA, OHU* (Quem não sabe pode aprender), significado: conhecimento, a educação ao longo da vida e a busca contínua pelo conhecimento.



água doce. Aqui o trajeto é pela margem do rio. Vale do ribeira. Região fronteira. Entre. Região de confluência. Rio. Pardo. Região de antigo garimpo. Ouro. Ponto de encontro: colégio estadual quilombola diogo ramos. Ponto forte: educação. Pouco antes da chegada, um cemitério atrai o olhar. Território sagrado. *Pereguns\**. Mistério. Relatos de que ali estariam ancestrais quilombolas e indígenas. Ao chegar, encontro um colégio cheio de vida. A comunidade vive a educação. Mesmo antes de o novo prédio ser inaugurado oficialmente. Operação quadro negro. Mutirão. Ocupação. Para nosso encontro, o pátio é o local escolhido, mas o tempo é determinado pela luz do dia. Parte elétrica ainda não concluída. Faltam lâmpadas, mas não ideias. O futuro é presente. Dia especial. Formatura de alunas e alunos de várias idades. Olhares orgulhosos. Território físico espacial reduzido e território singular, do saber, ampliado. Como disse seu paulico, tem que armar com caneta todas as crianças da escola. De fato, ali o conhecimento é usado como estratégia de resistência e evolução. Alimento produzido, preparado e compartilhado. Merenda escolar complementada em forno de barro. Preparo coletivo. Mandioca, cana e milho no centro do paladar. Ainda falta quadra de esportes no colégio. Aulas de educação física realizadas no jardim. Ali as crianças me convidam para brincar de pé no litro: quase um pique-esconde, só que o pique é acompanhado por uma garrafa pet que pode ser arremessada com um chute. Voltei a brincar. Assim, retorno da experiência com minha criança acordada, alimentada e educada (MALÊ, 2021, p. 54).

A comunidade João Surá está localizada a 50 quilômetros da sede do município de Adrianópolis região do Alto Vale do Rio Ribeira do Iguape, na fronteira entre Paraná e São Paulo, nas áreas compreendidas pela confluência do rio Ribeira com o rio Pardo e os limites do Parque Estadual das Lauráceas. Segundo relatos dos quilombolas a comunidade recebeu o nome de João Surá em razão da existência de um garimpeiro – francês – que buscava ouro na região para vender em Iporanga, São Paulo. Esse garimpeiro morreu na cachoeira de um rio que desagua no rio Pardo. Rio e cachoeira receberam também o seu nome, João Surá. A população negra – que há mais de 200 anos está nesse local – descende de povos escravizados que fugiram da mina de ouro que existia em Apiaí, São Paulo e chegando ao território em busca de liberdade, estabeleceram vínculos de amizade com indígenas que moravam na região, toda de mata fechada. As famílias que por muito tempo resistiram às invasões

de pescadores, mineradores e de madeireiros foram também pressionadas por fazendeiros para que vendessem suas terras por valores irrisórios quando várias famílias não negras chegaram à região para a exploração de recursos naturais encontrados. A agricultura, o extrativismo, a pesca e a criação de animais são as atividades de subsistência. Aspectos culturais como mecanismos de integração comunitária em torno de diferentes atividades produtivas refletem a identidade coletiva dos quilombolas de João Surá na divisão do trabalho com a prática de mutirões, na troca de dias de serviços, nos momentos culturais entre eles, nos bailes e nas festas religiosas envolvendo não só a comunidade mas as comunidades vizinhas do Vale do Ribeira. As famílias de João Surá compartilham a casa de farinha que agrega enquanto aspecto cultural e pode ser considerada como um símbolo de subsistência coletiva. As festas de Santo Antônio, do Divino, a Recomendação das Almas na Quaresma e a dança de São Gonçalo que em determinado momento mescla catolicismo e raiz africana na celebração, são referências culturais religiosas importantes para a comunidade. Nessas festas os moradores pagam promessas pelas graças alcançadas em boa colheita e boa saúde para as pessoas e para a criação. Outra referência em destaque na comunidade é o artesanato em argila, em madeira e objetos em taboa.

Logo na chegada, ao passar a ponte sobre o rio João Surá é possível visualizar o cemitério da comunidade onde, segundo relatos dos moradores, também estariam sepultados corpos indígenas. Localizado em um terreno repleto de cruces e pereguns, planta nativa de África utilizada em rituais de umbanda e candomblé, que sugerem um possível sincretismo religioso ou o que Santos chama de transfluência:

Trabalho com os conceitos de “confluência” e transfluência”. Confluência foi um conceito muito fácil de elaborar porque foi só observar o movimento das águas pelos rios, pela terra. Transfluência demorou um pouco mais porque tive que observar o movimento das águas pelo céu. Para entender como um rio que está no Brasil conflui com um rio que está na África eu demorei muito tempo. E percebi que ele faz isso pela chuva, pelas nuvens. Pelos rios do céu. Então, se é possível que as águas doces que estão no Brasil cheguem à África pelo céu, também pelo céu a sabedoria do nosso povo pode chegar até nós no Brasil. É por isso que, mesmo tentando tirar nossa língua, nossos modos, não tiraram a nossa relação com o cosmo. Não tiraram a nossa sabedoria. É por isso que nós conseguimos nos reeditar de forma sábia, sem agredir os verdadeiros donos desse território que são os irmãos indígenas. Nós tivemos essa capacidade porque os nossos mais velhos que estavam em África, apesar de sermos proibidos de voltar pra lá, vieram pela cosmologia. Isso é o que nós chamamos de transfluência (SANTOS, 2018, p. 7).

Para além da confluência do rio Ribeira com o rio Pardo, onde se localiza a comunidade, podemos entender a palavra “confluência” como o encontro de povos africanos e indígenas (pindorâmicos), que estabelecem uma cosmologia contra-colonial e “transfluência” o encontro com a sabedoria ancestral africana. Em João Surá foi construído o segundo colégio estadual quilombola do Estado do Paraná: Colégio Estadual Quilombola Diogo Ramos (imagem 25), que na ocasião da performance contava com 75% das obras concluídas pelo Estado, mas que já havia sido ocupado pela própria comunidade, que por ter a Educação como foco principal, organizou mutirão para alguns ajustes e pintura. As obras estavam paralisadas por conta da Operação Quadro Negro, que segundo o Ministério Público do Paraná (MP-PR), investigou desvio de recursos de obras de escolas no Estado. O empenho da comunidade para que o colégio funcionasse com o mínimo de condições estruturais corrobora com seu esforço reivindicatório que, além de evitar uma caminhada de 20 quilômetros à pé para chegar à escola mais próxima, contribuiria para reduzir os índices de evasão escolar. O colégio se estabeleceu como importante conquista para priorizar a cultura e os saberes afro-diaspóricos da comunidade, abrindo caminho para transfluências.

IMAGEM 25 - JOÃO SURÁ



Fonte: Arquivo pessoal.

6 – Curiúva: CRQ Comunidade Remanescente Quilombola Água Morna. Adinkra: *NSOROMMA* (filha do céu), significado: fé, lealdade e honra de servir ao ser supremo.



novamente água. agora do céu. uma garoa fina nos acompanha. ponto de encontro: barracão da capela. espaço aberto. em mim a dúvida sobre a disponibilidade para o encontro em dias chuvosos. aos poucos a comunidade se achega. não fogem ao previamente combinado e não parece ser um grande esforço. comunidade rural. grama verde a perder de vista. quintais. saberes aterrados. nomes e sobrenomes. povo religioso e festeiro. aqui o tempo parece dilatado. seguimos um ritmo honesto, condizente com a novidade do encontro, que reverbera como algo inaugural. distâncias. o espelho nos reflete e nos aproxima. matilde é revelada e a prosa deslancha. gostamos de prosear. descubro que tarde chuvosa pode ser um bom território para o encontro. café, chá, bolinho de chuva e muito boa companhia. me sinto em casa. agradeço por este momento. pergunto sobre alguma experiência vivida com/no teatro. no imaginário aparecem circo, cinema e literatura. é teatro também. bonito ver o olhar de lembrança sobre arte. o brilho realmente existe. a ausência também. percebo a importância de estar. compartilho a publicação anterior. visitamos a antiga sala de aula, que aguarda computadores, equipamentos e livros para novamente ganhar vida. poupar vidas. pernas. entendo que, se existe alguma distância, é até a escola mais próxima. longo percurso. entre nós, qualquer distância se estreitava através de nossas histórias. nossos sorrisos, nossos desenhos, nossas árvores genealógicas. registros coletivos em papel. escrevemos em nossas memórias. preencho algumas lacunas da minha. me incluo entre colchetes. reticências. matilde descansa (MALÊ, 2021, p. 66).

Localizada a 12 quilômetros da sede do município está a população negra que foi escravizada na fazenda Água Morna e que recebeu parte desta como herança. As famílias da comunidade descendem de escravizados que ficaram com as terras e de outros grupos negros que foram chegando em busca de liberdade e de terra para plantar. A história da comunidade está viva na memória dos quilombolas. Dejáir Alves de Lima relata que seus bisavós vieram de muito longe. Ela sempre se perguntava de onde teriam vindo e sua sogra dizia que vieram de Castro liderados pelo bisavô Mauricio, por João Santana de Oliveira e sua esposa Maria da Luz, pessoas mais velhas e que foram escravizadas. Relata ainda que a avó Benedita dizia que todas aquelas mulheres eram negras da costa do continente africano. Na lembrança da comunidade estão os relatos dos antepassados sobre a guerra do Paraguai: a mãe velha Benedita contava que a mãe Romana, que era mãe do vovô Mauricio, ajudou a vencer a Guerra do Paraguai. Os relatos remontam um tempo doloroso, onde as mães

escondiam os filhos em tocas, cavernas e em casas de pedra, levando alimento escondido aos poucos. As roças são comunitárias onde cultivam feijão, milho e arroz. A pesca em rio é feita com anzol e os moradores afirmam que atualmente existe pouco peixe. A comunidade tem Nossa Senhora da Conceição e São Roque como padroeiros. Romaria de São Gonçalo, Romaria de São João, Romaria de São Roque e Recomenda das Almas são as festas tradicionais.

IMAGEM 26 - ÁGUA MORNA



Fonte: Arquivo pessoal.

Em Água Morna (assim como em Feixo, Batuva e Rio do Meio) diferentemente das comunidades Adelaide Maria Trindade Batista e João Surá, não há colégio quilombola. As pessoas da comunidade são atendidas por duas escolas e um posto de saúde que ficam localizados no bairro vizinho, chamado Felisberto, cerca de 12 quilômetros distantes. Durante a performance (imagem 26), ao perguntar como se dá a experiência com a Arte na comunidade, recebo como resposta algumas poucas lembranças de idas distantes ao circo e ao cinema. Daí a percepção de que são raras as oportunidades de contato com produções artísticas externas, que chegam sobretudo através das salas de aula, a depender das ofertas das escolas situadas fora da comunidade ou da ida à instituições de arte, geralmente museus.

Uma criança negra que visite um museu que exiba arte ou “artefato” africano poderá de lá sair com seu ego cultural reforçado pelo conhecimento, apreciação e identificação com os valores vivenciais e estéticos da Arte Africana, ou completamente despossuído culturalmente e desidentificado com a gênese de sua cultura, dependendo da orientação que o profissional do museu que a recebe der à sua visita (AZEVEDO et ARAÚJO apud. BARBOSA, p. 347)

Retomo aqui a criança – que já era adolescente – e que se encantou pela dupla de ministrantes, Gerson e Simone, seres que cantavam, dançavam, brincavam, contavam histórias e sorriam um sorriso que fazia com que a criança adolescente imaginasse um mundo diferente daquele que ela estava acostumada, um mundo onde ela era colocada como sujeito e por isso aguardava ansiosamente todas as terças e quintas, para rever aquelas duas pessoas que tornavam melhores seus dias. Em Rio do Meio a recepção partiu de um olhar inédito, que estabeleceu uma relação onde me vi no lugar de Gerson e Simone (tempo espiralar). Nesta passagem reside uma das contribuições da performance [escrevedor de histórias], que possibilitou às comunidades quilombolas (assim como para mim) uma aproximação com a Arte produzida através da relação entre corpos afro-diaspóricos, distantes da ausência de identificação e representatividade vivenciada no lugar colonial das artes da cena. Entendo na prática que a representatividade constrói a subjetividade e identidade de grupos e indivíduos. Nas visitas às comunidades foram estabelecidas relações que ampliaram as possibilidades de pessoas negras cogitarem vivenciar a Arte de acordo com suas subjetividades, narrativas e contextos.

### 3.1 - a primeira terra devastada é o corpo

Quem tem medo da terra devastada? Ora, apenas as gentes privilegiadas do planeta ou aquelas mistificadas por esses privilégios temem a devastação da Terra tal como ela costuma ser apresentada em algumas teorias. As minoridades já estão cientes de que a primeira terra devastada constitui-se dos seus respectivos corpos, os seus campos sensíveis por excelência e os alvos primeiros dos extermínios raciais, de gênero, sexuais, religiosos, etc (GADELHA, 2019, p. 6).

Gadelha estuda o pensamento de Beatriz Nascimento que propõe que cada indivíduo é o Quilombo: “a investigação do Quilombo parte da questão do poder. Mas não um estado de poder no sentido que entendemos como política ou de dominação, e sim na perspectiva do poder para cada indivíduo” (Nascimento, 1989), nas palavras de outro pesquisador de sua obra:

Trata-se de um quilombo mítico, ou seja, a transposição do sentido histórico que chegou aos dias atuais na forma de núcleos negros, como também do corpo negro que revelaria, simultaneamente, a presença da escravidão e da resistência a ela, por meio de performances, adereços, pinturas, cabelo. O

corpo seria o território, o quilombo, aquilo que supostamente qualquer pessoa teria sob seu domínio. “Ori” narra a busca de Beatriz Nascimento por seu corpo, sua imagem, seu território, seu quilombo. É a procura autorreferenciada, a libertação dos estigmas e da negrura no sentido fanoniano (BATISTA, 2016 p. 105).

A busca pelo corpo, território, quilombo. A busca pela libertação dos estigmas numa trajetória profissional de 22 anos na cidade de Curitiba. Com poucas e espaçadas oportunidades de habitar os palcos, para me manter no ambiente artístico – ainda que nos bastidores – trabalhei também como técnico em contraregragem e operador de som e luz, funções que exerci durante boa parte da trajetória, objetivando a prática de ator. Em períodos de escassez de trabalho, havia a necessidade de emprego temporário em outra área como forma de suprir necessidades básicas de moradia, alimentação e transporte. Dos trabalhos como ator, os que possuem maior destaque são os realizados no audiovisual, por conta da amplitude que essa linguagem alcança, sobretudo numa sequência de filmes: “Estômago” (2006), de Marcos Jorge; “400 contra 1” (2009), de Caco Souza; “A Fábrica” (2011), de Aly Muritiba e a série “Irmandade” (2019), de Pedro Morelli. Há em comum nessas produções, a interpretação de personagens subalternizados em situação de encarceramento, numa estigmatização causada por estereótipos negativos da negritude, reproduzidos constantemente pelo audiovisual brasileiro, que reduzem nossas subjetividades e provocam devastamento em nossos corpos e campos sensíveis: apagamento.

Assim como no cinema, o apagamento ocorre no teatro também pela ausência de reconhecimento: os “destaques do teatro paranaense” são reconhecidos através de um prêmio anual cujo troféu é intitulado “Gralha Azul”, iniciativa da Secretaria de Estado da Cultura do Paraná e do Centro Cultural Teatro Guaíra. Das 39 edições da premiação, 25 estão disponíveis no site do Teatro Guaíra<sup>24</sup>, onde consta a entrega de 529 prêmios à profissionais das artes da cena em várias categorias, sendo apenas 30 direcionados à profissionais negros e negras até o presente. A discrepância na premiação denuncia o apagamento de artistas afro-diaspóricos com trajetórias reconhecidas pela sociedade, caso da atriz Odela Rodrigues, importante nome precursor do teatro curitibano, reconhecida no rádio e no cinema, mas que nunca recebeu o prêmio por sua interpretação. No ano 2.000, três anos antes de seu

---

<sup>24</sup> Disponível em: <https://www.trofeugralhaazul.pr.gov.br/trofeu.php>

falecimento, recebeu apenas uma menção honrosa “pelo seu pioneirismo na difusão do Teatro do Paraná e na formação de plateia bem como pela brilhante carreira como atriz nestes 50 anos”, conforme descrito pelo site. Ao trabalhar nos bastidores como contrarregra, tive a oportunidade de conviver com Odclair Rodrigues em alguns dos poucos encontros que tive com profissionais de origem afro-diaspórica como eu. Odclair me incentivou – não apenas na identificação e representatividade, mas no talento e na prática exemplar do ofício – a persistir na profissão e abrir caminhos aos que viriam posteriormente, ainda que minha atuação no teatro também não tenha recebido nenhum reconhecimento desse prêmio até então, mas sim o reconhecimento mútuo da importância de nossos quilombos-territórios-embarcações nas artes da cena.

O não reconhecimento comum às trajetórias de mulheres negras e corpos afro-diaspóricos em geral, sobretudo quilombolas, é consequência do apagamento gerado pela desimportância dada às nossas narrativas que, no caso do Paraná tem como impulsionador o movimento paranista e sua construção vertical, com competitividade e talento individual mais valorizado que o trabalho em equipe, em aquilombamento. Narrativas eugenistas são parte do pensamento de uma elite que se empenhava em defender uma identidade paranaense excludente:

Assim é o Paraná. Território que, do ponto de vista sociológico, acrescentou ao Brasil uma nova dimensão, a de uma civilização original construída com pedaços de todas as outras. Sem escravidão, sem negro, sem português e sem índio, dir-se-ia que a sua definição humana não é brasileira (MARTINS, 1989, p. 446).

Na busca por uma identidade originária de uma elite europeia, um dos precursores do paranismo, o crítico literário Wilson Martins (1921 - 2010), exemplifica o apagamento à partir de uma suposta miscigenação brasileira que exclui a presença não apenas dos povos indígenas e afro-diaspóricos, mas também dos portugueses no Paraná, numa tentativa de eximir a sociedade paranaense e suas autoridades das barbáries cometidas desde o Brasil colônia contra as populações afro-diaspóricas e indígenas. Na imagem mais antiga que se tem da cidade de Curitiba (imagem 27), datada de 1827 e creditada a Jean Baptiste Debret (Barracho, 2020), identifica-se a figura de um homem negro provavelmente escravizado, protagonizando a ação no que seria a construção da capela de São Francisco de Paula, concluída em 1811, hoje conhecida como ruínas de São Francisco:

IMAGEM 27 - CURITIBA VISTA POR DEBRET (1827)



Fonte: Presença negra em Curitiba (BARRACHO, 2020)

Na imagem vê-se que a contribuição negra está presente desde a construção da cidade de Curitiba, fato que não foi suficiente para evitar que essa população fosse marginalizada e alocada nas regiões periféricas não só da cidade, mas das narrativas históricas e culturais. Observamos nos monumentos e memoriais da cidade a invisibilidade de povos afro-diaspóricos, à exemplo de Anita Cardoso Neves, abordada no capítulo anterior. A progressividade afasta a espiralidade do tempo e atropela corpos, territórios, narrativas, trajetórias. A primeira terra devastada é o corpo.

Disputas narrativas podem estabelecer uma construção hegemônica em detrimento de obras e autorias que podem vir a ser negligenciadas e, conseqüentemente, esquecidas, apagadas. João Pedro, artista negro nascido em Curitiba no final do século XVIII, realizou aquarelas retratando tipos e costumes próprios da região sul do país. Em suas criações estão presentes cenas paranaenses, sobretudo de Curitiba. Mencionado como o precursor da caricatura brasileira, produziu ilustrações entre 1807 e 1819, período anterior à obra de DeBret (imagem 27). Conhecido como “o mulato”, é um dos primeiros exemplos do apagamento endereçado à artistas afro-curitibanos:

São pouquíssimas as indicações biográficas de João Pedro. Uma delas diz respeito à sua condição de natural de Curitiba. O fato de Vieira dos Santos não mencionar-lhe o nome nas suas memoráveis crônicas, quiçá confirme sua condição de serrano. [...] As indicações apontam sua humilde condição: a omissão do nome de família, a cor e o próprio local de nascimento (CARNEIRO, 1975, p. 22).

A ausência de documentação sobre João Pedro ou alguma repercussão que seu trabalho possa ter tido à época, encontra uma brecha nos registros mais antigos de elementos caricaturais e satíricos identificados com origem local. Em seu livro *O Paraná e a Caricatura*, Newton Carneiro – ex-secretário da Educação e Cultura do Paraná – identificou três delas como sátiras aos costumes de diferentes classes sociais do período colonial. Na primeira, inspirada nas indumentárias militares de 1806 e 1807, João Pedro satiriza o excesso de ornamentação e ostentação da polícia de Curitiba. Na segunda, intitulada “*Aguateiro de Paranaguá*” mostra um homem negro que carrega barris no lombo de um cansado burro de carga. Na terceira, com o título “*O sargento Mór da Milícia de Paranaguá dando despacho e andamento aos feitos atrasados*”, uma mulher aguarda um sargento despachar um documento, apontando com a pena para sua barriga de gestante:

AQUARELA JOÃO PEDRO (1807/1819) 1



Fonte: CARNEIRO, 1975, p. 23.

AQUARELA JOÃO PEDRO (1807/1819) 2



Fonte: CARNEIRO, 1975, p. 26.

AQUARELA JOÃO PEDRO (1807/1819) 3



Fonte: CARNEIRO, 1975, p. 25.

Segundo Carneiro, foram encontradas em Lisboa, no acervo do Visconde de Veiros, oito aquarelas originais, feitas entre 1807 e 1819, que seriam de um autor oriundo da região onde hoje está sediada a capital paranaense. Seis delas estão assinadas por João Pedro, “o Mulato”. As aquarelas nunca foram publicadas, vindo a público somente em 1975, sendo os registros mais antigos de elementos caricaturais e satíricos identificados como de origem curitibana. Percebe-se então a existência e

contribuição de um artista afro-curitibano, anterior à imagem tida como a primeira de Curitiba (imagem 27). Importante ressaltar que na obra de Debret, a figura do homem negro aparece em possível situação de trabalho escravo, enquanto que nas obras de João Pedro, há a criação artística de um homem negro que apresenta seu senso crítico através de sua arte produzida nos anos iniciais do século XIX, na cidade de Curitiba.

### 3.2 - escrita de nós: escrevivências, afrografias, oralituras

A escrita é uma coisa, e o saber, outra. A escrita é a fotografia do saber, mas não o saber em si. O saber é uma luz que existe no homem. A herança de tudo aquilo que nossos ancestrais vieram a conhecer e que se encontra latente em tudo o que nos transmitiram, assim como o baobá já existe em potencial em sua semente. [Tierno Bokar]<sup>25</sup>

Embora seja usada para diferenciar o “escritor” (Mesmo) – e designar aquele que escreve apenas por gosto, com pouco mérito literário, sem qualidade – a palavra “escrevedor” é inspiração da oralidade, vêm dos causos contados pela vizinhança presente em minha infância, uma forma de se referir àquele e àquela que escreviam além do próprio nome. A hegemonia do Mesmo e o poder colonizador da língua (GLISSANT, 1981), podem ser identificados na dificuldade de verbalização da palavra por determinados grupos de pessoas, em contraste à grupos denominados como periféricos, que se identificam e a verbalizam fluentemente: escrevedor. As publicações impressas são desdobramentos onde, assim como na performance, “acontece que a obra não seja escrita para alguém, mas para desmontar os mecanismos complexos da frustração e das variedades infinitas da opressão” (GLISSANT, 2003). O autor martinicano ainda pontua o valor da oralidade na construção da escrita, “pois a única maneira, na minha opinião de preservar a função da escritura (se cabe fazê-lo), isto é, de separá-la de uma prática esotérica ou de uma banalização informativa, seria de irrigá-la com as fontes do oral” (GLISSANT, 2003).

---

<sup>25</sup> [Tierno Bokar Salif foi um sábio místico maliano do início do século XX. Grande Mestre da ordem muçulmana de Tijaniyya, foi igualmente tradicionalista (detentor do conhecimento transmitido pela tradição oral) em assuntos africanos. Passou sua vida em Bandiagara, Mali.] Amadou Hampâté Ba, “A tradição viva”, in: Josef Ki-Zerbo (ed.), História geral da África I: metodologia e pré-história da África. Brasília: Unesco, 2010.

Faço uso de tais citações para destacar as narrativas presentes na performance [escrevedor de histórias] e as publicações que a integram, sobretudo a edição Quilombolas (2021), como resposta à escrita paranista que exclui as presenças e contribuições afro-diaspóricas no que está documentado como história do Paraná.

A produção escrita de Leda Maria Martins em seu livro “Afrografias da memória” (1997), apresenta um estudo da memória como não esquecimento, através de gestos do corpo e da linguagem, a partir das culturas e saberes africanos e afro-diaspóricos, como observado nas práticas das comunidades quilombolas visitadas por mim, sobretudo através das apresentações realizadas na programação do dia 20 de novembro nas comunidades de Rio do Meio e Adelaide Maria Trindade Batista, onde através de brincadeiras como a amarelinha africana, pé no litro e práticas corporais apresentadas como a dança e a música, o corpo se inscreve e escreve para resistir à realidade onde “a textualidade dos povos africanos e indígenas, seus repertórios narrativos e poéticos, seus domínios de linguagem e modos de apreender e figurar o real, deixados à margem, não ecoaram em nossas letras escritas” (MARTINS, 2003, p. 64). A pesquisadora cita ainda o apontamento de Risério para corroborar:

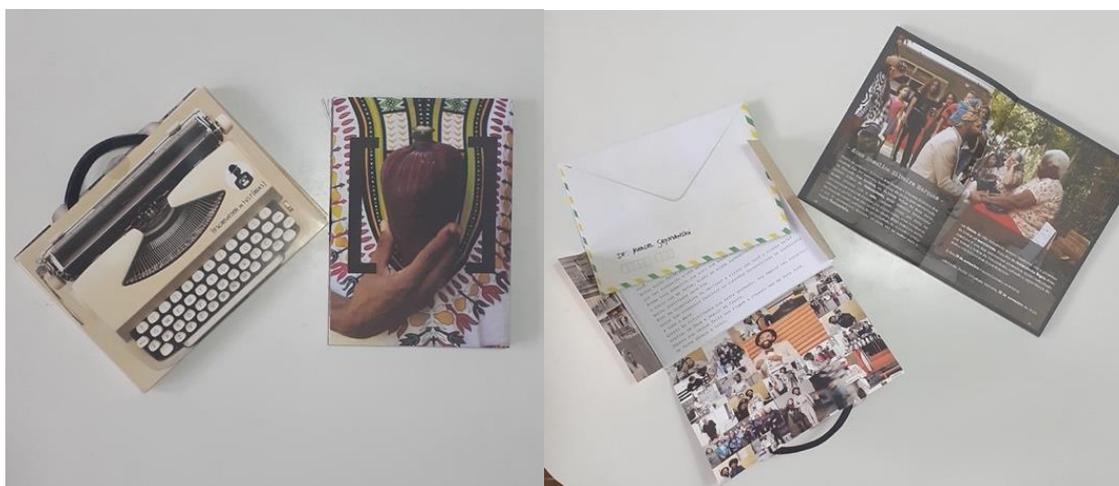
Quando os europeus principiaram a produzir textos no território hoje brasileiro, os indígenas já vinham, há tempos, produzindo os seus. E assim como os europeus transportaram para cá um dilatado e fecundo repertório textual, também os africanos, engajados à força no maior processo migratório de toda a história da humanidade, conduziram suas formas verbais criativas ao outro lado do Atlântico. Logo, ao se voltar pioneiramente para a história do texto criativo em nossa extensão geográfica, o romantismo deveria se defrontar, em tese, com os conjuntos formados por textos ameríndios e textos africanos. Em tese. De fato, não foi bem isto o que aconteceu. (...) O texto criativo africano foi ladeado ou ignorado, invariavelmente, naquele nosso ambiente. (...) Dito de outro modo, palavras negras passaram em brancas nuvens (RISÉRIO, 1993, p. 69-70).

E apresenta sua oralitura:

O significante oralitura, da forma como o apresento, não nos remete univocamente ao repertório de formas e procedimentos culturais da tradição verbal, mas especificamente, ao que em sua performance indica a presença de um traço residual, estilístico, mnemônico, culturalmente constituinte, inscrito na grafia do corpo em movimento e na vocalidade. Como um estilete, esse traço cinético inscreve saberes, valores, conceitos, visões de mundo e estilos. A oralitura é do âmbito da performance, sua âncora; uma grafia, uma linguagem, seja ela desenhada na letra performática da palavra ou nos vôlejos do corpo (MARTINS, 2007, p. 77).

As duas impressas e as narrativas nelas presentes, contemplam a oralidade dos encontros (imagem 28). A primeira publicação lançada em 2017, foi realizada em formato interativo, onde as histórias são dispostas como fichário, acondicionadas em encarte que simula Matilde, a máquina datilográfica usada na performance e a segunda publicação, lançada em 2021, organizada em formato de encadernação, apresenta sessões para cada comunidade visitada, com inserções dos símbolos adinkra representativos para cada uma.

IMAGEM 28 - PUBLICAÇÕES 2017/2021



Fonte: Arquivo pessoal.

As narrativas dos encontros foram datilografadas com cópia em papel carbono, onde o original era entregue à pessoa participante e a cópia serviria de base para as publicações impressas, com imagens e fragmentos textuais gerados por cada relação estabelecida e disponibilizada posteriormente nas bibliotecas locais. Da primeira publicação impressa, segue texto de abertura:

[escrevedor de histórias] é uma homenagem à minha mãe Margarida Szymanski e sua história, que hoje vive dentro de mim. É ação performática que utiliza uma antiga máquina de escrever como objeto relacional, para um confronto do analógico com o digital, deixando a olhos vistos que o humano é humano e sempre será; que apenas nos contaminamos temporariamente pela tecnologia e (atorreados) por instantes vagamos, mas que quando nos deparamos com o outro e por seguinte com nós mesmos, nos percebemos, nos refletimos, e plenamente existimos. Com esta experiência, ficou nítida a importância e a necessidade do encontro, do reencontro, da literatura, da poesia, de nos reescrevermos enquanto nos construímos. Aqui estão registrados alguns fragmentos de encontros com frequentadores das chamadas Ruas da Cidadania de Curitiba, ocorridos em 2016, datilografados

sobre papel carbono, durante um momento de passagem, onde a construção escrita se deu em conjunto com os interlocutores (SZYMANSKI, 2017).

Destaco aqui a assinatura de autoria distinta para cada publicação, que entendo como parte do processo de desapagamento: na primeira, em Curitiba, assino como Marcel Szymanski, sobrenome herdado do esposo de minha mãe e que cumpre na assinatura sua função colonizadora (Szymanski, 2017); na segunda, nos quilombos, assino como Marcel Malê (Malê, 2021), junção das primeiras sílabas do meu nome composto (Marcel Leandro) que serve de homenagem ao povo Malê<sup>26</sup> que, sobre sua definição, escolho a tradução da palavra do idioma hauçá “Málami”, que significa “Professor”, embora seja bem vinda e necessária a homenagem aos indivíduos afro-diaspóricos dotados de uma cultura letrada, onde a historiografia destaca sua alta capacidade de organização estratégica que reflete na Revolta dos Malês.

A análise das escritas das publicações impressas traz à tona outros questionamentos, como o conceito inculcado na palavra “relacional”, trazida para comunicar que o uso da máquina datilográfica objetivou a relação. Sobre relação, encontro no “viés crítico que contesta as amarras do colonialismo e ressalta o protagonismo do sujeito afro-diaspórico na análise de sua própria experiência estética e cultural” (GLISSANT, 2021, p. 09) o caminho para tratar de algumas questões relativas aos encontros vivenciados durante a performance, apresentados na Poética da Relação, proposta por Glissant. Seguem alguns dos registros escritos sobre os encontros, contidos na primeira publicação (2017), nas chamadas Ruas da Cidadania de Curitiba, nomenclatura que ironicamente sugere direitos:

---

<sup>26</sup> “Na Bahia de 1835, os africanos muçulmanos eram conhecidos como “malês”. A origem do termo tem sido objeto de disputa. Braz do Amaral, por exemplo, sugeriu que derivasse de “má lei”, que seria como os católicos consideravam o Islã, em oposição à “boa lei” da religião católica. (...) Nina Rodrigues, primeiro estudioso competente dos malês, sugeriu que o termo deriva de Mali, o poderoso Estado muçulmano da Costa do Ouro. Contudo, a explicação que nos parece mais sensata e direta é apresentada por Pierre Verger, Vicent Monteil e Vivaldo da Costa Lima, que associam o termo male a ìmále, expressão iorubá para muçulmano. Ìmále, por sua vez, é apontado por Kathleen Stasik como sendo derivado de Mali. (...) No entanto, deve ficar claro que na Bahia “malé” não denominava o conjunto de uma etnia africana particular, mas o africano que tivesse adotado o Islã (...). Porém, nagôs, haussás, jejes, tapas – enfim, indivíduos pertencentes a diversas etnias – eram tidos, se muçulmanos, por malês” (REIS, 2003, p. 177).

## IMAGEM 29 - UMA HISTÓRIA COLETIVA

- uma história coletiva -

"Lá em casa ninguém fala com ninguém. Todo mundo é conectado, jogamos Pokémon. Bem vindos ao século XXI".

Renan é de São Paulo e está em Curitiba há apenas 1 semana. É músico, toca violino desde os 9 anos de idade e quer fazer vestibular para a Escola de Música e Belas Artes. Já cursou 7 anos de Música no Conservatório de Guarulhos. Gosta muito de Tchaikovsky.

Rose morou na Espanha durante 15 anos. Voltou para ficar com a família e porque descobriu uma nova visão de vida: a felicidade pode ser encontrada em qualquer canto, em qualquer lugar. Gosta de Caetano Veloso.

Claudio toca Sax. Gosta de Roupas Nova.

Sandra é mãe. Cinco filhos. Ainda muito jovem, é avó de um menino de 3 meses de idade. Gosta do grupo Calcinha Preta.

Rosemeire tem 3 filhos. Gostava de música eletrônica, mas depois que passou a frequentar a igreja, passou também a gostar de música gospel. Gosta muito da cantora evangélica Bruna Carla.

Anderson viveu na Itália durante 3 anos. Voltou para o Brasil após um acidente. Gosta de Gabriel O Pensador.

Fabíula é de Cascavel. Mãe de um único filho. Gosta da cantora Damaris.

Clayton é curitibano, tem 31 anos de idade e estuda música na PUC. Gosta de Tom Jobim, Chico Buarque e MPB.

Victor morava no Paraguai. Voltou porque pretende dar continuidade aos estudos. É eclético.

Todos possuem algo em comum - além do sorriso no rosto - buscam a oportunidade de uma vida melhor.

Curitiba, 03 de agosto de 2016.  
rua da cidadania Bairro Novo  
(escrevedor de histórias)

## IMAGEM 30 - A HISTÓRIA DE BIONE CWB

- a história de Bione CWB -

Seu nome de batismo é Fabio Luis Lopes, mas prefere ser chamado pelo nome que a Arte lhe deu: Bione CWB.

Bione é pentacampeão de Batalha de MC nacional. Acredita que sua Arte é internacional. Pois com ela é capaz de atravessar fronteiras sem sair do país. Acredita também, que pessoas inventam doenças, que podem ser curadas com o Bem, com energia positiva. Católico protestante, ativista, escolheu ser uma pessoa pública, não de imagem reservada. Para isso, precisa vencer as provações, se entregar. É Rastafari pelo verde que foi derrubado, pelo amarelo do ouro que nos foi roubado e pelo vermelho do sangue que foi derramado. Esta é a lei de um Rasta que procura o ponto de equilíbrio. Cada Ser é único e passa pro outro uma lição de vida eterna.

Com 30 anos, espera ter um cabelo comprido até os 35. "As pessoas sempre querem que você seja como elas querem e não como você quer". Afirma Bione, cujo sonho é ser reconhecido pela mensagem positiva, por tudo que aprendeu na rua, por sua estrela (cada um tem a sua). Para ele, o artista deve e pode ter malícia, mas não maldade. Positividade. "A Arte emana uma energia sobrenatural até, capaz de curar. Pessoas que falam SIM conseguem alimentar o mundo de uma forma diferente. Como num time, numa família. Não que seja o mais importante, mas é necessário aquela estrela brilhar. Um artista pode usar-se como ferramenta para um mundo melhor".

Bione toca violão desde os 13 anos. Desde então, aprimora sua Arte. Luta por um mundo sem preconceito. "O homem criou o violão pra agradar um ouvido feminino, mas muitos ainda não respeitam a mulher. Ninguém acreditava que Jesus poderia ser negro, por preconceito racial, de cor. Esse foi o maior erro da Igreja: acreditar numa imagem que não representava seu povo. O negro precisa e deve ser muito respeitado". Bione diz ter pelo menos 7 cores no sangue e se considera Bugre. Três anos vivendo na rua em Florianópolis, no mesmo banco, tem uma filha com 7 anos, feita e purificada com o mar da ilha da magia. Adulto. E completa: "para ser um bom artista, há que se ter uma ideia boa, braço forte e mão amiga. Não precisamos de uma ideia de país de primeiro mundo. Precisamos ser mais Humanos. Ajude a população que precisa e não haverá mais criminalidade. Lute contra o militarismo da repressão e abuso de poder. Com fé no povo, o Brasil vai melhorar".

Curitiba, 22 de agosto de 2016.  
rua da cidadania Fazendinha  
(escrevedor de histórias)

IMAGEM 31 - A CARTA DE SUELY

- a carta de Suely -

Querida Samara,

Neste momento estou na companhia de um artista chamado (escrevedor de histórias), que se prontificou a escrever uma carta minha para você.

Estou muito feliz com a sua última vinda ao Brasil. Principalmente por ter conhecido minha netinha Emily e ter visto a Sarah novamente. Foram bons momentos que vivi com vocês enquanto estiveram por aqui. O apoio que me deram, vindo na minha apresentação de teatro foi muito importante para mim.

Fico na expectativa de realizar a visita pra você e minhas netas, assim que conseguir resolver as questões burocráticas de passaporte e tudo o mais.

Quanto às dificuldades que venho passando, vou seguir teu conselho: confiar em Deus e seguir em frente.

Espero que tenham feito boa viagem e chegado bem em Nova York.  
Um forte abraço a todos,

Suely.

Curitiba, 28 de julho de 2016.  
regional Boqueirão  
(escrevedor de histórias)

## IMAGEM 32 - A HISTÓRIA DE RONALDO

- a história de Ronaldo -

Natural de São Sebastião das Amoreiras, interior do Paraná.  
Colecionador de máquinas de escrever, possui mais de 10 máquinas.  
Máquinas de vários países, mas esta do (escrevedor de histórias)  
nunca tinha visto. Gosta muito dessas raridades.  
Ronaldo é músico. Toca cavaquinho, violão e teclado.  
Neste momento, Ronaldo canta seus versos:

Toca o vento, o vento toca  
Do lado que toca o vento  
É pra onde eu mando o cisco  
Na vassoura sou respeitado  
Meu apelido é Corisco  
Bituca, terrão e cisco  
É que eu mando pra pá  
Juntando, jogo no lixo  
Para o coletor levar  
Jogo água, passo o rodo  
Não esqueço de esfregar  
Passo o pano, eu desinfeto  
Sugeira é coisa que mais detesto  
Meu amor já me falou  
Eu respeito e admir•  
Só vamos fazer amor  
Depois de tudo limpo.

(hino do gari ou Corisco)

Ronaldo já cantou no Teatro Guaíra, na Capela Santa Maria e no Teatro  
Paiol.  
O tempo é curto, a vida segue.

Curitiba, 08 de agosto de 2016.  
rua da cidadania Pinheirinho  
(escrevedor de histórias)

Os registros foram realizados de acordo com a relação estabelecida em cada encontro: nos exemplos aqui trazidos, uma narrativa vivenciada em grupo (imagem 29), duas narrativas individuais (imagens 30 e 32) e uma carta (imagem 31). Na ocasião da primeira narrativa coletiva, surpreendeu-me o fato de que a relação poderia se estabelecer coletivamente entre um grupo de pessoas desconhecidas entre si, não apenas pela conhecida indisposição das pessoas da cidade – “um povo frio” – mas pela percepção de que a performance poderia propor encontros coletivos, onde as pessoas se relacionavam de forma ainda mais espontânea, distinta dos encontros individuais, em que constantemente havia a ocorrência de confidências. Recebi ainda, pelas redes sociais, relatos de respostas às cartas enviadas, onde o que mais surpreendeu foi a notícia de que determinada carta havia sido tão eficaz que o pedido de namoro se transformou em casamento, que gerou uma filha ao casal. A performance aconteceu majoritariamente em frente às agências do SINE (Sistema Nacional de Emprego, no Paraná, Agência do Trabalhador), nos primeiros horários do dia, como estratégia encontrada para que a ação ocorresse no contexto de maior fluxo de pessoas. As filas de emprego, o acordar cedo para a labuta, são práticas recorrentes em minha trajetória pessoal e familiar, onde minhas identificações de maior intensidade na oralidade apresentada nas relações datilografadas como escrita foram: o desejo do contato com a Arte (imagens 29 e 30), algo que vivencio desde criança; a reivindicação por respeito aos povos oprimidos, sobretudo a opressão do povo negro pela igreja cristã (imagem 30), ao que Antônio Bispo nomeia de manifestação de povos eurocristãos monoteístas (Santos, 2015, p.41); a desestruturação familiar gerada pela colonialidade (imagem 31) vivenciada também por mim desde a infância, que levou à necessidade do trabalho com recicláveis e que me traz a memória onde, de maneira oposta, me aproximo do artista que já acessou teatros da cidade e que trabalha como gari (imagem 32). A realização da performance [escrevedor de histórias] nesses espaços trouxe a percepção de que a rua é território compartilhado onde se dá a relação das pessoas com a cidade, a relação das pessoas com a Arte e a relação da Arte no cotidiano das pessoas, numa maior distância de uma transcendência universalista, onde se apresenta o Diverso proposto por Glissant (1981), também observado nas comunidades quilombolas visitadas e que apresento em sequência.

Cassius Marcelus Cruz, Doutor em Ciências Sociais e Mestre em Educação, professor da rede estadual de educação, pesquisador do núcleo Afro do Centro Brasileiro de Análise e Planejamento (CEBRAP), em vídeo gravado<sup>27</sup> na ocasião de lançamento da publicação impressa [escrevedor de histórias] edição Quilombolas (2021) observou:

Dos livros sobre quilombos no Paraná é a afrografia mais bela, se não a única, não só por ser escrito por uma pessoa negra, mas tanto pela maneira como é narrado esse encontro dessas ancestralidades e também pela linguagem, a simbologia, os adinkra que estão presentes em cada página e que nos remetem à outras camadas que não só a das palavras escritas, então pra mim é a única afrografia sobre quilombos no Paraná, também porque nela o quilombo não é tema, não é um quilombo tema, é um quilombo sujeitos e sujeitas, um quilombo no qual as vozes quilombolas tem destaque nesse diálogo com o Marcel. É isso que torna ele distinto, diferenciado das outras escritas que eu já li (2021).

Além da Afrografia observada por Cassius, Leda Martins apresenta a compreensão espiralar do tempo, que se origina nas performances, nas práticas comunitárias e nos fundamentos cognitivos dos grupos étnicos africanos que aqui recriaram seus laços de pertencimento, onde se apresentam simultaneidades de tempos – passado, presente e futuro – sem que necessariamente tenha sido presenciado fisicamente. Como aproximam Grada Kilomba (2019) no pensamento de “memórias vivas enterradas em nossa psique, prontas para serem contadas” e Beatriz Nascimento que em seu filme documentário Ori (1989) coloca que “memórias são conteúdos de um continente, de sua vida, de sua história, do seu passado, como se o corpo fosse documento: cada indivíduo é o quilombo” (Nascimento, 1989). Assim, minhas memórias não vividas convergem também para a noção de “tempo espiralar”:

O tempo espiralar é uma percepção cósmica e filosófica que entrelaça, no mesmo circuito de significância, a ancestralidade e a morte. Nela o passado habita o presente e o futuro, o que faz com que os eventos, desvestidos de uma cronologia linear, estejam em processo de uma perene transformação e, concomitantemente, co-relacionados (MARTINS, 1997, P. 79).

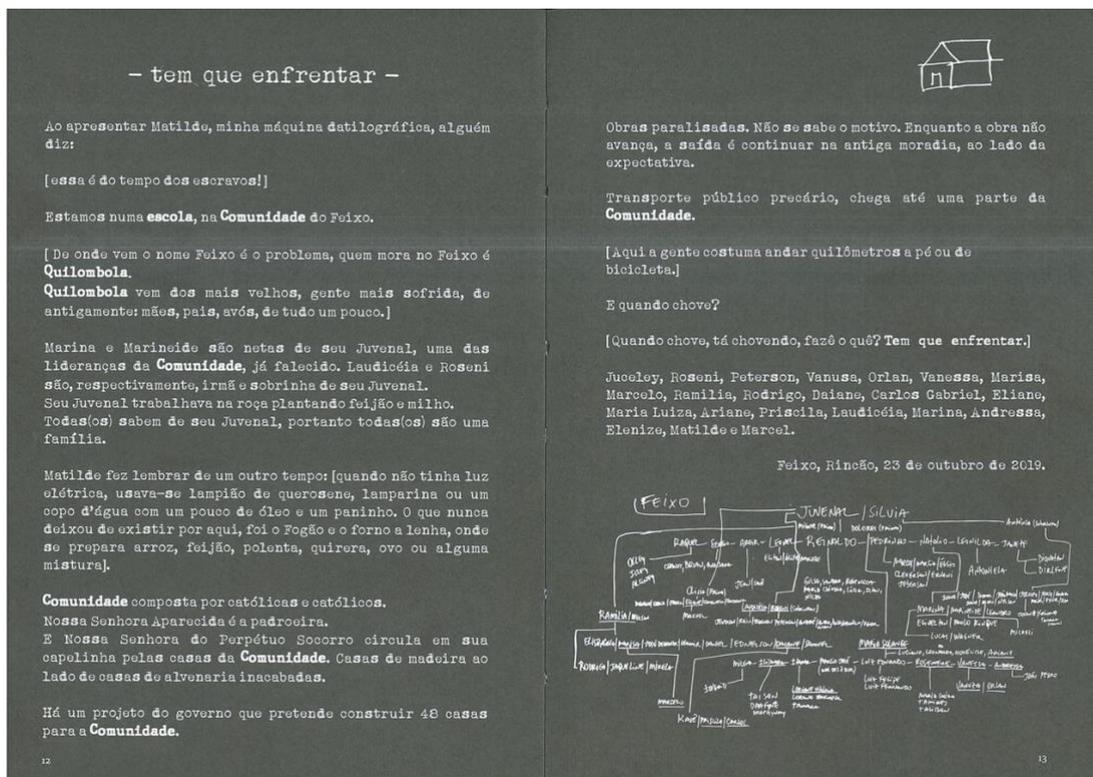
Identifico o tempo espiralar nos registros escritos sobre os encontros, sobretudo nas experiências que chamei de [vivência ancestral], onde - partindo do

---

<sup>27</sup> Impressões sobre a publicação [escrevedor de histórias] edição Quilombolas, por Cassius Cruz. [S.l.: s. n.], 2021. 1 vídeo (4 min). Publicado pelo canal Marcel Malê. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5HezM1chfr8> Acesso em 10 fev. 2023.

interesse da comunidade - eu propunha uma conversa sobre ancestralidade e que estão presentes na segunda publicação (2021), a partir das visitas realizadas nas comunidades quilombolas em 2019:

IMAGEM 33 - TEM QUE ENFRENTAR [FEIXO]



Fonte: [escrevedor de histórias] edição Quilombolas 2021

As duas páginas apresentadas (imagem 33) trazem a organização que se reproduz em toda a publicação: 1) fundo preto, numa oposição que serve de resposta ao que Gadelha (2019, p. 15) apresenta sobre o pensamento de Fred Moten: “tragam a *pretitude* para o cubo branco das artes e, quanto mais pretos ali presentes, menos pretos vemos ali ou se torna visível exatamente o preto que se tenta apagar”. Na ocasião da elaboração da publicação, o pensamento simbólico de colocar tinta preta em papel branco me pareceu condizente com o projeto, que teve como interesse narrativas afro-diaspóricas; 2) apresento as falas tal como foram verbalizadas, com mínimas intervenções tradutórias, onde em alguns momentos o pretuguês proposto por Lélia Gonzalez (1988), que designa marcas de africanização nos idiomas coloniais se presentifica. As falas se encontram entre colchetes pelo interesse em trazer à tona o que estaria oculto, invisibilizado, apagado; 3) há a presença de manuscritos,

desenhos e mapas realizados por mim ou coletivamente, para presentificar o traço humano e não apenas o mecânico, datilográfico; 4) destaco algumas palavras que se repetem constantemente e/ou que apresentam potência para outras possibilidades narrativas dentro das próprias narrativas, partindo da palavra “comunidade” sempre em destaque. Muniz Sodré, em seu prefácio para “O retorno da comunidade: os novos caminhos do social” sintetiza o pensamento de Esposito sobre comunidade:

O ser-em-comum da *communitas*, como diz Esposito, é a partilha de uma realização, e não a comunidade de uma substância. Em outras palavras, comunidade não é o mero estar-junto num território, como numa aldeia, num bairro ou num gueto, e sim um compartilhamento (ou uma troca), relativo a uma tarefa, um *munus*, implícito na obrigação originária (*onus*) que se tem para com o Outro. Os indivíduos diferenciam-se e identificam-se dentro da dinâmica vinculativa, o reconhecimento e o acatamento dessa dívida simbólica (SODRÉ *in*: PAIVA, 2007, p. 09).

A partir desse pensamento, entendo que comunidade não diz respeito apenas aos encontros nas áreas territoriais dos quilombos, mas que pode comunidade existir nos aquilombamentos externos aos quilombos, em encontros que partem da subjetividade afro-diaspórica (aquilombamentos), onde a vivência é considerada para produzir novas lógicas de representação e de conhecimento, assim como os encontros coletivos que me chegaram como novidade na performance realizada nas Ruas da Cidadania em Curitiba: ali também existiram comunidades.

Retorno às páginas da publicação (imagem 33) para sinalizar a primeira fala recebida por mim ao apresentar a máquina datilográfica: “essa é do tempo dos escravos!”. Identifico o tempo espiralar, onde se apresentam simultaneidades de tempos – passado, presente e futuro – sem que necessariamente tenha sido presenciado fisicamente. O título “Tem que enfrentar” apresenta uma fala comum às pessoas de origem afro-diaspóricas, que necessitam lidar com precariedades sociais que remontam o período escravocrata, como por exemplo, andar quilômetros à pé na chuva. A máquina datilográfica funcionou também como dispositivo de acesso às memórias, como no pensamento de Beatriz Nascimento apresentado por Reis (2020, p. 21) onde “ao se deslocar, o corpo negro suporta dois continentes de memória. Aqui ele teve que inventar sua própria história e ela passa pelo corpo, porque além de ser guardião da memória, o corpo foi a matéria a ser utilizada e buscada”. Na próxima narrativa do livro apresentada aqui (imagem 34), a máquina datilográfica aciona memórias através da sonoridade produzida pela sineta que aponta o fim da linha da margem na folha, trazendo a imagem de cavalos que usavam uma caneca como sino.

IMAGEM 34 - DEPENDE [RIO DO MEIO]

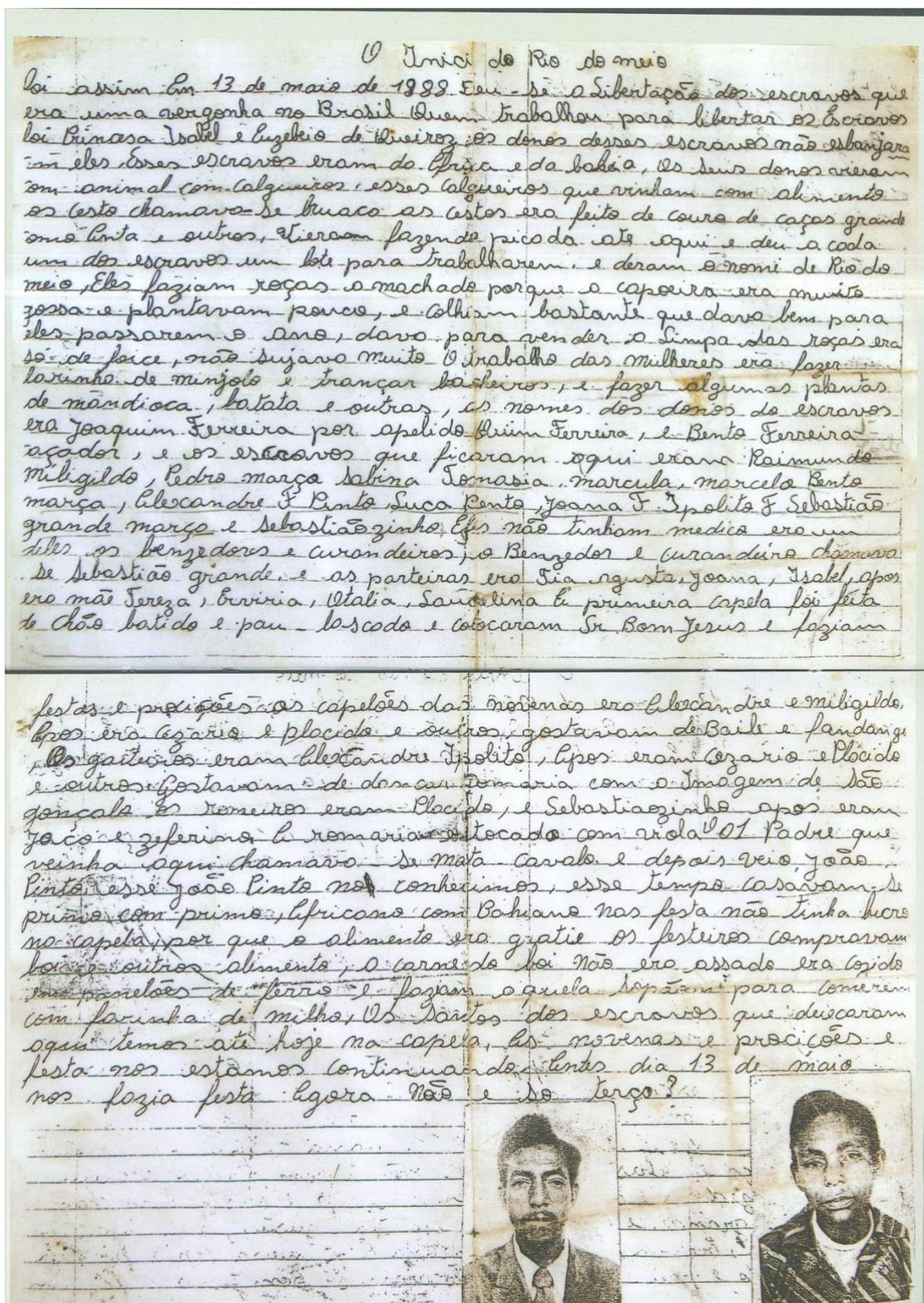


Fonte: [escrevedor de histórias] edição Quilombolas 2021

Ao ouvir a memória apresentada sobre a sonoridade da máquina datilográfica remeter à sonoridade dos sinos usados nos cavalos, perguntei se haveriam outras memórias que poderiam ajudar à contar a história da comunidade ao que a resposta recebida foi “depende”. Posteriormente, compreendo que a resposta dada estava relacionada à uma memória de violência e apropriação comum aos povos afro-diaspóricos: a primeira professora negra da comunidade havia realizado um registro manuscrito de seus conhecimentos sobre a história local (imagem 35), que foi retirada da comunidade e não devolvida por alguém interessado em escrever sobre a região. Em “Apropriação Cultural” (2019), Rodney William enfatiza que nas estruturas de opressão que caracterizam o colonialismo, a apropriação cultural foi uma estratégia eficaz e que continua sendo utilizada atualmente como instrumento de dominação. Segundo o autor, se apagam elementos pertencentes aos povos afro-diaspóricos e indígenas, aumentando as discriminações e desigualdades construídas socialmente nas lutas travadas para manter as tradições. Minha resposta a essa apropriação é o registro feito da cópia da carta da professora Maria Cândida (imagem 35) de Rio do

Meio, que se perpetuará através da publicação e também desta dissertação, para que não se apague uma vez mais a história de nossos antepassados.

IMAGEM 35 - O INÍCIO DO RIO DO MEIO [RIO DO MEIO]



Escolhi não transcrever a narrativa da carta de Maria Cândida (imagem 35) para diminuir a intervenção tradutória, pois já somos traduzidos em vários aspectos, como Stuart Hall revela em sua designação sobre identidade cultural e tradução:

Essas pessoas retêm fortes vínculos com seus lugares de origem e suas tradições, mas sem a ilusão de um retorno ao passado. Elas são obrigadas a negociar com as novas culturas em que vivem, sem simplesmente serem assimiladas por elas e sem perder completamente suas identidades. Elas carregam os traços das culturas, das tradições, das linguagens e das histórias particulares pelas quais foram marcadas. A diferença é que elas não são e nunca serão unificadas no velho sentido, porque elas são, irrevogavelmente, o produto de várias histórias e culturas interconectadas, pertencem a uma e, ao mesmo tempo a várias “casas” (e não a uma “casa” particular). As pessoas pertencentes a essas culturas híbridas têm sido obrigadas a renunciar ao sonho ou à ambição de redescobrir qualquer tipo de pureza cultural “perdida” ou de absolutismo étnico. Elas estão irrevogavelmente traduzidas. [...] eles são os produtos das novas diásporas criadas pelas migrações pós-coloniais. Eles devem aprender a habitar, no mínimo, duas identidades, a falar duas linguagens culturais, a traduzir e a negociar entre elas. As culturas híbridas constituem num dos diversos tipos de identidades distintamente novos produzidos na era da modernidade tardia (HALL, 2002, p. 88).

Num movimento que parte da tradição, quem necessita deixar seu lugar de origem, adaptar-se a uma nova realidade, vive o processo chamado por Hall de tradução, experiência observada nos povos afro-diaspóricos.

IMAGEM 36 - MEU QUILOMBO [ADELAIDE MARIA TRINDADE BATISTA] PARTE 1



Fonte: [escrevedor de histórias] edição Quilombolas 2021

IMAGEM 37 - MEU QUILOMBO [ADELAIDE MARIA TRINDADE BATISTA] PARTE 2



Fonte: [escrevedor de histórias] edição Quilombolas 2021

IMAGEM 38 - MEU QUILOMBO [ADELAIDE MARIA TRINDADE BATISTA] PARTE 3



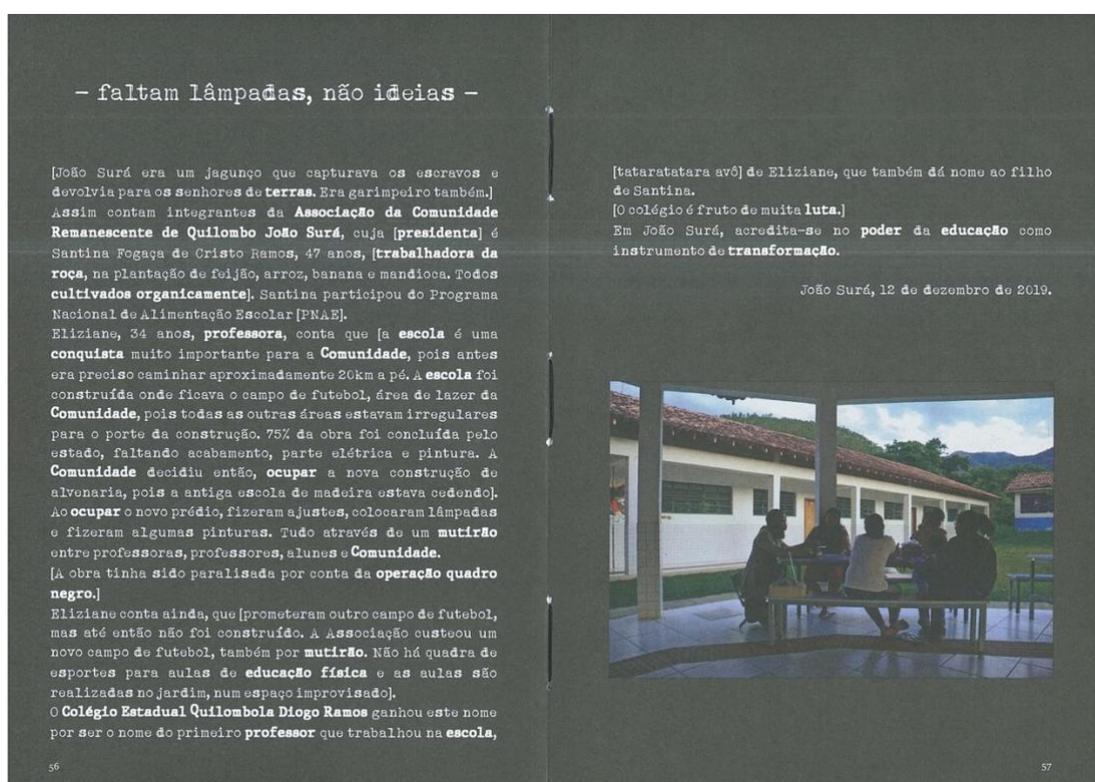
Fonte: [escrevedor de histórias] edição Quilombolas 2021

Na sequência de páginas apresentadas (imagens 36, 37 e 38), observo as afrografias da memória mencionadas por Leda Martins, onde o estudo da memória como não esquecimento é apresentado através de gestos do corpo e da linguagem, a partir das culturas e saberes africanos e afro-diaspóricos. Os versos apresentados por Rosemare Ferreira da Silva Câmara apresentam uma escrita repleta de memória e ancestralidade, algo que procurei potencializar em todos os encontros da performance. Os saberes e técnicas ancestrais estão presentes na narrativa: ervas medicinais, carne de porco guardada na banha, paisagens, capoeira, festas, religiosidade, culinária, educação, cultura, fruticultura, agricultura. A reivindicação à titulação do território quilombola também está ali: “com certeza e esperança do Incra nos dar a titulação: existem leis que regulamentam as terras Quilombolas de acordo com a constituição e conforme estudos antropológicos que consistem na caracterização espacial econômica, ambiental e sociocultural”. Conceição Evaristo coloca em evidência a escrita narrativa influenciada pela diáspora no cotidiano de forma política:

Pensar a Escrivência como um fenômeno diaspórico e universal, primeiramente me incita a voltar a uma imagem que está no núcleo do termo. Na essência do termo, não como grafia ou como som, mas, como sentido gerador, como uma cadeia de sentidos na qual o termo se fundamenta e inicia a sua dinâmica. A imagem fundante do termo é a figura da Mãe Preta, aquela que vivia a sua condição de escravizada dentro da casa-grande. Essa mulher tinha como trabalho escravo a função forçada de cuidar da prole da família colonizadora. Era a mãe de leite, a que preparava os alimentos, a que conversava com os bebês e ensinava as primeiras palavras, tudo fazia parte de sua condição de escravizada. E havia o momento em que esse corpo escravizado, cerceado em suas vontades, em sua liberdade de calar, silenciar ou gritar, devia estar em estado de obediência para cumprir mais uma tarefa, a de “contar histórias para adormecer os da casa grande”. E a Mãe Preta se encaminhava para os aposentos das crianças para contar histórias, cantar, ninar os futuros senhores e senhoras, que nunca abririam mão de suas heranças e de seus poderes de mando, sobre ela e sua descendência. Foi nesse gesto perene de resgate dessa imagem, que subjaz no fundo de minha memória e história, que encontrei a força motriz para conceber, pensar, falar e desejar e ampliar a semântica do termo. Escrivência, em sua concepção inicial, se realiza como um ato de escrita das mulheres negras, como uma ação que pretende borrar, desfazer uma imagem do passado, em que o corpo-voz de mulheres negras escravizadas tinha sua potência de emissão também sob o controle dos escravocratas, homens, mulheres e até crianças. E se ontem nem a voz pertencia às mulheres escravizadas, hoje a letra, a escrita, nos pertencem também. Pertencem, pois nos apropriamos desses signos gráficos, do valor da escrita, sem esquecer a pujança da oralidade de nossas e de nossos ancestrais. Potência de voz, de criação, de engenhosidade que a casa-grande soube escravizar para o deleite de seus filhos. E se a voz de nossas ancestrais tinha rumos e funções demarcadas pela casa-grande, a nossa escrita não. Por isso, afirmo: “a nossa escrivência não é para adormecer os da casa-grande, e sim acordá-los de seus sonos injustos” (EVARISTO *in*: DUARTE; NUNES, 2020, p. 29).

As escrituras propostas por Conceição Evaristo se conectam com o tempo espiralar de Leda Martins e constroem narrativas com a finalidade de “incomodar os sonos injustos” de uma elite que ainda domina com discursos mantenedores do negro como “Outro”, trazido por Grada Kilomba. Na publicação [escrevedor de histórias] edição Quilombolas (2021) estão presentes discursos onde, como nas próximas páginas (imagem 39) cujo título é: “faltam lâmpadas, não ideias”, vemos o sentido político das narrativas de mulheres das comunidades:

IMAGEM 39 - FALTAM LÂMPADAS, NÃO IDEIAS [JOÃO SURÁ]

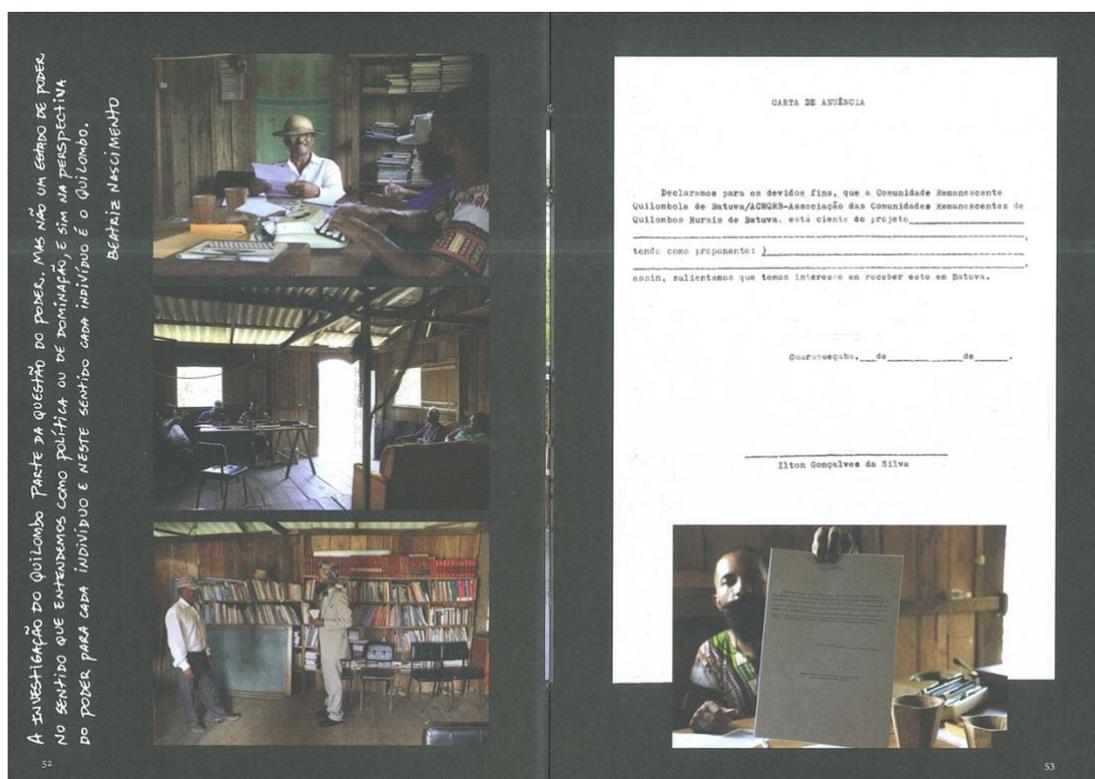


Fonte: [escrevedor de histórias] edição Quilombolas 2021

As reivindicações políticas das comunidades estão presentes em toda a publicação e são também observadas nas páginas que seguem (imagem 40), onde apresento uma carta de anuência datilografada por mim, com espaços em branco a serem preenchidos por solicitações posteriores à minha visita, em cópias reproduzidas. Seu Ilton, liderança da Comunidade Batuva, demonstrou insatisfação com o fato de o secretário de Cultura de Guaraqueçaba ter assinado a carta de anuência do projeto, pois alegou desconhecer a existência de um secretário de Cultura na cidade e argumentou que “quem pode falar sobre a Cultura Quilombola é

o próprio Quilombola e não um secretário de Cultura, que nem se sabia da existência”. Seu Ilton reivindica o poder de permitir ou não a presença de qualquer pessoa externa à comunidade e responde à violência e apropriação comum aos povos afro-diaspóricos. O ocorrido me remeteu à citação de Beatriz Nascimento que aparece manuscrita na página (imagem 40): “a investigação do Quilombo parte da questão do poder. Mas não um estado de poder no sentido que entendemos como política ou de dominação, e sim na perspectiva do poder para cada indivíduo e neste sentido cada indivíduo é o quilombo” (NASCIMENTO, 1989).

IMAGEM 40 - CARTA DE ANUÊNCIA [BATUVA]



Fonte: [escrevedor de histórias] edição Quilombolas 2021

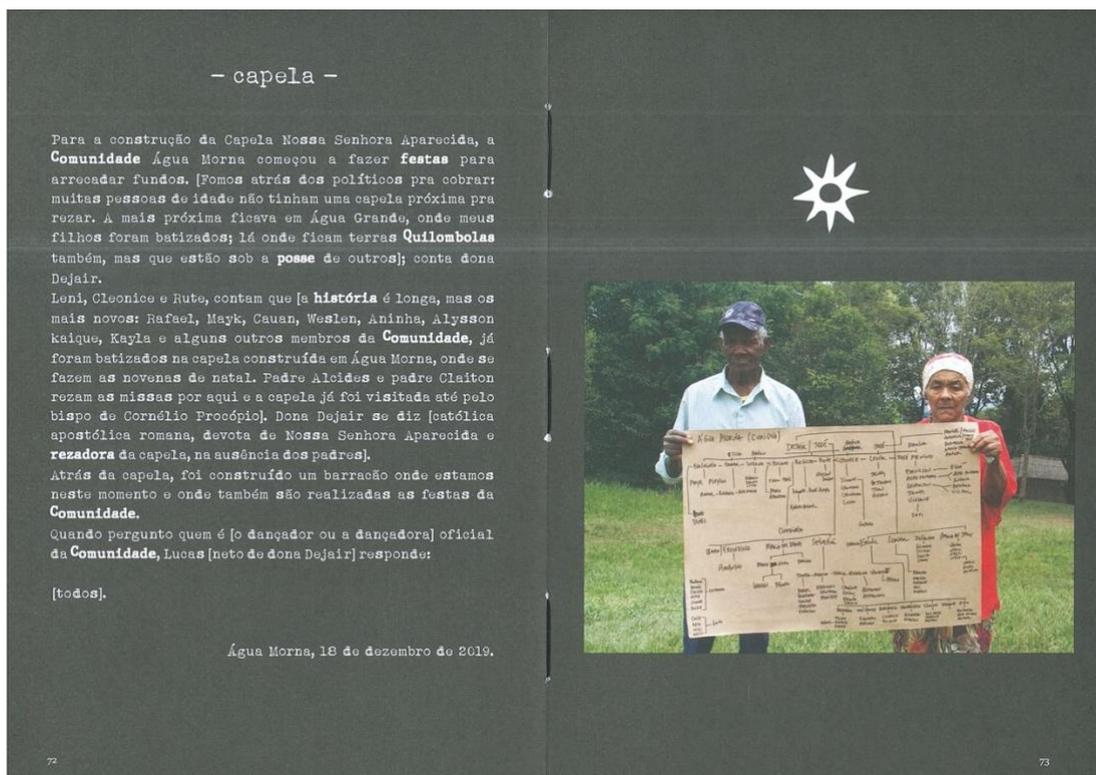
Na imagem vê-se também a biblioteca da Associação das Comunidades Remanescentes de Quilombos Rurais de Batuva, apresentada à mim com o orgulho estampado no rosto de Seu Ilton Gonçalves e que demonstra que a reivindicação parte do poder adquirido através da leitura e da escrita: é autor do livro “Minha triste e alegre história de vida” (2013), onde compartilha sua trajetória através da história da comunidade. O livro foi editado pela UFPR Litoral em 2013 e compartilho aqui a

referência bibliográfica para que a narrativa de Batuva não seja apagada e para que futuras pesquisadoras e pesquisadores possam acessá-lo:

GONÇALVES, Ilton. **Minha triste e alegre história de vida**. Organização: Ana Josefina Ferrari. Matinhos: UFPR Litoral, 2013.

Diferentemente das comunidades Batuva, João Surá, Rio do Meio e Adelaide Maria Trindade Batista, a comunidade Água Morna, assim como a comunidade Feixo, não possuem biblioteca. Nesses dois lugares a religiosidade é bastante valorizada pelas pessoas que os habitam, como podemos visualizar em uma das narrativas de Água Morna, presentes nas páginas que seguem (imagem 41):

IMAGEM 41 - CAPELA [ÁGUA MORNA]



Fonte: [escrevedor de histórias] edição Quilombolas 2021

Não à toa, o Adinkra que representa a comunidade na publicação é o NSOROMMA (filha do céu), cujo significado é: fé, lealdade e honra de servir ao ser supremo. Não é apenas a religiosidade que move as pessoas de Água Morna, mas também as festas. A revelação se deu a partir da pergunta que fiz sobre quem seria

a pessoa mais dançante da comunidade e a resposta mais rápida e espontânea chegou: “todos”. Na publicação constam relatos sobre a religiosidade e as festas:

Seu José faz a [reza de São Roque sempre em 16 de agosto], quando **reúne** o pessoal em volta do altar da capela. **[Festejam** Nossa Senhora da Conceição no dia 07 de dezembro e São José no dia 19 de março]. Sobre as datas, diz que [é uma **feira** atrás da outra]. Seu José gosta da hora do leilão porque [soltam a grana], mas completa: [é brincadeira, porque o dinheiro é pro santo]. Leni, filha de seu José, diz que [era ele quem **tocava violão** e **cantava** para os filhos], ao que ele responde: [mas agora as corda é muito nova!] e [abrindo sorriso largo], ainda se referindo aos atuais **violões**, finaliza: [mas na procissão é tudo sério] (MALÉ, 2021, p. 71).

Percebe-se nas palavras destacadas na publicação que a Arte se faz bastante presente através da musicalidade que envolve as conduções das festas, organizadas e dançadas no barracão localizado atrás da capela. Sobre a performatividade que envolve os festejos religiosos, Leda Martins aponta:

[...] o corpo, na performance ritual, é local de inscrição de um conhecimento que se grafa no gesto, no movimento, na coreografia, na superfície da pele, assim como nos ritmos e timbres da vocalidade. O que no corpo e na voz se repete é uma episteme. Nas performances da oralidade, o gesto não é apenas narrativo ou descritivo, mas, fundamentalmente performativo (MARTINS, 2003, p. 70).

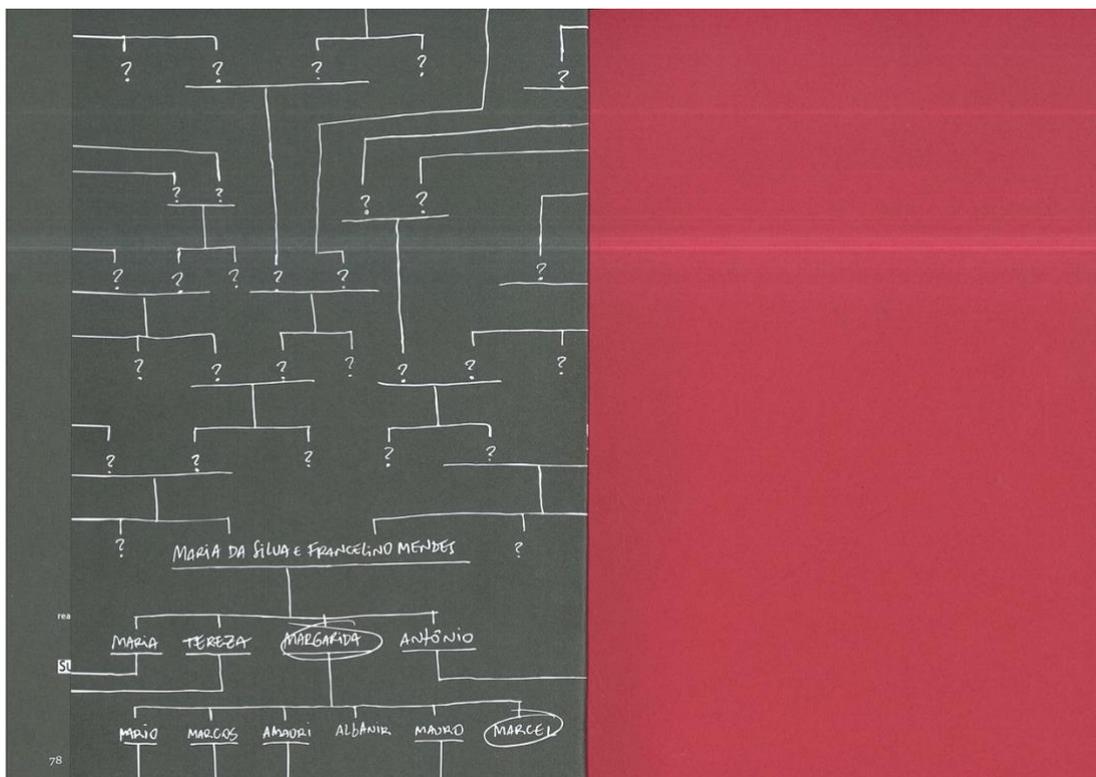
Na foto (imagem 41) estão José Maria Pinheiro de Lima, “Seu José” como é conhecido e a líder da comunidade, Dejour Alves de Lima. O casal segura uma cartografia produzida coletivamente durante a performance, que objetivava mapear os integrantes da comunidade e seus laços familiares, para a elaboração de uma árvore genealógica:

Uma árvore genealógica pode servir como uma retomada de um sistema globalizado de comunicação entre o passado e o presente, entre os mais velhos e os jovens – uma retomada à comunidade – pois ela veicula a mensagem de que não começamos sozinhos, de que não estamos sozinhos e de que continuaremos acompanhados na trajetória humana. É a história que remontamos sobre ela mesma que a converte em algo mais que um simples desenho: ela se converte em algo real, em vida coletiva (Eu + Outros) que pulsa (ROSO, 2010, p. 390).

Nesta experiência vivida em aquilombamento, vejo minha mãe Margarida, uma mulher negra como as presentes em cada comunidade visitada. Vejo minhas avós, bisavós e tataravós; ancestrais cuja história venho conhecer melhor com esta

proposição, e, embora desconheça sobre seus nomes e singularidades, sigo na tentativa de construção de minha própria árvore genealógica, cujos espaços não preenchidos agora carregam uma memória coletiva (imagem 42).

IMAGEM 42 - ÁRVORE GENEALÓGICA



Fonte: [escrevedor de histórias] edição Quilombolas 2021

Para contar a “história que a história não conta” é preciso o reconhecimento da importância não apenas dos territórios quilombolas, mas de possíveis práticas de aquilombamentos, oralidades e escritas, como estratégia de sobrevivência contra o perigo da história única<sup>28</sup>.

Era (mais) uma vez.

<sup>28</sup> O livro “O perigo de uma história única”, da escritora nigeriana Chimamanda Adichie, traz importantes reflexões acerca da necessidade de nos questionarmos sobre a predominância de uma única história. A autora conta memórias de sua infância, de quando lia livros infantis europeus e como isso influenciou na perpetuação de padrões eurocêntricos em suas obras. “[...] é assim, pois, que se cria uma única história: mostre um povo como uma coisa, como somente uma coisa, repetidamente, e será o que ele se tornará” (ADICHIE, 2019, p. 3)

#### 4. [conclusão]

O não reconhecimento comum às trajetórias de corpos afro-diaspóricos em geral, sobretudo quilombolas, é consequência do apagamento gerado pela desimportância dada às nossas narrativas. O Paraná tem como impulsionador o movimento paranista e sua construção vertical, com competitividade e talento individual mais valorizado que o trabalho em equipe, em aquilombamento.

A experiência vivenciada nas duas edições da performance [escrevedor de histórias] em 2016 e 2019, cujas publicações impressas foram lançadas respectivamente em 2017 e 2021, trouxeram narrativas distintas às vivenciadas por mim no lugar colonial nas artes da cena, onde os processos artísticos partem de uma ideia de verticalidade que corrobora à uma universalização e perpetuação de narrativas ocidentalizadas e geram uma impossibilidade de expressão artística que se aproxime intimamente da natureza do ser, dentro e fora dos teatros de Curitiba. Os processos da performance [escrevedor de histórias] consideraram a oralidade do encontro como possibilidade de se colocar tinta preta em papel branco, ao partir do protagonismo do encontro com uma máquina datilográfica e as narrativas geradas através dele, num ambiente fora do estabelecido nas práticas habituais das artes da cena da cidade.

Na escrita das histórias colocadas na publicação impressa sobre os quilombos, encontram-se algumas potencialidades e técnicas de cada comunidade, que vão além do imaginário ocidentalizado existente na Arte produzida nos espaços centrais de Curitiba. Grandes distâncias no acesso a direitos, como educação, saúde e moradia, são comuns nas regiões visitadas. No entanto, as comunidades resistem através das lideranças matriarcais em sua grande maioria e produzem Arte através de suas performatividades festivas, musicais e religiosas, com livros publicados, museus, bibliotecas e prioridade à educação, ainda que com ausência de políticas públicas. Nas visitas às comunidades quilombolas confirmo a percepção de que o apagamento das narrativas e subjetividades afro-diaspóricas ocorre também nos territórios quilombolas. No entanto, exemplos como o da caneta esferográfica com suporte de madeira em formato de uma coronha talhada por seu Paulico, presente recebido através da relação que se estabeleceu com a chegada de Matilde, demonstram que através de uma produção artística onde aparecem narrativas de quem é submetido à violência da invisibilidade, o ato de criar sentidos de

aquilombamento através de signos culturais, produz novas lógicas de representação e conseqüentemente, uma relação direta de pertencimento e de identificação é criada com o público envolvido como apontado por (SOUTO, 2020, p. 143), onde a vivência é considerada para produzir novas lógicas de representação e de conhecimento a partir da subjetividade afro-diaspórica.

Uma das contribuições da performance [escrevedor de histórias], foi possibilitar às comunidades quilombolas – assim como para mim – uma aproximação com a Arte produzida através da relação entre corpos afro-diaspóricos, distantes da ausência de identificação e representatividade vivenciada no lugar colonial das artes da cena. Entendo que a representatividade constrói a subjetividade e identidade de grupos e indivíduos. Nas visitas às comunidades foram estabelecidas relações que ampliaram as possibilidades de pessoas negras cogitarem vivenciar a Arte de acordo com suas subjetividades, narrativas e contextos. Concluo que as escrevivências propostas por Conceição Evaristo, se conectam com o tempo espiralar de Leda Martins e constroem narrativas com a finalidade de “incomodar os sonos injustos” de uma elite que ainda domina com discursos mantenedores do negro como “Outro”, trazido por Grada Kilomba.

A realização da performance trouxe a percepção de que a rua é território compartilhado onde se dá a relação das pessoas com a cidade, a relação das pessoas com a Arte e a relação da Arte no cotidiano das pessoas, numa maior distância de uma transcendência universalista, onde se apresenta o Diverso proposto por Glissant (1981). Identifico e destaco que na performance em Curitiba a relação se estabeleceu também coletivamente, assim como nos quilombos, com o diferencial de que se tratava de grupos de pessoas desconhecidas entre si (nos quilombos os grupos eram familiares), numa cidade conhecida pela indisposição das pessoas: “um povo frio”. Ao contrário do imaginário social que se criou de uma Curitiba branca e europeia, a cidade é a que possui o maior número de pessoas declaradas negras do sul do país: 24%, segundo dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) de 2017. O Paraná também é o estado com a maior população negra da região, segundo mapeamento da Secretaria de Políticas de Promoção e Igualdade Racial/SEPPIR em parceria com o IBGE (2013). As narrativas presentes na performance [escrevedor de histórias] e as publicações que a integram, sobretudo a edição Quilombolas (2021), são respostas à escrita paranista que exclui as presenças e contribuições afro-diaspóricas no que está documentado como história do Paraná.

Apresento também como contribuição, o registro de histórias e narrativas apagadas, como no caso da cópia da carta da professora Maria Cândida (imagem 34) de Rio do Meio, que se perpetuará através da publicação e também desta dissertação, para que não se apague uma vez mais a história de nossos antepassados. As duas publicações tiveram 1.000 exemplares impressos para cada uma e foram distribuídas para todas as comunidades quilombolas visitadas, todos os colégios estaduais e bibliotecas de Curitiba e bibliotecas públicas estaduais do Estado do Paraná.

Tensionar discursos hegemônicos é uma constante na vida de pessoas pretas. Para aquelas com acesso à Educação e à Arte, pode-se viabilizar o escape ao controle e à reprodução de um pensamento unívoco e dominante, “acontece que a obra não seja escrita para alguém, mas para desmontar os mecanismos complexos da frustração e das variedades infinitas da opressão” (GLISSANT, 2003), meu interesse com a presente pesquisa. Ao identificar o tokenismo vivenciado em minha trajetória de 22 anos como artista na cidade de Curitiba, encontro na performance [escrevedor de histórias] o caminho para reflexões sobre os impactos do racismo não somente no âmbito da singularidade, mas nas pluralidades de vidas e trajetórias de artistas afro-diaspóricos presentes no contexto do lugar colonial nas artes da cena, onde se vislumbra a possibilidade de desapagar a pessoa artista e sua história, o corpo afro-diaspórico e suas práticas, a história de povos que representam a maioria deste país e que sofrem o apagamento gerado pelo racismo.

É urgente que um país com histórico afro-diaspórico como o Brasil, com a população majoritária que o compõe, oportunize a produção artística e de conhecimento da negritude. É imprescindível que processos criativos da negritude sejam objeto de estudo a partir daqueles que os vivenciam, pois suas contribuições se inserem não apenas no âmbito individual, mas na coletividade, como micropolítica que cria espaços de reflexão e aprofundamento de saberes frente à história oficial. Como bem disse Seu Ilton, “quem pode falar sobre a Cultura Quilombola é o próprio Quilombola” (MALÊ, 2021, p. 50).

Concluo que a performance [escrevedor de história] se constitui de uma busca singular e coletiva: a busca pelo corpo, pelo território, pelo quilombo-território-embarcação, onde narrativas afro-diaspóricas são impossibilitadas de existir plenamente em territórios embranquecidos, ocidentalizados. Conforme ensinamentos recebidos no decorrer da performance: “África está em nós”.

## REFERÊNCIAS:

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **O perigo de uma história única**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

APAGAMENTO. *In*: PRIBERAM, Dicionário Priberam da Língua Portuguesa. Lisboa: Priberam, 2022. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/apagamento>. Acesso em: 28 mar. 2022.

A violência contra negros e negras no Brasil. **Fórum Brasileiro de segurança pública**, 2019. Disponível em: [https://forumseguranca.org.br/publicacoes\\_posts/a-violencia-contra-negros-e-negras-no-brasil/](https://forumseguranca.org.br/publicacoes_posts/a-violencia-contra-negros-e-negras-no-brasil/) Acesso em: 18 abr. 2023.

AZEVEDO, Fernando Antônio Gonçalves de; ARAÚJO, Clarissa Martins de. Abordagem Triangular: leitura de imagens de diferentes códigos estéticos e culturais. **Revista GEARTE**, v. 2, n. 3, 2015.

BARBOSA, Ana Mae. **Tópicos utópicos**. Belo Horizonte: C/Arte, 1998.

BARRACHO, Maria Luiza Gonçalves (org). **Presença negra em Curitiba**. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 2020.

BATISTA, Wagner Vinhas. **Palavras Sobre uma Historiadora Transatlântica**: estudo da trajetória intelectual de Maria Beatriz Nascimento. Tese (Doutorado em Estudos Étnicos e Africanos). Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Estudos Étnicos e Africanos (PÓS-AFRO), Salvador, 2016.

BERTH, Joice. Tokenismo e a Consciência Humana: uma prática covarde. **Medium**, 2018. Disponível em: <https://medium.com/@joiberth/tokenismo-e-a-consciencia-humana-uma-pratica-covarde-caaca9fd3712>. Acessado em: 18 jan. 2023.

BRASIL. Ministério da Educação. Conselho Nacional da Educação. **Diretrizes Curriculares Nacionais Gerais da Educação Básica**. Brasília: MEC, SEB, DICEI, 2013.

Break Dance Brasil Metrô São Bento 1993 Parte 1. [S.l.: s. n.], 2009. 1 vídeo (9 min). Publicado pelo canal Casa do Vintage Paulo Hefko. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JgPR9nYLDDw> Acesso em: 29 ago. 2021.

CAMARGO, Geraldo Leão Veiga de. **Paranismo: arte, ideologia e relações sociais no Paraná (1853 – 1953)**. 2007. Tese (Doutorado em História). Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2007. Disponível em: <https://acervodigital.ufpr.br/bitstream/handle/1884/46372/R%20-%20T%20%20GERALDO%20LEAO%20VEIGA%20DE%20CAMARGO.pdf?sequence=1&isAllowed=y> Acesso em: 29 ago. 2021.

CARNEIRO, Newton. **O Paraná e a caricatura**. Curitiba: Museu de Arte Contemporânea do Paraná/Grafipar, 1975.

CARNEIRO, Sueli. **Enegrecer o feminismo**: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero, In: Ashoka Empreendedores Sociais (org.) São Paulo: Editora Takano, 2003, p. 49-58.

COSTA, Fabiano. Pará tem mais percentual dos que se declaram pretos ou pardos, diz estudo. G1. Disponível em: <http://g1.globo.com/brasil/noticia/2013/11/para-tem-maior-percentual-dos-que-se-declaram-pretos-ou-pardos-diz-estudo.html> Acesso em: 29 ago. 2021.

CRONIN, Sarah. **A história do Passinho e sua chegada às Olimpíadas de 2016**. Rio on Watchi. Disponível em: <https://rioonwatch.org.br/?p=21737> Acesso em: 29 ago. 2021.

CULTURA, Sistemas de informação da. **Troféu Gralha Azul**. Teatro Guaíra. Disponível em: <https://www.trofeu-gralha-azul.pr.gov.br/trofeu.php> Acesso em 20 abr. 2023.

DANIEL, André Ribeiro. **Paranismo, passado e presente**: análise discursiva do Manifesto Paranista e reflexões sobre suas consequências no fazer artístico popular hoje em Curitiba. 2016. 35f. TCC (Especialização em Artes Híbridas). Universidade Tecnológica do Paraná. Curitiba, 2016. Disponível em: [http://repositorio.roca.utfpr.edu.br/jspui/bitstream/1/13272/1/CT\\_CEART\\_I\\_2016\\_03.pdf](http://repositorio.roca.utfpr.edu.br/jspui/bitstream/1/13272/1/CT_CEART_I_2016_03.pdf) Acesso em: 29 ago. 2021.

DUARTE, Constância Lima; NUNES, Isabella Rosado. **Escrevivência**: a escrita de nós: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020.

DUMAS, Alexandra Gouvêa. Nomear é Dominar? Universalização do teatro e o silenciamento epistêmico sobre manifestações cênicas afro-brasileiras. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, v. 12, 2022.

EVARISTO, Conceição. Ana Davenga. **Cadernos Negros**, São Paulo, v. 18, 1995.

EVARISTO, Conceição. Literatura Negra: uma poética de nossa afro-brasilidade. **Scripta**, Belo Horizonte, n. 25, v. 13, 2. sem., 2009a, p. 17-31.

EVARISTO, Conceição. (2008). **Escrevivências da afro-brasilidade**: história e memória. Releitura, Belo Horizonte, n. 23.

EVARISTO, Conceição. A escrevivência e seus subtextos. **Escrevivência: a escrita de nós: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo**, v. 1, p. 26-46, 2020. Disponível em: <https://www.itausocial.org.br/wp-content/uploads/2021/04/Escrevivencia-A-Escrita-de-Nos-Conceicao-Evaristo.pdf#page=27> Acesso em: 17 abr. 2023.

EVARISTO, Conceição. **Literatura negra**: uma poética de nossa afro-brasilidade. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – PUC-Rio, Rio de Janeiro, RJ, 1996.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Bahia: Editora Edufba, 2008.

FERREIRA, R. F.. **O brasileiro, o racismo silencioso e a emancipação do afro-descendente**. *Psicologia & Sociedade*, 14(1), 69-86, 2002.

FREIRE, Paulo. **Educação como prática da liberdade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967.

GADELHA, José Juliano. O Sensível Negro: rotas de fuga para performances. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, v. 9, n. 4, 2019.

GLISSANT, Édouard; JORGE, Eduardo; VIEIRA, Marcela. **Poética da relação**. Bazar do Tempo, 2021.

GLISSANT, Édouard. **Introdução a uma poética da diversidade**. Tradução de Enilce do Carmo Albergaria Rocha. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2013.

GLISSANT, Édouard. **Le discours antillais**. Paris: Seuil, 1981. p.190-201: Le Môme et le Divers.

GONZALEZ, Lélia. **A categoria político-cultural de amefricanidade**. *Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, n. 92/93, p. 69-82, jan./jun. 1988.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. De Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 7ª ed. Rio de Janeiro: D&A, 2002.

HOOKS, bell. **Ensinando a Transgredir: a educação como prática da liberdade/bell hooks**; tradução de Marcelo Brandão Cipolla. 2ª edição. São Paulo: editora WMF Martins Fontes, 2017.

Impressões sobre a publicação [escrevedor de histórias] edição Quilombolas, por Cassius Cruz. [S.l.: s. n.], 2021. 1 vídeo (4 min). Publicado pelo canal Marcel Malê. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5HezM1chfr8> Acesso em 10 fev. 2023.

Intercâmbio inédito reúne a dança do passinho e a 'street dance' de Nova York no Cacilda Becker. [S. l.: s. n.], 2018. 1 vídeo (10 min). Publicado pelo canal Funarte. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=UEq1joXYHKA&t=631s> Acesso em: 29 ago. 2021.

JENNINGS, James. Tokenism. In: CASHMORE, Ellis (Org.). *Encyclopedia of race and ethnic studies*. London; New York: Routledge, 2004. Tradução de BARBOZA, Edson Holanda Lima; MARIZ, Silvana Fernandes. In: **No Ceará não tem disso não?** Negacionismos e povos indígenas e negros na formação social do Ceará. *Revista Brasileira de História*, v. 41, p. 111-134, 2021.

JESUS, Jaqueline Gomes. **Trans-formações: poder e gênero nos novos tempos**. Anais do 18º Congresso Brasileiro de Psicodrama. Brasília: Federação Brasileira de Psicodrama, 2012.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação** – Episódios de racismo cotidiano. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

KI-ZERBO, Joseph et al. **História Geral da África–Vol. I–Metodologia e pré-história da África**. Brasília: UNESCO, 2010.

LEITES, Hélio. Medicina Psico Lúdica – Tarja Branca. **Blog Boneco Gira Boneco**, 22 abr. 2015. Disponível em: <http://bonecogiraboneco.blogspot.com/2015/04/medicina-psico-ludica-tarja-branca-de.html> Acesso em: 02 abr. 2022.

LOPES, Nei. **Enciclopédia brasileira da diáspora africana**. São Paulo: Selo Negro, 2004.

LUNA, Luedji. Um corpo no mundo – Premio Caymmi, 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gSJTjUmv3ws>. Acesso em: 20 jan. 2023.

MALÊ, Marcel. **[escrevedor de histórias] edição Quilombolas**. Curitiba: [s.n.], 2021.

MANGUEIRA, Grêmio Recreativo Escola de Samba Estação Primeira de. Mangueira Sambas-enredo. **Mangueira**. Disponível em: <https://mangueira.com.br/site/sambas-enredo/> Acesso em: 29 ago. 2021.

MARQUES, Lorena de Lima. Diáspora africana, você sabe o que é? **Fundação Cultural Palmares**. Disponível em: <http://www.palmares.gov.br/?p=53464> Acesso em: 29 ago. 2021.

MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da memória**: O Reinado do Rosário no Jatobá/Leda Maria Martins. – São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Mazza Edições, 1997. – (Coleção Perspectiva).

MARTINS, Leda Maria. **Oralitura da memória**. In: FONSECA, Maria Nazareth Soares (Org). *Brasil afro-brasileiro*. 2 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar**. Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais. Belo Horizonte: Departamento de Letras Românicas, Faculdade de Letras/UFMG: Poslit, p. 69-92, 2002.

MARTINS, Leda Maria. Performances da oralitura: corpo, lugar da memória. **Letras**, n. 26, p. 63-81, 2003.

MARTINS, Leda Maria. Performances do tempo e da memória: os congados. **O percebejo** – Revista de Teatro, Crítica e Estética, Rio de Janeiro, ano 11, n. 12, p. 68-83, 2003.

MARTINS, Wilson. **Um Brasil diferente**: ensaios sobre fenômenos de aculturação no Paraná. 2ª ed. São Paulo: T.A. Queiroz, 1989.

MBEMBE, Achille. **Crítica da razão negra**. Portugal: Antígona, 2014.

MOREIRA, Adilson José. **Racismo recreativo**. 1. Ed. São Paulo: Pólen, 2019. Coleção Feminismos Plurais.

MOTEN, Fred. A resistência do objeto: O Grito de Tia Hester. **Revista Eco-Pós**, v. 23, n. 1, p. 14-43, 2020.

MOTEN, Fred; HARNEY, Stefano. **The under commons**: Fugitive planning and black study. Wivenhoe; New York: Minor Compositions, 2003.

MOTEN, Fred; HARNEY, Stefano. **Preititude e governança**. In: RIBEIRO, Felipe (Org.). Atos de fala. Rio de Janeiro: Telemar, 2016.

MUNANGA, Kabengele. Origem e histórico do quilombo na África. **Revista USP**, n. 28, p. 56-63, 1996.

MUNANGA, Kabengele. **Negritude**: Usos e Sentidos. 2ª edição. Editora Ática: Serie Princípios, 1988.

NASCIMENTO, Maria Beatriz. **Beatriz Nascimento, Quilombola e Intelectual**: Possibilidade nos dias da destruição. Diáspora Africana: Filhos da África, 2018.

NASCIMENTO, E. L., & GÁ, L. C. **Adinkra**: sabedoria em símbolos africanos. Rio de Janeiro: Cobogó: Ipeafro, 2022.

ONISHI, Norimitsu. **A conscientização racial na França, onde a questão racial é um tabu**. DC.: Disponível em: <https://www.nsctotal.com.br/noticias/a-conscientizacao-racial-na-franca-onde-a-questao-e-um-tabu> Acesso em: 29 ago. 2021.

ORI. Direção de Raquel Gerber. Brasil: Estelar Produções Cinematográficas e Culturais Ltda, 1989, vídeo (131 min.), colorido. Relançado em 2009, em formato digital.

PAIVA, Raquel. **O retorno da comunidade**: os novos caminhos do social. Mauad Editora Ltda, 2007.

PINHEIRO, Lisandra Barbosa Macedo. Negritude, apropriação cultural e a “crise conceitual” das identidades na modernidade. In: **Simpósio Nacional de História**, 28., Florianópolis, SC, 27-31 de julho 2015. Universidade do Estado de Santa Catarina.

REIS, João José. **Rebelião escrava no Brasil**: a história do levante dos malês em 1835. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

REIS, Rodrigo Ferreira dos Reis. **Beatriz Nascimento vive entre nós**: pensamentos, narrativas e a emancipação do ser (anos 70/90). 2020. 139 p. Dissertação (Mestrado em História). Centro de Ciências Humanas e da Educação, Universidade do Estado de Santa Catarina. Florianópolis, 2020. Disponível em: [https://www.udesc.br/arquivos/faed/id\\_cpmenu/5062/Rodrigo\\_Ferreira\\_dos\\_Reis\\_Disserta\\_o\\_16154\\_885995475\\_5062.pdf](https://www.udesc.br/arquivos/faed/id_cpmenu/5062/Rodrigo_Ferreira_dos_Reis_Disserta_o_16154_885995475_5062.pdf) Acesso em: 12 out. 2021.

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?** Belo Horizonte: Letramento, 2017. (Feminismos plurais).

RISÉRIO, Antônio. **Textos e tribos**. Rio de Janeiro: Imago, 1993.

ROSO, Adriane. Psicologia e história: acerca da construção de árvores genealógicas ou como retomar lembranças de família em sociedades de rede. In **Psico**, Porto Alegre, PUCRS, v. 41, n. 3, pp. 385-392, jul./set. 2010.

SANTOS, Antônio Bispo dos. **Colonização, Quilombos**: modos e significados. UNB/ INCTI, 2015.

SANTOS, Antônio Bispo dos. Somos da terra. **Piseagrama**, Belo Horizonte, número 12, página 44 - 51, 2018.

SANTOS, Silvio Matheus Alves. O método da autoetnografia na pesquisa sociológica: atores, perspectivas e desafios. **Plural**, v. 24, n. 1, p. 214-241, 2017.

SILVA, C.; CASSIANO, K.; CORDEIRO, D. Mãe solo, feminismo e Instagram: análise descritiva utilizando mineração de dados. In: **Congresso de Ciências da Comunicação na Região Centro-Oeste**. 2019. p. 1-14.

SOBRAL, Sonia. Os públicos no plural, ou os públicos no singular – parte 1. **Cultura e Mercado**. Disponível em: <https://culturaemercado.com.br/os-publicos-no-plural-ou-os-publicos-no-singular-parte-i/> Acesso em: 29 ago. 2021.

SOUTO, Stéfane. Aquilombar-se: Insurgências negras na gestão cultural contemporânea. **Metamorfose**, v. 4 n. 4, 134-145, 2020.

SOUZA, Julianna Rosa De. **O teatro negro e as dinâmicas do racismo no campo teatral**. São Paulo: Hucitec, 2021.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida; Marcos Pereira Feitosa; André Pereira. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

SZYMANSKI, Marcel. **[escrevedor de histórias]**. Curitiba: [s.n.], 2017.

WALSH, Catherine. Pedagogías decoloniales: prácticas insurgentes de resistir, (re) existir y (re) vivir. **Práxis Educativa**, Ponta Grossa, v. 10, n. 2, p. 585-590, jul./dez. 2015. Resenha de: ADAMS, Telmo. WALSH, Catherine (Ed.) Pedagogías decoloniales: Prácticas isurgentes de resistir, (re) existir y (re) viver. Tomo I. Quito. Ecuador: Ediciones Abya Yala. 2013. Disponível em: <https://revistas2.uepg.br/index.php/praxiseducativa/article/view/7096> Acesso em: 18 out. 2021.

WILLIAM, Rodney. **Apropriação Cultural**. São Paulo: Pólen, 2019.