



## **[Escrevedor de histórias]: do lugar colonial das artes da cena à performance fugitiva**

Marcel Leandro Szymanski<sup>1</sup>

**Resumo:** O presente artigo 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, para compreender o lugar ou o não-lugar de narrativas afro-diaspóricas nas artes da cena, especificamente no teatro profissional Curitibaense 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 desaparecimento da cultura afro-diaspórica na contemporaneidade da cena curitibana, diante do apagamento de suas narrativas. A partir de uma análise autoetnográfica, objetiva-se 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 estadunidenses 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:** Arte; Memória; Narrativa; Performance.

### **[Uma máquina datilográfica na mão e memórias não vividas na cabeça]**

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> 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

---

<sup>1</sup>Doutorando em História na Universidade Federal do Paraná (UFPR).

<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.



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).

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 executar e, com a repetição, assumir o risco de tomar para si tais narrativas: lugar colonial nas artes da cena.

### **[escrevedor de histórias]**

A performance [escrevedor de histórias] se utiliza de uma máquina datilográfica para se relacionar poeticamente nos espaços em que corpos oprimidos se encontram. Inicialmente,

---

<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 por “origem afro-diaspórica”, a descendência do povo negro no Brasil. 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. 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.

em 2016, foram realizadas ações performativas em pontos e terminais de ônibus da cidade de Curitiba, onde 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, cujas cópias em papel carbono serviram de base para uma publicação impressa, com imagens e fragmentos textuais gerados pelos encontros com transeuntes da cidade e disponibilizada nas bibliotecas locais. [escrevedor de histórias] possui – em sua própria nomeação escrita entre colchetes<sup>5</sup> – o interesse em trazer à tona o que está oculto, invisibilizado, apagado. Numa 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, a organização das comunidades é exemplar: liderança matriarcal na grande maioria, 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.

A performance [escrevedor de histórias] edição Quilombolas, realizada em 2019, fugiu aos padrões convencionais 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 performatividade artística que não correspondia ao praticado por mim anteriormente nos coletivos e produções teatrais da cidade, onde – de maneira habitual e frequente – a prática se dedica a modos de encenações focados na relação palco/plateia, mediados por instituições e

---

<sup>5</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.



mecanismos oficiais que exercem certo controle sobre as narrativas. Há ainda, artistas que, na inoperância de uma articulação em rede, atravessados por uma lógica capitalista – alimento do colonialismo – contribuem para a manutenção de um *status quo* que produz o apagamento da diversidade de narrativas, histórias, dramaturgias e modos de produzir Arte.

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. A máquina datilográfica como objeto relacional da ação, propõe 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). Ancoro-me no 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 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).

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).

Leda Maria Martins em seu livro “Afrografias da memória” (1997), traz um 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, onde 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), “memórias vivas enterradas em nossa psique, prontas para serem contadas”.

#### 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:   
projeto realizado com o apoio do FUNDO MUNICIPAL DA CULTURA - PROGRAMA DE APOIO INSTITUCIONAL À CULTURA - FUNDAÇÃO CULTURAL DE CURITIBA DA PREFEITURA MUNICIPAL DE CURITIBA

Fonte: Arquivo pessoal.



Ao analisar a divulgação realizada para a edição da performance em Curitiba, a frase inicial 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:

(...) 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, 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 habitado, pois “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 embranquecido, buscando o encontro com ele mesmo, com suas origens. As filas de emprego, o acordar cedo para labutar, são práticas recorrentes em minha trajetória pessoal e familiar. 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.



## 1. [lugar colonial nas artes da cena]

O fato do Brasil ser o último país a abolir o sistema escravocrata 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. 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 dos discursos. 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. 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<sup>6</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.

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>7</sup> de uma peça teatral curitibana em temporada<sup>8</sup>, surgiram inquietações como, por 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 – vivenciei 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

---

<sup>6</sup> 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).

<sup>7</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>8</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.



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 Grupo Baquetá, formado por artistas negros e negras na cidade de Curitiba, que tem o corpo afro-indígena como instrumento para expressividade de suas poéticas, 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 constrói coletivamente seus espetáculos autorais, através de pesquisas sobre a musicalidade, oralidade e conhecimento desses povos, com foco no respeito à diversidade. 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>9</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.

## 2. [performance fugitiva]

---

<sup>9</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).





Nas reflexões sobre a performance da oralidade preta, propostas pelo teórico estadunidense 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. 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 estadunidense 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.

Identifico a performance fugitiva contida em minha trajetória enquanto artista pesquisador, propositor da performance [escritador 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 ao que Moten chama de “assombro da figuralidade do Negro”: sou o corpo que tentou-se apagar, mantendo minha presença isolada na grande maioria dos processos artísticos. 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). Sobre a relação que se estabelece na performance à partir da oralidade e da escrita:

[...] 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 o 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 exercitar 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, 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, 2013). 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”. Objetivando me incluir no 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 percebida. 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, 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 menção ou resenha publicada posteriormente nos veículos de imprensa. Ademais, o apagamento da cultura afro-diaspórica nas artes da cena ocorre através de dramaturgias, poéticas, estéticas, encenações e 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 dramaturgica; 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 conseqüentemente, 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 ÊmfWá (PR) Coletivo Negro Não Nego (PR) e o Bando de Teatro Olodum, companhia teatral negra mais popular e de maior longevidade na história do teatro baiano, uma das mais conhecidas do país, criada em 1990. 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. 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>10</sup>.

## Referências

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

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.

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.

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.utfpr.edu.br/jspui/bitstream/1/17032/2/CT\\_CEART\\_I\\_2016\\_03.pdf](http://repositorio.utfpr.edu.br/jspui/bitstream/1/17032/2/CT_CEART_I_2016_03.pdf) Acesso em: 29 ago. 2021.

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

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

---

<sup>10</sup> O livro “O perigo de uma história única”, da escritora nigeriana Chimamanda Adichie, traz importante 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)



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 Même et le Divers.

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.

KASTRUP, Virginia. Aprendizagem, arte e invenção psicologia em **Revista Estudo**, Maringá, v. 6, n.1, p.17-27, jan./jun. 2001.

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

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

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

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. Pretitude e governança. In: RIBEIRO, Felipe (Org.). **Atos de fala**. Rio de Janeiro: Telemar, 2016.

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

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

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: [dissertação Rodrigo Ferreira dos Reis](#) Acesso em: 12 out. 2021.

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