

A HISTÓRIA QUE A HISTÓRIA NÃO CONTA: UMA MÁQUINA DATILOGRÁFICA NA MÃO E MEMÓRIAS NÃO VIVIDAS NA CABEÇA

The History that History does not tell: a typewriter in the hand and unlived memories in the head

Francisco de Assis **GASPAR NETO**
Universidade Estadual do Paraná, Brasil
francisco.gaspar@unespar.edu.br

<https://orcid.org/0000-0002-8166-6781>



Marcel Leandro **SZYMANSKI**
Universidade Estadual do Paraná, Brasil
teatromarcel@hotmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-2877-1184>



A lista completa com informações dos autores está no final do artigo 

RESUMO

O presente artigo tem como proposta refletir sobre como narrativas insurgentes podem contribuir para um desaparecimento da cultura afro-diaspórica na contemporaneidade da cena. Para tanto, articula-se a experiência da performance [escrevedor de histórias] edição Quilombolas, tema de pesquisa, com as colaborações da obra Ensinando a transgredir, da escritora estadunidense bell hooks e as reflexões de Sonia Sobral sobre Públicos (espectador), para pensar o status quo colonial das artes da cena, na cidade de Curitiba e expor a necessidade de uma atuação politicamente engajada, apresentando o fenômeno do estilo de dança Passinho, as contribuições das Escolas de Samba e das Comunidades Remanescentes Quilombolas como narrativas insurgentes.

Palavras-Chave: Artes da cena. Educação. Quilombolas. Lugar colonial.

ABSTRACT

This article proposes to reflect on how insurgent narratives can contribute to an erasure of Afro-Diasporic culture in the contemporary scene. Therefore, the experience of performance [escrevedor de histórias] Quilombolas edition, research theme, is articulated with the collaborations of the work Teaching to transgress, by the American writer bell hooks and Sonia Sobral's reflections on Publics (spectator), to think about the colonial status quo of the performing arts, in the city of Curitiba and expose the need for a politically engaged performance, presenting the phenomenon of the Passinho dance style, the contributions of the Samba Schools and the Quilombola Remaining Communities as insurgent narratives.

Keywords: Scene arts. Education. Quilombolas. Colonial place.

1 LUGAR COLONIAL NAS ARTES DA CENA

Ao vivenciar um lugar colonial nas artes da cena¹, 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 público² – ainda distante das plateias de teatro – 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-diaspórica³. 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

¹ 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.

² “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.

³ 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.

até o exercício da profissão de ator, onde narrativas eurocêtricas são privilegiadas por produções de teatro detentoras dos mecanismos e recursos oficiais, cabendo às pessoas contratadas executar e, com a repetição, assumir o risco de tomar para si tais narrativas: lugar colonial nas artes da cena.

Minhas reflexões sobre negritude⁴ na cena teatral Curitibana começaram em 2010, ao compor o primeiro elenco negro formalmente profissional⁵ de uma peça teatral curitibana em temporada⁶. Desta experiência, 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 2021 – 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

⁴ “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).

⁵ Uso o termo “formalmente profissional”, pela ocorrência de manifestações coletivas anteriores, realizadas por artistas negros e negras, sem a necessidade de registro profissional.

⁶ 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.

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. 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 curitubanas de elencos majoritariamente brancos. Mais adiante falarei sobre a performance [escrevedor de histórias], que possibilitou meu contato com 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 foram identificadas 86 regiões quilombolas, das quais 38 são certificadas pela Fundação Cultural Palmares e apenas 1 parcialmente titulada⁷ pelo Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária/INCRA (2021).

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 Paranismo⁸, 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-curitubana em subalternidade no mercado de trabalho. Segue quadro de estudo temático realizado pelo Departamento Intersindical de Estatísticas e Estudos Socioeconômicos - DIEESE e apresentado no Plano Setorial de Cultura Negra de

⁷ A Comunidade Quilombola Invernada Paiol de Telha, localizada em Reserva do Iguaçu/PR, encontra-se em processo de titulação.

⁸ “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).

Curitiba (2016), sobre igualdade de gênero e raça no trabalho, para identificar quem são os Empregadores:

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
	Total	100,0	100,0	100,0	100,0	100,0	100,0	100,0
2010	Trabalhador doméstico com carteira	0,2	0,2	0,2	4,2	3,6	6,9	2,1
	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
	Total	100,0	100,0	100,0	100,0	100,0	100,0	100,0

Fonte: Censo Demográfico, IBGE

Estudo temático - 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; textos, dramaturgias e traduções eurocentradas; elencos majoritariamente brancos. Nesse contexto, a performance [escritor de histórias] edição Quilombolas, surge como objeto de investigação sobre possibilidades narrativas e performativas que escapem do lugar colonial nas artes da cena, para praticar e evidenciar, em encontros de aquilombamentos⁹, o valor político trazido pela efemeridade da ação performativa e providenciar contribuições para um “desapagamento” singular e coletivo.

⁹ “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

2 TRANSGREDINDO O LUGAR COLONIAL NAS ARTES DA CENA: [ESCREVEDOR DE HISTÓRIAS] EDIÇÃO QUILOMBOLAS

[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, 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 colchetes¹⁰ – 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: Comunidade Feixo/Lapa, Comunidade Rio do Meio/Ivaí, Comunidade Adelaide Maria Trindade Batista/Palmas, Comunidade Batuva/Guaraqueçaba, Comunidade João Surá/Adrianópolis e Comunidade Água Morna/Curiúva. 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

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, Stéfane, 2020, p. 143).

¹⁰ 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.

relatos dos moradores, contidos na publicação que integra o projeto (MALÊ, 2021, p. 06). Práticas de resistência comuns aos povos quilombolas, ocorrem também nos centros urbanos em espaços periféricos que também se articulam com o objetivo de afirmar a própria história. Em 2019, o samba-enredo “História pra ninar gente grande”¹¹, da Escola de Samba carioca Estação Primeira de Mangueira, colaborou potencialmente para o denegrir¹² (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
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 sócio-político 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 nº 10.639¹³ 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 UNESPAR¹⁴, Marila Velloso,

¹¹ 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.

¹² Segundo o Dicionário Online de Português, o verbo denegrir significa efetivamente: fazer ficar mais negro; tornar escuro.

¹³ 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.

¹⁴ Universidade Estadual do Paraná, onde estou mestrando em Artes.

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 sócio-política:

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 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 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, assim como 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 restringe a modos de encenações focados na relação palco/plateia, mediados por instituições e mecanismos oficiais que exercem certo controle sobre as narrativas. Em seu artigo com reflexões sobre público, Sonia Sobral aponta:

É importantíssimo lembrar que ainda não se começou a tratar de outra realidade: a da programação não institucionalizada. Comunidades populares experimentam o contato e produzem múltiplas linguagens artísticas e culturais à margem dos centros culturais, galerias, teatros, etc. criando outros espaços de manifestação. Cabe destacar ainda o papel que

os Pontos de Cultura assumiram. Ainda que seja um modelo a ser aprimorado é indiscutível que sua lógica de inclusão social representa um avanço inovador e necessário (SOBRAL, 2019, s/p).

Sobral refere-se neste trecho a um contexto francês, onde programações institucionalizadas não absorvem a demanda artística da população francesa situada à margem. A população em questão é a negra, descendente de imigrantes de países colonizados pela França. Ocorre no Brasil de forma semelhante, mas com o diferencial da realidade de um país que foi colonizado e não colonizador. Mais relevante seria o lugar de dissidência deste país, que necessita exercitar seu entendimento enquanto nação majoritariamente negra, para lançar mão de sua herança africana e afro-diaspórica e se opor à lógica colonial, dando importância à memória como ferramenta política a ser acessada, como fazem as escolas de samba. Sobre o espectador, Sobral coloca que ele também deve emancipar-se, pois a postura colonizadora ou colonizada pode estar no programador, curador, produtor, artista, público, etc. Da complexidade sobre o déficit de público no Brasil, Sobral apresenta:

O tema é sem dúvida complexo, pois encara questões relacionadas a políticas públicas e privadas na área de cultura, formação educacional, qualificação de professores para as artes, barreiras sociodemográficas, mais e melhores pesquisas sobre as práticas culturais da população, investimentos em equipamentos culturais, parcerias e ações articuladas e de longo prazo. Entretanto faz parte ainda desse complexo sistema, a visão que os artistas têm do seu papel nessa rede. É gritante para mim a falta de estudos sobre pessoas e a falta de investimentos em pessoas, público, artista, professor, programador, gestor, produtor. O que nos lembra que é a lógica capitalista que estrutura pensamentos, programas e políticas. A dimensão humana aparece na criação e no que se estabelece entre o discurso artístico e o público. Talvez por isso o que mais tenha de ser cuidado é a relação arte e espectador como potencial transformador (SOBRAL, 2019, s/p).

Artistas, 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. Por outro lado, 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. O potencial transformador da Arte é lembrado por Sobral e

também evocado por bell hooks¹⁵ em seus pensamentos transgressores através da educação:

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 uma 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, pode-se 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 e que entende-se que 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 haviam 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,

¹⁵ 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.

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 à 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 refúgio, onde as práticas e epistemologias negras funcionariam para a libertação do lugar colonial nas artes da cena, 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 desse lugar 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).

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. Encontros ocasionados pela ação performativa 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. 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. Na narrativa presente no filme documentário “Ori” (1989), Beatriz Nascimento colabora 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). Narrativas da experiência, contadas retrospectivamente, podem criar um espaço produtivo para o diálogo crítico de dissidência:

O poder dessa fala não é simplesmente o de possibilitar a resistência à supremacia branca, mas também o de forjar um espaço para a produção cultural alternativa e para epistemologias alternativas – diferentes maneiras de pensar e saber que foram cruciais para a produção de uma visão de mundo contra-hegemônica. É absolutamente essencial que o poder revolucionário do vernáculo negro não seja perdido na cultura contemporânea (HOOKS, 2013, p. 228).

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 frente à história oficial, que cria espaços de reflexão e aprofundamento de saberes.

3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Todo cidadão é importante na sociedade. A Arte propicia opiniões e questionamentos, para que haja ampliação de possibilidades artísticas e de cidadania, valendo o direito de todo indivíduo. A observação atenta sobre si e seu meio social, extrai a matéria prima para sua obra, intervenção, apresentação e reconquista a possibilidade da prática do senso crítico, social e estético, numa sociedade onde o pensamento crítico da negritude não é encorajado, tampouco valorizado.

Foi só fazendo as pazes com meu passado, minhas origens, e situando-as no contexto do mundo como um todo que comecei a encontrar minha verdadeira voz e a compreender que, como essa voz é minha, não existe um nicho pré-fabricado à espera dela; que parte do trabalho a fazer consiste em criar, junto de outras pessoas, um lugar onde a minha e as nossas vozes possam destacar-se do ruído de fundo e dar voz a nossos interesses como parte de uma canção maior (HOOKS, 2013, p. 246).

Ainda que de um contexto norte-americano, ao refletir sobre os ensinamentos de Paulo Freire em Educação como prática da liberdade (1967), a escrita de bell hooks ressoa também a resistência das Comunidades Remanescentes Quilombolas, os versos dos sambas enredos cantados pelas Escolas de Samba, os movimentos do dançar frenético do Passinho, que podem se constituir “[...] como práticas insurgentes que fraturam a modernidade/colonialidade e tornam possível outras maneiras de ser, estar, pensar, saber, sentir, existir e viver-com” (WALSH, 2013, p. 19). Do lugar da experiência artística negra e periférica, as histórias vivenciadas no cotidiano Quilombola incluem e recuperam a memória da história – não apenas de mulheres negras que, matriarcalmente, gerem grande parte das comunidades – mas também de seus filhos e filhas, artistas, pesquisadores e pesquisadoras, negros e negras, e seus próprios “quilombos individuais”, onde narrativas afro-diaspóricas se nutrem e reivindicam espaços que rompam com o pressuposto colonial. A produção acadêmica deve se empenhar em reconhecer as questões da negritude não apenas no campo das Artes, mas no campo da Educação e no campo social, com participação ativa e responsável, inclusive do lugar de fala¹⁶ da branquitude, para diminuir apagamentos e questionar de fato a hegemonia das artes da cena:

¹⁶ “Numa sociedade como a brasileira, de herança escravocrata, pessoas negras vão experienciar racismo do lugar de quem é objeto dessa opressão, do lugar que restringe oportunidades por conta desse sistema de opressão. Pessoas brancas vão experienciar do lugar de quem se beneficia dessa mesma opressão. Logo,

Fazíamos parte de uma panelinha inter-racial de gente inteligente que se considerava “artista” e se acreditava destinada a criar uma cultura clandestina onde viveríamos para sempre como boêmios livres; tínhamos certeza da nossa radicalidade. Dias antes da confraternização, mergulhei em minhas lembranças e fiquei chocada ao descobrir que nossos gestos de desafio não eram nem de longe tão ousados quanto haviam parecido na época. Em sua maioria, eram atos de resistência que não chegavam a contestar de fato o *status quo* (HOOKS, 2013, p. 39).

Para contar a “História que a História não conta” é preciso o reconhecimento da importância não apenas do território Quilombola, mas de possíveis práticas de aquilombamentos, oralidades e escritas, como estratégia de sobrevivência contra o perigo da História única¹⁷.

REFERÊNCIAS

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

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)**. 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.

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.

ambos os grupos podem e devem discutir essas questões, mas falarão de lugares distintos” (RIBEIRO, 2017, p. 86).

¹⁷ 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. 03).

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.

DANIEL, André Ribeiro. **Paranismo, passado e presente: análise discursiva do Manifesto Paranista e reflexões sobre suas consequências no fazer artístico popular hoje em Curitiba**. 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 Acesso em: 29 ago. 2021.

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

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.

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.

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.

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

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.

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, 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_16154885995475_5062.pdf Acesso em: 12 out. 2021

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

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.

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.

NOTAS

TÍTULO DA OBRA

A HISTÓRIA QUE A HISTÓRIA NÃO CONTA: UMA MÁQUINA DATILOGRÁFICA NA MÃO E MEMÓRIAS NÃO VIVIDAS NA CABEÇA

Francisco de Assis Gaspar Neto

Doutor em Teatro

Universidade Estadual do Paraná, Centro de Artes, Artes Cênicas, Curitiba, Paraná, Brasil. Professor Adjunto A
francisco.gaspar@unespar.edu.br



<https://orcid.org/0000-0002-8166-6781>

Marcel Leandro Szymanski

Mestrando em Artes

Universidade Estadual do Paraná, PPGArtes, Curitiba, Paraná, Brasil
teatromarcel@hotmail.com



<https://orcid.org/0000-0003-2877-1184>

LICENÇA DE USO – uso exclusivo da revista

Os autores cedem à **Em Tese** os direitos exclusivos de primeira publicação, com o trabalho simultaneamente licenciado sob a **Licença Creative Commons Attribution 4.0 Internacional (CC BY)**. Esta licença permite que **terceiros** remixem, adaptem e criem a partir do trabalho publicado, atribuindo o devido crédito de autoria e publicação inicial neste periódico. Os **autores** têm autorização para assumir contratos adicionais separadamente, para distribuição não exclusiva da versão do trabalho publicada neste periódico (ex.: publicar em repositório institucional, em site pessoal, publicar uma tradução, ou como capítulo de livro), com reconhecimento de autoria e publicação inicial neste periódico.

PUBLISHER – uso exclusivo da revista

Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Sociologia Política. Publicado no **Portal de Periódicos UFSC**. As ideias expressadas neste artigo são de responsabilidade de seus autores, não representando, necessariamente, a opinião dos editores ou da universidade.



HISTÓRICO

Recebido em 31 de agosto de 2021

Aprovado em 25 de outubro de 2021

