



CINEMA COMO TERRITÓRIO: OCUPAR, DISPUTAR E VIVER (UMA IMAGEM)

CINEMA AS TERRITORY: OCCUPY, CONTEST AND LIVE (AN IMAGE)

DIEGO DE MATOS GONDIM¹

1. Professor e pesquisador da Universidade Federal Fluminense (UFF) e do Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGE/UFRJ). Atualmente, Jovem Cientista do Nosso Estado, processo 298329, e APQ1, processo 294283, ambas da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (FAPERJ). ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1808-1470>.

RESUMO Este ensaio parte de experiências antropológicas com Comunidades Remanescentes de Quilombo para evidenciar o cinema como território de disputa da e pela imagem enquanto invenção na imanência. A partir de uma narrativa descritiva de pesquisas e curtas-metragens produzidos em quilombos, propõe-se uma reflexão em três seções que problematizam o cinema como modo de (con)fundir imagem e vida, para além da representação e da espetacularização. Tensionando a pergunta sobre o que pode o cinema para e nas comunidades quilombolas, o texto assume o audiovisual como espaço de enunciação, criação e reexistência, onde ancestralidade, corpo e território se entrelaçam, instaurando uma disgrafia na ortografia cinematográfica: a imagem deixa de capturar a realidade para se tornar espaço e lugar habitados como coetaneidade da vida.

PALAVRAS-CHAVE Comunidades remanescentes de quilombo; cinema; antropologia; filosofia; cosmologias.

ABSTRACT This essay draws from anthropological experiences with Quilombola Communities to explore cinema as a territory of dispute of and through the image as invention in immanence. Based on a descriptive narrative of research and short films produced in quilombos, the essay develops a circular movement across three sections that problematize cinema as a way of (con)fusing image and life, beyond the frameworks of representation and spectacularization toward which such productions might otherwise tend. By questioning what cinema can do for and within Quilombola communities, cinema is thus assumed as a space of enunciation, creation, and reexistence, where ancestry, body, and territory intertwine, instituting a dysgraphia within the cinematic orthography: the image becomes a space and place inhabited as a continuation of life.

KEYWORDS Quilombola Communities; cinema; anthropology; philosophy; cosmologies.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Ao longo dos últimos dez anos, venho desenvolvendo pesquisas junto a Comunidades Remanescentes de Quilombo, utilizando o cinema como “recurso metodológico”.²

Inicialmente, tentei nomear essa prática a partir de um arcabouço conceitual que se aproximasse, de algum modo, do que é vivenciado nas atividades de campo ou, até mesmo, nos sets de produção cinematográfica. Junto a Conceição Evaristo e, em razão de uma demanda acadêmica para editais de fomento, conceituei essa prática como *cinevivência*, que, em síntese, representava uma tentativa de (con)fundir cinema e vida, tal como Evaristo (2018) propõe ao (con)fundir escrita e vida, ao enunciar o conceito de “escrevivência”. Vale ressaltar que, no contexto da produção literária de Conceição, este conceito refere-se a uma escrita que se mistura com a vida do negro, não sendo dela dissociada, sendo ela mesma escrita e escritora negra.

Cinevivência, portanto, significaria um cinema que, ao invés de tentar representar a vida do negro no quilombo ou transformá-la em ícone, buscaria se misturar com ela, tornando-se uma expressão indissociada do vivo. Em outros termos, seria expressão de uma história que se torna um corpo-tela, pautada por um registro do próprio corpo, que inscreve em sua superfície epidérmica as performances espiraladas do tempo e da memória, enquanto afirmação da ancestralidade no aqui e agora.

Ao falar desse corpo enquanto performance que inscreve e grafa, na superfície da pele — profundidade última e primeira da existência —, uma cosmopercepção como manifestação de uma filosofia e de uma episteme das diásporas africanas, estou tratando diretamente daquele corpo enquanto linguagem pulsante, marcado por circuitos e ressonâncias, tal como propõe Leda Maria Martins ao afirmá-lo como aquilo que:

é composto por condensações, volume, relevo e perspectivas, superfície, fundo, película, intensidades e densidades, [pois esse corpo] é um corpo-imagem constituído por uma complexa trança de articulações que se enlaçam e entrelaçam, onduladas com seus entornos, imantadas por gestos e sons, vestindo e compondo códigos e sistemas (Martins, 2022, p. 79).

A verdade é que ambas as caracterizações — “recurso metodológico” e “cinevivência” —, apesar do apreço que nutro pela segunda, dada sua contribuição epistemológica, poética e literária, se mostraram desnecessárias, ao

2. O uso das aspas, neste caso, indica diretamente a provisoriidade dessa caracterização, uma vez que, como será apresentado ao longo deste ensaio, o cinema deixa de ser um “recurso metodológico” a partir do momento em que é vivido, tanto por mim, enquanto pesquisador, quanto pelos quilombolas, enquanto sujeitos diretamente implicados na produção dos filmes.

menos na prática direta de produção cinematográfica com a comunidade. Isso porque, se, à primeira vista, o cinema representava, para mim, uma fonte de dados para minhas pesquisas (Gondim, 2018, 2021a, 2021b; Gondim; Miarka, 2018), para a comunidade ele assumia diversos sentidos, desde a possibilidade de se utilizar o cinema como recurso para reivindicações até, muitas vezes, ser apenas um espaço de recreação.

É em razão dessas múltiplas funções que o cinema pode assumir junto a comunidades tradicionais — neste caso, especialmente com as comunidades quilombolas onde venho desenvolvendo meus trabalhos — que proponho este ensaio. Com ele, busco entrelaçar diversão ou pura brincadeira com reivindicação e/ou recurso. Afinal, o que pode o cinema para e nas comunidades remanescentes de quilombo?

É importante esclarecer que, neste caso, não pretendo responder a esse questionamento com a intenção de esgotar as possibilidades de resposta. Meu objetivo é, talvez de maneira mais descritiva do que com qualquer pretensão epistemológica ou metodológica, explorar algumas situações que surgem e se manifestam na atividade de produzir cinema *nas* e *com* comunidades quilombolas.

“BRINCAR DE MARÉ” — *ou modos de fabular uma imanência*

Em 2015, iniciei meu primeiro trabalho antropológico³ com uma Comunidade Remanescente de Quilombo chamada Mandira, localizada no interior do estado de São Paulo, na região do Vale do Ribeira. Naquela época, também era membro de um coletivo de produção e estudos cinematográficos chamado Kino Olho, o qual realiza oficinas, debates, formações e filmes de interesse coletivo e pessoal dos membros. Mesmo que motivadas por interesses individuais, devo dizer que todas as atividades se tornavam sempre coletivas, afinal, todos participavam das equipes uns dos outros, desempenhando inúmeras funções.

Essa dinâmica, claro, foi sendo modificada ao longo da história do coletivo, pois os membros — mesmo que houvesse certa circularidade de pessoas interessadas no que o grupo estava propondo na cidade e nas redondezas — passaram a se especializar em suas áreas de interesse. Ainda assim, o Kino Olho, por força de seu fundador, preservava uma “identidade” (não gosto muito deste termo, embora me sirva para este momento do texto) pautada na ideia do que chamavam de “cinema caipira”. Em minha leitura, essa conceituação não se tratava de uma

3. Aqui, utilizo a noção de antropologia proposta pelo antropólogo Tim Ingold em suas diversas obras, ou seja, como um exercício de compreensão e estudo dos modos nos quais a vida se desdobra indefinidamente nas tramas do mundo (Ingold, 2015a, 2015b, 2019).

exotização do cotidiano interiorano, tampouco de uma alegoria deste, mas, antes, de uma tentativa de resistir à cristalização do cinema e de afirmar uma imagem viva e imanente, como um processo contínuo de invenção e de afirmação das existências mínimas do cotidiano.⁴

Ao chegar à comunidade, não tinha a intenção, ao menos imediata, de fazer da minha participação no Kino Olho um modo de produzir os dados da pesquisa — na época, de mestrado (Gondim, 2018). Eu possuía uma pergunta, a princípio simples, que basicamente questionava que vida acontecia na comunidade para além das categorias de identificação utilizadas no processo de titulação de suas terras.⁵ Em outros termos, entre as categorias inventadas pelo Estado e por seus dispositivos de representação, interessava-me uma vida não representada, aquilo que pulsava enquanto imanência nos modos de viver, habitar e ser o próprio território.

Apesar de ter levado comigo uma câmera pessoal, alguns tablets, filmadoras e outras câmeras, minha pesquisa foi de fato invadida pela produção audiovisual apenas durante uma atividade na Escola EMEIF “Sítio Mandira”. Naquela ocasião, fui convocado a participar de um projeto denominado “Foca Mandira”, desenvolvido com as crianças da comunidade. Sim, até aquele momento, eu utilizava a câmera, os gravadores de voz e outros dispositivos apenas com o objetivo de realizar registros no âmbito de uma “etnografia”.⁶ No entanto, foi a partir dessa atividade que a imagem, o som, enfim, tudo aquilo que veio a ser produzido pelos dispositivos audiovisuais, transformou o cinema em uma nova possibilidade: a de pensar o quilombo não mais apenas pelos olhos do pesquisador que se coloca atrás da câmera e/ou do gravador de voz, mas também pelos movimentos, gestos e interesses da própria comunidade.

Com câmeras e tablets nas mãos, as crianças mandiranas, brincando com os dispositivos, me revelavam uma outra comunidade — uma comunidade que ia além da simples representação e trazia consigo uma sensação viva. Enquanto as entrevistas com os adultos — no sentido mais amplo da palavra — ofereciam uma narrativa histórica e simbólica para tudo o que existia, as imagens e vídeos feitos pelas crianças mostravam um quilombo pulsante, movido pelo encontro e pela afecção. Por exemplo, enquanto os adultos falavam do Rio Mandira como um lugar que carrega a memória de sua ancestralidade, tecido a partir das histórias e vivências transmitidas entre as famílias, para as crianças ele era apenas “o rio que leva até a casa do meu amigo”. Não se trata de desconsiderar a narrativa histórica, mas de acolher outras formas de expressar a comunidade, que, muitas vezes, não pode ser contada de uma única perspectiva. Em outras palavras, naquele instante, as imagens criadas pelas crianças mandiranas permitiam vivenciar a comunidade sob o prisma de um multiperspectivismo, que é próprio da experiência daquele território.

4. Por meio do site do coletivo, é possível obter mais informações sobre os projetos, ações e atuações do Kino Olho. Disponível em: <https://kinoolho.com.br/>.

5. Fiz este questionamento no início de 2015, enquanto estudava os arquivos das Comunidades Remanescentes de Quilombo de São Paulo. Essa pergunta surgiu porque, no Brasil, a identificação e o reconhecimento de uma Comunidade Remanescente de Quilombo são pautados pela produção de um relatório técnico-antropológico que articula as práticas culturais dessas comunidades em cinco categorias, estabelecidas pelo manual de aplicação do Inventário Nacional de Referências Culturais, com base no Decreto nº 3.551, de 4 de agosto de 2000. São elas: 1) Celebrações; 2) Edificações; 3) Formas de Expressão; 4) Lugares; e 5) Ofícios e Modos de Fazer. Na primeira categoria, estão incluídas as festas comunitárias, sejam elas religiosas ou não. A segunda abrange as edificações importantes para a existência de bens culturais, como igrejas, centros comunitários e casas de farinha. A terceira contempla as danças, as brincadeiras, entre outras manifestações. A quarta refere-se aos bens culturais ligados ao território, como rios, cachoeiras, portos e caminhos históricos. A quinta engloba os saberes produzidos para a manutenção da vida cotidiana, como a caça, a pesca, o trabalho agrícola, a construção de canoas e a fabricação de artefatos e objetos domésticos.

6. Sabemos que, hoje, existem diversos modos de conceber a etnografia enquanto prática metodológica (Castro, 2017; Favret-Saada, 1977; Ingold, 2019). Ainda assim, recorro a esse termo — talvez por falta de outro que melhor captasse o que pretendo expressar — em seu sentido mais primeiro: o de registro de dados.

Foi nesse jogo, “quase” recreativo, que percebi, pela primeira vez, um gesto que viria a se tornar uma cena fundamental para o primeiro curta-metragem produzido junto à comunidade, *DisTempo* (2021). Em uma das imagens gravadas pelas crianças, quando o dispositivo se tornava desinteressante, ouço ao fundo, enquanto a câmera filma o céu azul da comunidade, as vozes das crianças gritando (à medida que se afastam do dispositivo): “vamos brincar de maré”. Naquele momento, aquilo parecia, para mim, apenas uma “dispersão” em relação ao objetivo do projeto, que era produzir imagens da comunidade. No entanto, ao longo do tempo em que vivi no Mandira, as vozes dizendo “vamos brincar de maré” começaram a ressoar cada vez mais em minha mente. Afinal, o que significava, de fato, “brincar de maré”?

Não é uma prática comum, ao menos no Mandira, que as crianças vão para o mangue, onde seus pais — hoje, majoritariamente os homens — trabalham na extração da ostra. “Brincar de maré”, portanto, é uma forma com a qual as crianças fabulam o mangue e a maré, inventando suas existências, seus movimentos e suas movimentações. Afinal, é frequente, ao chegar na comunidade, perguntar: “onde está fulano?”, e a resposta ser: “está pra maré”. Assim, a brincadeira das crianças se revela como uma maneira de inventar esse espaço de contingência entre a infância e a vida adulta, o que, para mim, confere um sentido circular à resposta de um adulto quando questionado sobre como aprendeu a andar no mangue — sem um ponto de referência, mas com a destreza com que o fazia. De repente, sua resposta foi: “não sei... só sei que um dia estava aqui com meus pais e já sabia como andar”. Ou seja, minha hipótese, exposta em algumas de minhas produções (Gondim, 2020, 2021a; Gondim; Miarka, 2018), é que o “brincar de maré” — ainda que ausentes as marés, o mangue e toda a materialidade que evoca a expressão “está pra maré” — representa uma iniciação para um aprender que ocorre no exercício de habitar uma fabulação enquanto território existencial.

O aprender, neste caso, não se revela como uma atividade cognitiva atrelada ao ensino ou a alguém que ensina, representando a ideia de conhecimentos transmitidos de geração em geração. Mais do que isso, o aprender se manifesta como um exercício de invenção e experimentação, em que uma ontologia relacional — para usar um termo de Viveiros de Castro (2009) — se afirma como expressão concreta de existência, tanto dos sujeitos quanto das coisas.

Em outros termos, o “brincar de maré”, evocado nas brincadeiras das crianças, é também um “está pra maré”, enunciado nas respostas dos adultos quando questionados sobre onde os outros estavam, revelando, assim, modos singulares de habitar uma territorialidade e, mais do que isso, de afirmar-se como o próprio território. Afinal, ambas as práticas são perspectivas de ser a própria terra, tal como afirma Chico Mandira⁷ no início de uma de nossas entrevistas:

7. Chico Mandira, como gosta de ser chamado, ou Francisco de Sales Coutinho Mandira, é pescador e contador de histórias do quilombo.

— Meu nome é Francisco de Sales Coutinho Mandira. Todo mundo me conhece como Chico Mandira. Mandira é o nome da terra. (*Dados de campo*).

Nessa direção, a fabulação apresentada pelas crianças na imagem que fixava o céu da comunidade, enquanto suas vozes se tornavam distantes na busca pelo lugar apropriado para brincar de maré, é um modo perspectivista de confundir identidade e território como figuras permanentes do devir. Isso implica, portanto, que é por meio dessa fabulação — embora possa parecer um “salto narrativo” neste texto —, presente tanto nos modos como os mandiranos narram suas histórias quanto na maneira como as crianças inventam a comunidade, seja a partir dos recursos audiovisuais ou por meio de suas brincadeiras, que se opera a recusa de uma narrativa fundada na falta ou na subalternidade, tão cara aos discursos coloniais ainda em curso.

Mais do que isso, é por meio dessa fabulação que as comunidades quilombolas contemporâneas inventam outros passados e futuros. Isso porque elas mobilizam a fabulação como um território *de* (e *em*) disputa na própria economia política da vida.⁸ Em outros termos, se estamos falando de cinevivência enquanto um modo de pesquisa que busca uma imagem que vem antes da palavra (o que pretendo abordar na próxima seção), o quilombo a efetua por meio da ocupação de uma estética — modos de narrar e viver o espaço que desordenam as cartografias oficiais do tempo e do pertencimento — e de uma política que inventa possibilidades onde antes havia captura e desenha territórios onde se impunham exílios.

... & ...

Antes de iniciar a seção seguinte, como mencionado no parágrafo anterior, apresento nas próximas páginas o que optei por chamar de *notas visuais ou entre olhares*. Trata-se de uma forma de dar sentido a algumas expressões do campo aqui utilizadas, ao mesmo tempo que se altera a perspectiva do olhar diante destas diversas páginas escritas, nas quais tanto a imagem quanto o cinema, em contextos de Comunidades Remanescentes de Quilombo, são assumidos como práticas de produção de pesquisa. As imagens, assim, em oposição à função meramente ilustrativa ou representativa, tornam-se modos de experimentar o quilombo como um mundo vivo, complexo e interconectado. Em outros termos, espera-se que as imagens possam flutuar como se estivessem no espaço de uma exposição, evidenciando a contingência entre palavra, território e a dinâmica da vida quilombola.⁹

8. Além do exposto nos parágrafos anteriores, a fabulação é compreendida aqui como uma prática epistêmica que não pretende substituir o registro histórico ou antropológico por algum tipo de invenção chamada de ficcional, mas, em vez disto, pretende tencioná-la como um gesto de criação que atualiza a potência dos corpos na enunciação de uma imanência, que é a própria vida (Deleuze, 2002). Contudo, é importante reconhecer o risco de que a fabulação — se desarticulada de seu compromisso ético com a imanência — possa ser interpretada como mera alegoria ou exotização do real. Por isso, nesta proposta, a fabulação é mobilizada como algo que resiste à representação e reafirma uma experiência como processo contínuo de invenção e de afirmação da existência.

9. Gostaria de agradecer, aqui, à artista visual Clara Belchior, que trabalhou arduamente comigo na curadoria de todas as imagens apresentadas nas rupturas geradas pelas notas visuais ou entre olhares. Ademais, ressalto que algumas dessas imagens compuseram os ensaios fotográficos que integraram as “encruzilhadas” do meu trabalho de tese de doutorado, mas aqui são apresentadas a partir de outras considerações, tanto epistemológicas quanto metodológicas (Gondim, 2021b).



Figura 1. “Tá pra maré” não é qualquer hora. É preciso estar atento à lua no entardecer e ao dia no amanhecer. Há dias que a maré está muito cheia e todos precisam retornar para suas casas. As canoas ou barcos ficam no “porto da maré”. Ao chegarem, algumas poucas palavras são trocadas entre aqueles que ali já estão: geralmente sobre a maré. Então, desamarram suas canoas ou barcos e, se a maré estiver bastante baixa, os arrastam pelo “braço do mar” até uma região mais funda, seja para remar ou para fazer funcionar o motor. A maré abaixa e sobe, depende sempre do tempo. Portanto, é necessária atenção quando se está mangue adentro.



Figura 2. Um pedaço de foice é o objeto técnico utilizado por todos os mandiranos para extrair a ostra. Encostam à beira do manguezal, amarram suas canoas ou barcos e saem ao encontro da ostra. O remo é uma prática do corpo, onde as crianças são iniciadas em uma brincadeira denominada: “brincar de maré”. Nesta brincadeira, o remo é o movimento que as crianças fazem com seus braços e corpos, imaginando a maré.



Figura 3. O movimento no manguezal é ligeiro, não pode dar tempo para a maré subir. É preciso ser "conforme" a maré.

“NÃO SABE QUE TEM QUE ACORDAR CEDO” —

ou modos do cinema reivindicar um direito

Apesar de o cinema ter atravessado minhas pesquisas a partir da experiência com as crianças, revelando uma ruptura com meu projeto inicial, tal como a antropóloga Jeanne Favret-Saada vivenciou ao ser instada a se perder de seu projeto antropológico com uma comunidade de feiticeiros no Bocage, oeste da França, ao ser enfeitada pelo seu suposto “objeto” de pesquisa (Favret-Saada, 1977; 2009), foi somente em 2017 e 2018 que fui convocado pela comunidade a utilizar o cinema como recurso de denúncia e reivindicação.

Naquela época, a prefeitura da cidade orquestrou uma manobra política: sob o pretexto de uma reforma necessária e emergente, encerrou as atividades da escola. Passado o tempo em que as obras deveriam ter ocorrido, e percebendo que haviam sido ludibriados, os moradores da comunidade mobilizaram-se para reivindicar, pelas vias jurídicas, a presença da EMEIF “Sítio Mandira” — escola onde todos os pais e avós haviam estudado, muito antes mesmo da obrigatoriedade de uma modalidade de educação específica para comunidades quilombolas.¹⁰

Então, em diálogo com um procurador aliado, a comunidade moveu um processo contra a prefeitura, denunciando o fechamento arbitrário da escola — medida que obrigava as crianças a longos deslocamentos até uma escola municipal distante do território mandirano, alterando os ritmos, os tempos e a tessitura da vida cotidiana no Mandira. Nesse contexto, fui convocado pela comunidade a produzir um documentário que expressasse a importância histórica, social e afetiva que a escola guardava na e para a comunidade.

De súbito, procurei mobilizar todas as formações às quais tive acesso enquanto membro do Kino Olho, começando pela construção de um roteiro que entrelaçasse a reivindicação política pela retomada das atividades da escola com a dimensão estética de sua importância histórica e cosmológica.

Embora o roteiro tenha sido previamente elaborado e discutido junto à equipe de produção do curta-metragem, ele foi completamente alterado pelos mandiranos, em um movimento que garantia, em primeiro lugar, que o filme expressasse aquilo que eles desejavam reivindicar e, em segundo, que não fossem apenas coadjuvantes no processo de produção, mas sujeitos efetivos *da* e *na* criação. Em outros termos, a alteração do roteiro — recebida com certa surpresa pela equipe, dado o esforço de organização dos diretores de produção, som, fotografia etc. em torno da proposta inicial — representava uma tomada do cinema como território de ação da comunidade. Não se tratava

10. Para melhor compreender as legislações que estabelecem a modalidade de “educação escolar quilombola”, bem como suas tensões entre o que se entende por escola, currículo e território, sugiro os textos de Carril (2017), Custódio e Foster (2019) e Miranda (2012).

de uma disputa por uma posição na produção do filme, mas de uma territorialização daquele espaço enquanto lugar de afirmação de uma estética política quilombola.

Isso me lembra de quando, recentemente, propus a um conjunto de comunidades quilombolas em distintos estados brasileiros o projeto de produção de documentários que pudessem apresentar o quilombo brasileiro para um público anglófono.¹¹ À primeira vista, todas as comunidades aceitaram participar do projeto, porém, durante as atividades de campo — entre reuniões com os líderes quilombolas e, em outros casos, rituais específicos de algumas comunidades — expressaram seu completo interesse na proposta, desde que o cinema não fosse entendido como “um produto”, mas como um *recurso*. Nesse momento, uma líder de uma das comunidades participantes disse:

— O recurso que queremos não é financeiro, embora esse também seja importante, mas a possibilidade de que o projeto continue, independente de você estar ou não na comunidade, ou seja, que ele continue com nossos jovens, fazendo do audiovisual uma maneira com a qual podemos expressar nossas cosmologias e reivindicar nossos direitos. (*Dados de campo*)

O projeto, inicialmente estruturado para a produção de documentários em diversas comunidades quilombolas com uma grande equipe de profissionais do cinema, foi radicalmente transformado. Ele passou a incorporar experimentações cinematográficas, com membros das comunidades participando ativamente da equipe, como diretores, roteiristas, fotógrafos, entre outros. Nessa perspectiva, tanto na produção do curta-metragem *DisTempo*,¹² que reivindicava a reabertura das atividades escolares na comunidade, quanto neste projeto atual (ainda em execução), o cinema deixa de ser uma ferramenta de espetacularização ou uma descrição externa da vida quilombola. Em vez disso, converte-se em um espaço a ser ocupado, no qual a fabulação se tornou território de disputa e expressão de uma estética e política da vida. A reivindicação de direitos, neste caso, não se limita a demandas sociais como o acesso à educação ou a resolução de emergências, mas se amplia para a ocupação da própria existência, seus olhares e formas de transformar a realidade em linguagem e expressão.

Ao apropriar-se do cinema e do audiovisual como recursos de afirmação, a comunidade não apenas responde aos desafios impostos pelo contexto externo e pelas dinâmicas sócio-políticas que a atravessam, mas também cria um campo de ação em que memória, ancestralidade e território se entrelaçam na produção de um povoamento e na construção de modos de habitar o espaço. Nesse movimento, o cinema não é representação, sequer registro

11. Trata-se do projeto Wor(l)ding Quilombo, financiado pela British Academy, por meio do prêmio ODA – International Interdisciplinary Research Projects 2024.

12. Convido o leitor, após este parágrafo, a assistir ao curta-metragem produzido em conjunto com a reivindicação pela reabertura da escola EMEIF “Sítio Mandira”. Disponível em: <https://x.gd/Ktkyl>.

de pesquisa, mas um meio de ação e expressão, que ganha corpo e se faz corpo em um processo espiralado, como Leda Maria Martins descreve em suas poéticas do tempo espiralar (Martins, 2022).

Considerando o cinema como um recurso a ser ocupado enquanto direito, observa-se que as comunidades quilombolas buscam enunciar uma história sustentada no corpo-vivo de suas experiências, tanto na comunidade quanto da comunidade, como uma afirmação de si mesmas e como modo de ser, existir e habitar (n)o vestígio (Sharpe, 2023). Nesse contexto, ao articular essa concepção com a proposta de Christina Sharpe sobre os arquivos negros nas diásporas, é fundamental destacar que, ao ser, existir e habitar (n)o vestígio, os quilombolas provocam uma disgrafia na ortografia cinematográfica que vai além da imagem enquanto mera representação da realidade. Em vez disso, eles se enunciam como corpo-tela (Martins, 2022) de uma imagem contínua à terra, onde memória, ancestralidade e imagem se entrelaçam, configurando uma expressão de imanência.



Figura 4. Disseram que precisa de reparos, pois pode não aguentar as chuvas. Uma pequena “fresta” é passagem para as estripulias da “criança”.

Uma ancestralidade irrompe pelos portões de uma infância partilhada..

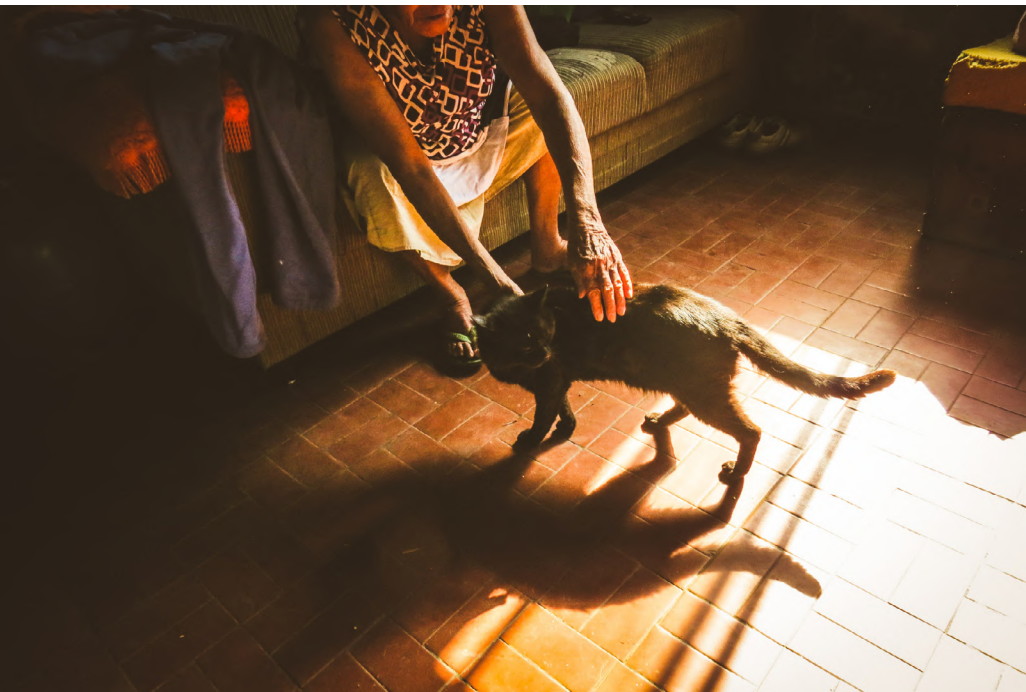


Figura 5. Com câmeras nas mãos, as crianças transitam entre temporalidades contíguas, imersas na materialidade da existência quilombola. Os objetos de produção de imagem não apenas capturam uma ocupação, mas são, eles mesmos, um território a ser ocupado.

“PORQUE É NEGRA NÃO TEM NOME” —

ou modos de afirmar uma ancestralidade imanente

A experiência de produção cinematográfica com o quilombo do Mandira não apenas transitou entre a brincadeira e a reivindicação de direitos públicos, mas também entre a recreação e a afirmação interna de movimentos de invenção de sujeitos de direito no interior das dinâmicas da própria comunidade. É o caso, por exemplo, do desenvolvimento do projeto Artes(an)Ato: Coletivo de Mulheres Artesãs e Costureiras do Mandira, financiado pelo Programa de Ação Cultural (ProAC) do estado de São Paulo.

Este projeto, cujo objetivo principal era a produção de um curta-metragem com as mulheres do quilombo, teve início, em 2021, a partir de uma provocação feita por uma delas, que questionou: por que não propor a realização de um filme apenas com a “mulherada”¹³ da comunidade?

Partindo dessa provocação, e inspirados pela reflexão de Beatriz Nascimento (2018), que nos alerta para o fato de que as histórias dos quilombos são, majoritariamente, contadas a partir da figura de um homem — projetado como “guerreiro, forte e inteligente” —, lançamos a seguinte questão: como seria narrar a história do Mandira a partir das mulheres?

Embora não houvesse registros históricos ou cartoriais de uma mulher ancestral no Mandira — apenas a memória de João Vicente Mandira, filho bastardo do senhor de terras com uma de suas escravizadas (Mandira, 2013; Turatti, 2002) —, a ausência de documentação não impediu que as mulheres quilombolas fabulassem a existência dessa personagem feminina, que foi denominada no curta-metragem de Mandirana. No entanto, tal fabulação, longe de ser expressão de uma falta ou de uma subalternidade, constituiu-se como invenção afirmativa. Ao criar a figura da Mandirana, as mulheres do Mandira materializaram-na a partir de suas próprias vivências — lavando roupas nas pedras da cachoeira, atuando como parteira, parindo seus filhos, realizando os ritos de resguardo, trabalhando no manguelzal e na pesca —, compondo, assim, o corpo-imagem de uma ancestralidade viva.

Em outras palavras, a ancestralidade figurou-se como película e superfície de uma disgrafia da “história oficial” do quilombo. Não como forma de comprometer a narrativa partilhada nos laudos antropológicos, nem de produzir uma história “falsa”, mas, antes, como um exercício de inscrever uma figura ancestral como corpo-imagem das

13. Expressão utilizada pelos mandiranos para falar do conjunto de mulheres, assim como “criançada”.

experiências vividas no presente. Dona Irene, uma das artesãs e costureiras do quilombo, afirmou que imaginavam essa mulher “na figura” de sua mãe e, muitas vezes, de si mesma — não como representação imaginária do passado, mas como evocação imanente da memória, no exercício contínuo de afirmação da existência.

Na construção das cenas do *Artes(an)Ato*, as mulheres elaboraram cenários que articularam momentos de delicadeza — como o cuidado com a aparência para a sessão de fotografias stills —, de riso, diversão, medo e afirmação política de si mesmas na construção do Coletivo de Mulheres Artesãs e Costureiras do Mandira. Em uma das cenas, atravessada por gargalhadas, as mulheres reunidas na cozinha tensionam sagrado e profano ao comentar, entre risos, que a ostra “é mole demais para se colocar na boca”, revelando a potência da sexualidade e da vida no cotidiano da alimentação.

Do mesmo modo, ao decidirem incluir uma cena em que jogavam futebol sob uma intensa chuva, suas risadas povoaram o campo de modo a dissolver qualquer interpretação de desafio ou afronta ao masculino. Isso porque não se tratava de comparação ou superação; mas mais da celebração de um excesso: fazer gols, escorregar na lama, dividir o campo com os cachorros que corriam atrás da bola. Isto não significa, obviamente, uma romantização de certo lugar do feminino neste quilombo, mas, antes, a afirmação de uma potência que escapa às categorizações que fixam papéis pré-estabelecidos (inclusive no próprio interior da comunidade, e elas estavam tensionando essa imagem também). Trata-se da expressão de um feminino que não se reduz a uma identidade ou a uma posição estática e representacional, mas a um desdobramento de modos de viver, rir, jogar e resistir, os quais são tecidos no cotidiano e na pele de um corpo-tela. Em síntese, trata-se de um feminino que não se define pela oposição binária, mas que afirma sua própria exuberância enquanto capacidade de invenção e de caligrafia rítmica no e do mundo, por entre a lama, o riso e a torrencial chuva.

O filme, portanto, provocado pela inquietação de Rosana — que exigia que a “mulherada” tivesse seu filme —, não expressa um corpo-imagem carente ou subordinado. Longe das hierarquias que a racionalidade colonial nos impõe, ele é a afirmação de uma imagem exorbitante, que fez do cinema um território para a ocupação afirmativa de uma imanência diversal. Neste caso, o cinema enquanto documento, arquivo e registro transcende a função de espelho do passado, pois projeta-se como espiral ética, estética e política de um pergaminho vivo, incessantemente reescrito e reencenado que enrola e desenrola, registros cotidianos de uma vida.



Figura 6: Fotografia Still produzida durante a gravação do curta-metragem, sob as lentes da fotógrafa Daisy Serena.

CINEMA COMO TERRITÓRIO —

ocupar, disputar e viver (uma imagem)

Ao longo da escrita deste texto, talvez eu tenha deixado apenas insinuada a discussão que sustenta sua hipótese central: a de que o cinema, em contextos de comunidades tradicionais — neste caso, especificamente comunidades quilombolas —, não se reduz a um recurso audiovisual ou a um dispositivo de entretenimento, mas configura um território a ser ocupado e disputado. Essa ocupação e disputa não se limitam à esfera da reivindicação política, mas se estendem ao direito e ao deleite de inscrever-se no visível: estar em uma imagem, habitar uma tela, projetar-se como forma e presença. Trata-se, assim, de disputar não apenas o espaço de representação, mas a própria possibilidade de imaginar e ser imaginado.

É verdade que omito — ou, ao menos, deixo em segundo plano — uma perspectiva que permitiria ao leitor me situar de forma mais distanciada, especialmente por meio da presença mais explícita de referências bibliográficas que discutem o uso do cinema junto a comunidades tradicionais. Afinal, recorrer ao cinema como meio de produção de dados de pesquisa já implica, por si só, uma escolha orientada por interesses epistemológicos e metodológicos específicos. Essa ausência de pretensão epistemológica declarada no início deste ensaio corresponde a uma opção metodológica que privilegia a imersão e o diálogo com a produção cinematográfica na comunidade, sem se prender a enquadramentos teóricos rígidos.

Entretanto, seja em minha participação no Kino Olho, seja nas práticas cinematográficas desenvolvidas ao longo desses anos em comunidades quilombolas, a compreensão da imagem como um conceito multiperspectivista (Senra, 2011) — capaz de acolher, sob a superfície da tela, trajetórias inscritas na cosmologia, na territorialidade e em tantas outras dimensões — revela meu interesse em assumir o cinema como prática de pesquisa. Por meio dele, acredito ser possível pensar o espaço, a terra e o território não como entidades a serem definidas, mas como expressões das variações infinitas do tempo no espaço (Deleuze, 2016).

Em outros termos, ao afirmar o cinema como território, não desejo reduzi-lo a um mero espaço de representação — política ou identitária —, mas concebê-lo, sobretudo, como a conquista de uma variação de pontos de vista sobre si e sobre o mundo (Deleuze, 1968). Ocupar, disputar e viver uma imagem constitui, assim, uma reivindicação da imanência, entendida não como abstração filosófica, mas como experiência concreta de existir no e com

o mundo. Nesse sentido, o cinema não apenas registra ou projeta imagens: ele instaura encontros que atravessam memórias, gestos e modos de habitar a terra, onde os sentidos não precedem a relação dos sujeitos com o mundo, mas, antes, são extraídos dessa relação (Martins, 2023). Cada enquadramento, cada movimento de câmera, cada escolha de montagem integra um gesto coletivo de autoinscrição, no qual a própria comunidade fabrica, negocia e reinventa os modos pelos quais deseja ser vista — e, sobretudo, deseja se ver.

A ideia de “Cinema Caipira”, comentada brevemente no início deste texto ao apresentar o Kino Olho, foi amplamente assumida não apenas nas produções com o Mandira, mas também em diversos projetos do coletivo. Naquele período, em que a maior parte dos filmes era protagonizada por “não-atores”, a compreensão de que o cinema — da produção à montagem e exibição — constituía um espaço de negociação entre quem produzia e quem participava era vivida de forma imanente. Os roteiros nasciam do desejo de transformar um acontecimento da comunidade, do bairro ou de uma pessoa em cenas; e, desde essa gênese até a finalização, tudo se desenrolava em um processo contínuo de negociação sobre o direito e o modo de ocupar a imagem, tanto por parte de quem dirigia quanto daqueles que tinham suas vidas filmadas.

Não foi diferente em todas as experiências aqui descritas — seja com o Mandira, seja nas que vêm sendo desenvolvidas em outras comunidades quilombolas no estado do Rio de Janeiro e em diversas regiões do Brasil. Isso porque o próprio exercício de fazer cinema em comunidade estabelece um jogo de disputas que envolve, necessariamente, tanto o modo como aqueles que produzem desejam operar com a imagem e o som — transformando em cenas conceitos e temas que lhes interessam — quanto o modo como as comunidades se apropriam desse dispositivo, seja para reivindicar um direito político-social, seja simplesmente para se ver projetada na tela, no interior de seu próprio território. O que ocorre, nesse processo, é a ação incessante de uma imagem sobre a outra, tanto a de quem produz quanto a de quem protagoniza a produção. Elas agem e reagem entre si, afinal, “uma imagem nunca está só. [Pois] o que conta é a relação entre imagens” (Deleuze, 2013, p. 71).

É nessa dinâmica multiperspectivista que emerge o cinema em contextos de imersão antropológica como os aqui descritos, onde a imagem se torna um lugar de disputa, na medida em que se abre como possibilidade para expressar uma multiplicidade de pontos de vista. Esses pontos de vista, nesse caso, não correspondem a entidades autônomas sobre um fundo estático ou uma realidade pré-estabelecida, mas, ao contrário, emergem a partir de um conjunto de relações. Ao ocupar uma imagem, o sujeito vivencia uma experiência de inadequação que se desdobra em uma multiplicidade de imagens (ou aparências).

Portanto, ocupar e disputar uma imagem, nesse sentido, não se reduz à reivindicação de visibilidade diante de um olhar externo, mas instaura um campo de presença onde os próprios marcos de percepção e sensibilidade são reconfigurados (Martins, 2022). O cinema deixa, assim, de servir à confirmação de identidades previamente dadas para se tornar um espaço de invenção de novas formas de aparecer — formas que escapam às categorias fixas e, muitas vezes, às expectativas exotizantes ou estereotipadas de quem assiste. Ao transformar a câmera em extensão do corpo coletivo e a montagem em respiração compartilhada, a comunidade faz do ato de filmar um exercício de territorialização, no qual as fronteiras entre arte, vida e pesquisa se tornam porosas. Assim, cinema e território se confundem porque são, em seu exercício, relacionais.

REFERÊNCIAS

- CARRIL, Lourdes de Fátima Bezerra. "Os desafios da educação quilombola no Brasil: o território como contexto e texto". *Revista Brasileira de Educação*, v. 22, n. 69, jun. 2017, p. 539-564.
- CASTRO, Eduardo Viveiros de. *Métaphysiques cannibales: lignes d'anthropologie post-structurale*. Paris: PUF, 2009.
- CASTRO, Eduardo Viveiros de. *A inconstância da alma selvagem*. São Paulo: Ubu Editora, 2017.
- CUSTÓDIO, Elivaldo Serrão; FOSTER, Eugénia da Luz Silva. "Educação escolar quilombola no Brasil: uma análise sobre os materiais didáticos produzidos pelos sistemas estaduais de ensino". *Educar em Revista*, v. 35, n. 74, 2019, p. 193-211.
- DELEUZE, Gilles. *Différence et Répétition*. Paris: Presses Universitaires de France, 1968.
- DELEUZE, Gilles. A imanência: uma vida. *Educação & Realidade*, v. 27, n. 2, 2002, p. 10-18.
- DELEUZE, Gilles. Conversações. Tradução de Peter Pál Pelbart. 3. ed. São Carlos: Editora 34, 2013.
- DELEUZE, Gilles. *Cinema 1: a imagem-movimento*. Tradução de Sousa Dias. Lisboa: Documenta, 2016.
- EVARISTO, Conceição. *Becos da memória*. 3. ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2018.
- FAVRET-SAADA, Jeanne. *Les mots, la mort, les sorts*. Paris: Éditions Gallimard, 1977.
- FAVRET-SAADA, Jeanne. *Désorceler*. Paris: Éditions de l'Olivier, 2009.
- GONDIM, Diego de Matos. *Ribeiras de Vales ...e experimentações e grafias e espaços e quilombolas e...* Dissertação de Mestrado em Educação Matemática, UNESP, 2018.

- GONDIM, Diego de Matos. O trabalho de campo na/para/com Etnomatemática como possibilidade de uma pesquisa afecção: potências do devir. *Bolema: Boletim de Educação Matemática*, v. 34, n. 68, 2020, p. 1077-1104.
- GONDIM, Diego de Matos. Gestografias: expressões das diferenças. In: JARDIM, Alex Faviano Correia; OLIVEIRA, Adhemar Santos de; DIAS, Paulo Henrique (eds.). *Pensar Deleuze: 50 anos da publicação da obra diferença e repetição*. Curitiba: Appris, 2021a. p. 63-75.
- GONDIM, Diego de Matos. *Manifestos Quilombolas: desta terra, nesta terra, para esta terra*. Tese de Doutorado em Educação Matemática e em Filosofia, UNESP; Université Paris 8: Vincennes Saint-Denis, 2021b.
- GONDIM, Diego de Matos; MIARKA, Roger. Pensar com corpo como pensar com espaço: aforismos imagéticos que afirmam um aprender por trilhas. *Educação Matemática e Revista*, v. 23, 2018, p. 169-183.
- INGOLD, Tim. *The life of lines*. New York: Routledge, 2015a.
- INGOLD, Tim. *Estar vivo: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição*. Tradução de Fábio Creder. Petrópolis: Vozes, 2015b.
- INGOLD, Tim. *Faire Anthropologie, Archéologie, Art et Architecture*. Tradução de Hervé Gosselin e Hicham-Stéphane Afeissa. 3. ed. Paris: Éditions Dehors, 2019.
- MANDIRA, Francisco de Sales Coutinho. *Histórias do Quilombo do Mandira*. 2013. Disponível em: <https://x.gd/R1NCx>. Acesso em: 24 de setembro de 2019.
- MARTINS, Leda Maria. *Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2022.
- MARTINS, Leda Maria. *A cena em sombras*. São Paulo: Perspectiva, 2023.
- MIRANDA, Shirley Aparecida de. "Educação escolar quilombola em Minas Gerais: entre ausências e emergências". *Revista Brasileira de Educação*, v. 17, n. 50, 2012, p. 369-383.
- NASCIMENTO, Beatriz. *Beatriz Nascimento, Quilombola e Intelectual: Possibilidades nos dias da destruição*. São Paulo: Diáspora Africana; Editora Filhos da África, 2018.
- SENRA, Stella. "Conversações em Watoriki". *Caderno de Subjetividades*, v. 8, n. 13, 2011, p. 55-77.
- SHARPE, Christina. *No vestígio: negridade e existência*. Tradução de Jess Oliveira. São Paulo: Ubu Editora, 2023.
- TURATTI, Maria Cecília Manzoli. *Relatório técnico-científico sobre os remanescentes da Comunidade de Quilombo Mandira/Cananéia-SP*. Instituto de Terras do Estado de São Paulo (ITESP), 2002.

DISPONIBILIDADE DE DADOS

Os autores confirmam que os dados que apoiam os resultados deste estudo estão disponíveis no artigo.

CONFLITO DE INTERESSE

Os autores declaram que não há conflito de interesse.

EDITOR(A)(ES) RESPONSÁVEL(IS)

Rafael Romão Silva

Tainá Xavier

ASSISTENTE EDITORIAL

Pedro Pone

Renata Masini Hein

DADOS EDITORIAIS

Recebido em 28/04/2025

Aprovado em 16/12/2025



Este artigo é publicado em acesso aberto (Open Access) sob a licença **Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional (CCBY)**.

Os autores retêm todos os direitos autorais, transferindo para a Revista *A Barca* o direito de realizar a publicação original e mantê-la sempre atualizada.