

Corpo-arquivo. O devir-quilomba como expressão da memória *Body-archive. The becoming-quilombo as an expression of memory*

Diego de Matos Gondim¹

 0000-0003-1808-1470
diegogondim@id.uff.br

Resumo

Neste artigo, apresento algumas marcas de uma pesquisa desenvolvida desde 2015 em uma comunidade remanescente de quilombo no interior do estado de São Paulo. Com essas marcas, desenvolvo o conceito de corpo-arquivo como enunciação da história do negro no Brasil, sob a figura de uma escrita pautada pelo devir. Para isso, utilizo conceitos de autoras como Beatriz Nascimento, Leda Maria Martins e Conceição Evaristo, articulando-os à experiência de produção do curta-metragem *Artes(an)Ato*, realizado entre 2022 e 2024 com o apoio do Programa de Ação Cultural do Estado de São Paulo. A relação com as imagens produzidas no filme – que atravessam esta escrita –, bem como a experiência antropológica junto às mulheres quilombolas, tece as três partes que compõem este texto, à medida que evocam a enunciação de uma escrita gestada por uma corporeidade arquivista. Essa escrita abre espaço para a construção do conceito de corpo-arquivo, fundamentado nas noções epistemológicas de corpo-tela e corpo-vivo.

Palavras-chave

Quilombo. Memória. Ancestralidade. Território. Arquivo.

Abstract

In this article, I present some traces of research developed since 2015 in a quilombola community in the interior of the state of São Paulo. With these traces, I develop the concept of the body-archive as an enunciation of the history of black people in Brazil, through a writing grounded in becoming. To this end, I draw on concepts from authors such as Beatriz Nascimento, Leda Maria Martins, and Conceição Evaristo, linking them to the experience of producing the short film Artes(an)Ato, created between 2022 and 2024 with support from the São Paulo State Cultural Action Program. The relationship with the images produced in the film – which permeate this writing – as well as the anthropological experience with the quilombola women, weaves together the three parts that compose this text, as they evoke the enunciation of a writing shaped by an archival corporeality. This writing opens space for the construction of the body-archive concept, grounded in the epistemological notions of body-screen and living-body.

Keywords

Quilombo. Memory. Ancestry. Territory. Archive.

¹ Financiamentos recebidos: Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro, processos #298329 e #294283 e Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), processo #404068/2024-3.

*Eis o que a Cosmologia Kongo me ensinou: Eu estou indo-e-voltando
sendo em torno do centro das forças vitais. Eu sou porque fui e re-fui
antes, de tal modo que eu serei e re-serei novamente.*

Busenki Fu-Kiau

... contraquarar a escrita

Ao iniciar esta escrita, com um título que ressoa como predição do que este texto poderia vir a ser, penso em uma intervenção que não tenha por finalidade explicar ou mesmo representar as tantas imagens que saltam em corpo no curta-metragem *Artes(an)Ato*.² Isso permite afirmar a desnecessidade de apresentar o filme como figuração ou sustentação da palavra. Por isso, proponho aqui uma escrita contraquarada³ nas pedras à beira de cachoeiras, rios e riachos brasileiros, onde mulheres como minha avó batiam o suor de uma dança braçal, enxaguando seus mais íntimos desejos, dependurados em varais que esbanjam as cores dos retalhos de uma vida.

Na contracapa da 21ª edição do livro *Linhas tortas*, de Graciliano Ramos (2005), o escritor brasileiro compreende que o ato de escrever deveria ser assimilado à prática das lavadeiras alagoanas. O autor argumenta:

Deve-se escrever da mesma maneira como as lavadeiras lá de Alagoas fazem seu ofício. Elas começam com uma primeira lavada, molham a roupa suja na beira da lagoa ou do riacho, torcem o pano, molham-no novamente, voltam a torcer. Colocam o anil, ensaboam e torcem uma, duas vezes. Depois enxáguam, dão mais uma molhada, agora jogando a água com a mão. Batem o pano na laje ou na pedra limpa, e dão mais uma torcida e mais outra, torcem até não pingar do pano uma só gota. Somente depois de feito tudo isso é que elas dependuram a roupa lavada na corda ou no varal, para secar. Pois quem se mete a escrever devia fazer a mesma coisa. A palavra não foi feita para enfeitar, brilhar como ouro falso; a palavra foi feita para dizer.

² Pelo fato de o filme ainda estar circulando em festivais de cinema – os quais exigem ineditismo –, ele não será disponibilizado em forma de *link* neste texto.

³ “Quarar” uma roupa é prática muito utilizada na busca por clareamento substancial do tecido. Nesse processo, as roupas são ensaboadas e expostas ao sol sobre uma pedra por um longo período, com o objetivo de desencardir. Desse modo, uma escrita contraquarada é um modo de escurecer – ou encardir – o branqueamento imposto como norma de exposição da escrita.

Se a prática de quilar uma roupa significa desencardir suas marcas de uso e as possíveis manchas adquiridas com o suor e o labor do dia a dia – ou seja, clareá-las ou embranquecê-las –, a proposta de uma escrita contraquarada implica assumir uma postura cujo objetivo é a exposição encardida das palavras. Diferentemente, portanto, do que propõe Graciliano Ramos nas linhas tortas de uma literatura brasileira, avento o exercício de uma escrita que compreende as palavras encardidas como uma ação de contraexposição ao embranquecimento anilado de uma escrita feita apenas para dizer.

Consequentemente, essa manifestação escurecida da palavra se apresenta como possibilidade de produção daquilo que se situa nas ruínas da narrativa, naquilo que é levado pelas correntezas dos riachos brasileiros e que expressa uma encarnação da palavra suada – da palavra gesta de saliva, hálito, sopro e pó. Uma palavra como “gesto que esculpe, no espaço, as feições da memória, não seu traço mnemônico de cópia especular do real objetivo, mas sua pujança de tempo em movimento” (Martins, 2022, p. 86).

Em outras palavras, trata-se de uma escrit(ur)a em que as marcas são assumidas como registro e documento de um corpo-arquivo – hieróglifo imanente e simultâneo da produção de uma vida.

Talvez seja por isso que eu entenda este texto mais como um exercício de contra-oficializar a escrita do que como a assunção de um ofício que me qualificaria à posição de escritor. Assim, se faz algum sentido assumir a prática das lavadeiras de Alagoas como uma forma de compreender o ato de escrever, aqui ela não se situa no efeito daquilo que repete o embranquecimento mnêmico da palavra feita para dizer, mas, para lembrar Leda Maria Martins, na *poiesis* de um corpo-tela que coreografa, performa e inscreve, na superfície da pele – essa profundidade última e primeira da existência –, uma vocalidade ou uma oralitura como manifestação de uma cosmopercepção que grafa uma filosofia e uma episteme das diásporas africanas na expressão de um *devir-quilomba* (Martins, 1997, 2022).

Compreendo que isso nos leva a assumir o corpo como a *gesta* do dizer – em que a palavra não se apresenta como um arquivo imóvel, petrificada em nossos textos e hipóteses acadêmicos, uma espécie de sepulcro das letras –, mas, ao contrário, como uma reminiscência performática de um corpo-arquivo que se constitui na qualidade de “síntese poética do movimento” entre a vida e a morte (Martins, 2022, p. 79).

Lembrando Manuel Rui (1988), trata-se, então, de transfigurar aquela escrita que antagoniza texto e oralidade, para produzir uma palavra oraturizada e oraturizante – palavra essa que se opõe ao texto que “não tem árvores. Não tem ritual. Não tem as crianças sentadas segundo o quadro comunitário estabelecido. Não tem som. Não tem dança. Não tem braços. Não tem olhos. Não tem bocas” (p. 308).

Nesta escrita, dramaticamente apresentada a enunciação avança para fora do texto, na mesma medida em que vinca o outro na escritura, em um arrebatamento oceano e oceânico da linguagem, já em estado de outridade, sempre outra, rio abaixo, rio acima, rio sempre (Martins, 2022, p. 199).⁴

Em resumo, quero dizer que são as marcas e os encardidos das palavras – como imagem do tempo ou expressão da terra e do território – que, em sua própria constituição, arrastam as possibilidades de uma escrita contraquarada, oraturizada e oraturizante; uma escrita que expressa o corpo no ato de garimpar e esculpir uma vida como imanência e expressão absolutas do devir.

Desse modo, com a proposta de uma tal escrita, ao tratar de um devir-quilomba junto às imagens produzidas no curta-metragem *Artes(an)Ato*, gostaria de considerar este texto um ato de escavar um corpo-tela da “mulherada” mandirana,⁵ em suas reminiscências performáticas que expressam e esculpem, contigualmente, uma vida.

⁴ Para conceber uma escrita como essa, Leda Maria Martins realiza uma significativa problematização da produção do texto, retomando, metaforicamente, três divindades gregas: Medusa, Ártemis e Dioniso. Com essas três figuras, a autora brasileira compreende “como texto-Medusa o escrito que promove o naufrágio do outro, jamais alçado como voz no burburinho da textualidade; texto que, na sua impossibilidade de escuta, provoca a afasia da diferença”. Por outro lado, se Ártemis é a figura da difícil travessia entre Medusa e Dioniso, é na figura deste último que se vislumbra a possibilidade de pensar uma escrita dionisiaca. Pois, em suas palavras, “ele próprio [Dioniso] se introduz na escritura do mito como a rasura semiótica da diferença, a litura que interfere na mesmidade da palavra, nela imprimindo e evocando o excêntrico e necessário hálito da alteridade”. Segundo a autora, a escrita aqui apresentada se figuraria, desse modo, como um texto-Dioniso: “lugar da respiração tênue e tensa dos signos mutantes da língua, em estado de liberdade [...], texto nunca estático [...]” (Martins, 2022, p. 193-200).

⁵ Expressão utilizada pelos quilombolas para denominar todos aqueles que fazem parte da comunidade do Mandira. É interessante observar que o nome da comunidade é, ao mesmo tempo, antroponímia e toponímia, ou seja, designa tanto a terra quanto os nomes das famílias. Faço uma problematização desse modo de conceber o “mandirano” em alguns textos já publicados, dos quais destaco Gondim (2021b) e Gondim, Miarka (2020).



Figura 1
Daisy Serena, *Corpo-tela*,
foto *still* produzida durante a
gravação do curta-metragem

Poderíamos dizer, junto a Saidiya Hartman (2022), que se trata de um exercício de pensar um “arquivo do exorbitante”, marcado por uma experiência da errância e da fugitividade, uma vez que apresenta imagens de um devir-quilomba como enunciação de uma história negra ainda por ser escrita.

Este texto, portanto, não possui início, meio e fim, tampouco introdução, desenvolvimento e conclusão, como habitualmente se espera na dicção – quase sempre afásica – de um intelectual. Não pretende, sequer, esculpir as bases epistêmicas de uma filosofia canônica ou mesmo de um conceito, mas, ao contrário disso, propõe uma caligrafia rítmica que faz com que as palavras dancem, gaguejem, remem, joguem bola, tenham sabores e salivas – em um movimento que ressoa “uma coreografia da voz, uma partitura da dicção, uma pigmentação grafitada da pele, uma sonoridade de cores” (Martins, 2022, p. 36).

Em outras palavras, pretendo a escrit(ur)a de uma espaço-temporalidade impressa em imagens do porvir.

... corpo-tela

Desde que iniciei meus estudos com a Comunidade Remanescente de Quilombo do Mandira,⁶ em 2015, a imagem tem invadido minhas produções, ocupando e produzindo todo o espaço da escrita, num exercício de transfiguração das minhas tentativas acadêmicas de escrever sobre o Mandira. Ainda no mestrado, foram as fotografias produzidas pelas crianças mandiranas que assumiram a função de rasura da linguagem – como ofício e oficialização da pesquisa e do pesquisador – para tornar a escrita expressão de algo que, na época, conceituei como *gestografias*, ou seja, uma escrit(ur)a como apresentação do gesto de um corpo-arquivo, já que performa e encarna uma ética, estética, política e economia de um modo de vida (Gondim, 2018, 2021a; Gondim, Miarka, 2018).

No projeto intitulado Foca Mandira, realizado na escola quilombola em 2016⁷, as câmeras fotográficas, filmadoras e *tablets* cedidos às crianças para

⁶ A comunidade está localizada em uma pequena cidade do interior do estado de São Paulo, chamada Cananeia, Brasil. É composta por aproximadamente 100 pessoas, situadas, por um lado, entre montanhas e cachoeiras, e, por outro, à beira-mar, cercadas por manguezais.

⁷ O projeto foi desenvolvido com as crianças da Escola Emeif-Sítio Mandira, situada na própria comunidade quilombola.

filmar o quilombo serviram como forma de expressão e passagem de outra espaço-temporalidade mandirana, em que o mundo natural, assumindo uma ‘licença poética’ junto a Busenki Fu-Kiau ao conceituar a visão banto congo, é compreendido como um “laboratório sem paredes” que produz uma experiência de aprendizagem e desdobra um tempo que não tem começo e nem fim, apenas acontecimento que enrola e desenrola, simultaneamente, o mundo natural como uma “biblioteca viva” de constituição do *mntu* – “pessoa” e *ntu* – “outro” (Fu-Kiau, 1991, 1994),⁸ já que é lugar onde, “para o alto e para baixo, para trás e para frente, em todas as direções, o corpo esculpe no ar os anelos da ancestralidade” (Martins, 2022, p. 82).

Com o objetivo de produzir imagens da comunidade e realizar com elas uma exposição ao final do semestre escolar, as crianças me apresentaram um mundo em completo estado de invenção. As fotografias e vídeos realizados por elas trazem traços residuais de uma pessoa mandirana que compreende o espaço como um lugar ontológico, no qual se inscreve o mundo no corpo e, ao mesmo tempo, o corpo se inscreve no mundo. Como expressão de uma singularidade que assume essa biblioteca viva como forma de produzir pessoas nas ambiências do quilombo, elas se individualizam com peixes, animais, marcas de um inumano que ali esteve de passagem, entre outros vivos e mortos. Isso nos leva a considerar, ainda com Fu-Kiau (1991, p. 112), que “todas essas ‘coisas’, dentro da floresta, constituem assuntos de aprendizagens para Mûntu, dos quais ele coleta dados que pode ‘engavetar’ em sua memória para uso futuro. Esse é o processo de construir conhecimento – *nzailu*”.

⁸ Vemos, em Busenki Fu-Kiau, que para os Banto a unidade não existe, visto que a pessoa se autorreconhece na presença do outro *ntu*, como se esse outro fosse um espelho de si mesma. A esse tipo de relação indissociável da Força Vital – dentro da perspectiva banto – em relação ao Outro, compreende-se que “ser é a força” e, portanto, está-se permanentemente “sendo”, em um processo de inseparabilidade entre o que se é e aquilo que constitui o próprio ser: a força. Esse Outro, no entanto, não se encerra na designação de uma alteridade externa, pois o *mntu* é também o Outro de si mesmo, compondo a si mesmo (Fu-Kiau, 1991). Em outras palavras, ver o Outro em si é, dentro de uma perspectiva banto, ver a si mesmo e, assim, ver o mundo em si. Por isso, na leitura de Beatriz Nascimento (2018) ao falar sobre o quilombo, compreende-se que o *ntu* “adquire força” no *mntu*, pois tanto este quanto o Outro são forças que se estendem no universo cosmológico dos Banto, compondo a constituição do sendo. Nas palavras da autora, “o *ntu* só se completa e adquire força pelo reconhecimento do outro” (p. 428). Esse Outro, no entanto, não está alheio à terra, *nsi* (*n’toto*), como nos mostra Fu-Kiau (1991), mas está, ao contrário, coengendrado com ela. Como comenta Leda Maria Martins (2022, p. 56-57), “o pensamento Banto interliga o *mntu*, ‘pessoa’, à terra, *nsi* (*n’toto*), a tudo e a todos que nela habitam e nela existem, e ao universo (*nza*), postulando a primazia do acolhimento à diversidade dos seres”.

“Tio, sou como a água”, grita uma das crianças enquanto realiza a filmagem de seu caminhar, mostrando sob uma das mãos as águas que nela escorrem. Neste caso, “ser como a água” expressa a força vital dessa aprendizagem descrita por Fu-Kiau e, ao mesmo tempo, apresenta um aprendizado de sua inseparabilidade daquela biblioteca viva, como conjunto de diversidades, assumindo o trânsito por essas alteridades como passagem e produção de um corpo que não é apenas trajeto, mas um devir que sustenta o próprio aprender no ato de perseguir os rastros dos ancestrais no aqui e agora. Com as câmeras nas mãos, as crianças mandiranas criam para si um corpo que performa e faz com que as imagens girem como enunciação de um arquivo vivo. Um corpo-chão, terra, rio, planta, peixe... que é – como propõe Leda Maria Martins (2022, p. 80) ao conceituar sua concepção de corpo-tela – um

corpo historicamente conotado por meio de uma linguagem pulsante que, em seus circuitos de ressonâncias, inscreve o sujeito enunciadador-emissário, seus arredores e ambiências, em um determinado circuito de expressão, potência e poder.

É importante destacar neste momento que o que está em cena nesta escrit(ur)a não são as fotografias, as filmagens ou mesmo um tal cinema quilombola como objetos de análise e representação dos gestos da comunidade, mas os modos com os quais os mandiranos vão rasurando a linguagem e gestando um arquivo vivo a partir deles e com eles, ou seja, “indo-e-voltando, sendo em torno do centro das forças vitais” (Fu-Kiau, 1980).

Quando, na época da produção de minha tese de doutorado, *Manifestos quilombolas. Desta terra, nesta terra, para esta terra* (Gondim, 2021b), propus o exercício de produzir curtas-metragens que pudessem expressar o quilombo entre a escrita que precisava ser desenrolada no trabalho e a experiência antropológica vivida, tratava-se de uma tentativa tímida de corromper o sepulcro das palavras quaradas ao anil, povoando-as de oralituras e imagens que pudessem gestá-las em hálitos, salivas, cores... Contudo, como sabemos, ao propor a feitura de um filme, é habitual a escrita de um roteiro, a organização das funções no *set* de filmagem, a preparação de elenco, enfim, todo um preparativo que inscreve o conceito da película aos olhos da equipe e, sobretudo, da direção.

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 49,
jan.-jun. 2025



Figuras 2-7

Fotografias produzidas
pelas crianças quilombolas
no projeto Foco Mandira

A execução do projeto, que culminou com a produção dos filmes *DisTempo* e *TransEspaço*,⁹ tornou-se, entretanto, mais uma oportunidade para os mandiranos rasurarem a linguagem e a narrativa. Constituídos por um corpo-terra e mangue, os curtas-metragens desenvolvidos passaram a ser mais a expressão de um apagamento da palavra para a apresentação de uma imagem oraturizada e oraturizante, em que o corpo se manifesta numa ação contraquarada da escrita, esculpindo a espacialidade da pele como imagem última e primeira de gestos que grafam e performam a temporalidade de uma dispersão espacial rítmica e espiralada. Isso porque, enquanto para mim o conhecimento se revelava como sinônimo instrumental da escrita alfabética, para eles era

sinônimo de uma experiência corporificada, de um saber encorpado, que encontrava nesse corpo em performance seu lugar e ambiente de inscrição [...] [pois desse] corpo advinha um saber aurático, uma caligrafia rítmica, *corpora* de conhecimento (Martins, 2022, p. 36).

É sob essa perspectiva que o curta-metragem *Artes(an)Ato* se coloca como imagem-escri(ur)a, ou seja, como uma vocalidade cinética de qualidades que são sempre contíguas a essa *corpora* de conhecimento e ancestralidade das mulheres quilombolas do Mandira. Um corpo-tela que, como conceitua Leda Maria Martins (2022, p. 79), 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.

Nesse caso, é importante destacar mais uma vez que a imagem não está sendo compreendida neste contexto como uma representação ou ícone do corpo – e por isso afirmei que não se tratava de um estudo sobre os curtas-metragens ou mesmo as fotografias. Isso porque, a imagem como corpo, epiderme das

⁹ Esses filmes foram apresentados e discutidos na tese de doutorado aqui referenciada, podendo ser acessados em Gondim (2021b).

existências – humana e inumana –, não se resume à ilustração que se deseja fiel de uma única realidade ou mesmo objeto, visto que ela é propriamente uma realidade perspectivista que produz e imanta uma *corpora* de conhecimentos. Quero dizer com isso que tanto *DisTempo* e *TransEspaço* quanto *Artes(an)Ato* se expressam como palavras articuladas, encardidas de tempo e memória, por isso carregando em si mesmos uma cadeia sonora e vocalizada como singularidade do corpo como tela.

Esse corpo que se dispõe como uma tela de inscrição do tempo e da memória – aquele que vai pisando os ancestrais como quem vive daquele tempo e do agora (Fu-Kiau, 1980) – possui, portanto, uma função legível como palavra e arquivo para além de sua função visível; excedendo por isso a narrativa do ícone e da representação que a consciência histórica quisera fazer dele. As imagens se mostram assim como “janelas” do mundo, expressas num corpo-tela quilombola que é, em última análise, uma geografia viva dos modos de existência das culturas quilombistas brasileiras e do quilombo transatlântico. Desse modo,

O corpo-tela, como imagem material e mental, fundo, superfície, volume, relevo, perspectiva e condensação, não nos remete apenas às inscrições peliculares e aos adereços e adornos corporais e, por consequência, ao privilégio das poéticas da visibilidade, pois evoca também, como sonoridade, a evidência auditiva, o perscrutar dos ouvidos, a ativação intensa dos registros auriculares (Martins, 2022, p. 78).

Quero dizer com isso que o corpo-tela – essa imagem legível por suas vocalidades e registros auriculares – é composto por feixes de arquivos remissivos e se apresenta como documento e biblioteca vivos de nossas histórias transatlânticas. Por isso, podemos afirmar, em última instância, que ele expressa um conceito de ancestralidade que transcende – em sua própria imanência, sem dela se perder no percurso – a linearidade do tempo e da escrita, como palavras que foram feitas para dizer. Como imagem oraturizada e oraturizante, essa escrit(ur)a, encardida de tempos e memórias, gesta uma *corpora* de conhecimentos, *Arché* de saberes, transfigurando a linearidade do tempo ao ser, ela mesma, evocação de um hieróglifo encorpado, de um alfabeto espiralar do tempo disperso na superfície da pele. Nesse sentido, essas imagens são mapas do mundo ou um corpo-mapa, como conceituou Beatriz Nascimento (2018, p. 406):

Entre luzes e sons só encontro o meu corpo antigo. Velho companheiro das ilusões de caçar a fera. Corpo de repente aprisionado pelo destino dos homens de fora. Pelo desejo de uma história, que hoje conta sem culpas como fui desatento no instante de conquistar. Corpo-mapa de um país longínquo que busca outras fronteiras que limitem a conquista de mim. Quilombo-mítico que me faça conteúdo nas sombras das palmeiras. Contornos irrecuperáveis que minhas mãos tentam alcançar.

É em virtude disso que, desde o princípio deste artigo, pareceu-me necessário questionar certa tradição da escrita e, consequentemente, uma concepção de arquivo na produção da história.

Inspirado na análise de Vilém Flusser (2009), em sua filosofia da caixa preta, essa tradição evoca uma espécie de *textolatria* que demanda uma fidelidade à palavra – que esta seja tão alva a ponto de não brilhar como ouro falso; que sirva para dizer e para transcodificar a experiência do tempo espiralar e, em última instância, funcione como documento às gerações futuras para a construção de uma consciência histórica como imagem unificada do mundo. Do mesmo modo, e nos mesmos termos, não se trata também de assumir uma idolatria da imagem como representação e registro fiéis do mundo, afinal, a imagem não é compreendida como ícone do real, mas como “lugar e ambiente de inscrição de grafias do conhecimento, dispositivo e condutor, portal e teia de memória e de idiomas performáticos, emoldurados por uma engenhosa sintaxe de composições” (Martins, 2022, p. 79).

Considerar o corpo gesta de vocalidades oraturizadas e oraturizantes é assumir uma função sensível que está além do dizer, pois ele se apresenta encardido de tempo e memória. É considerar a pele um pergaminho que enrola e desenrola os registros cotidianos de uma vida, como evocação do passado. Nesse caso, é importante destacar que a ancestralidade, diferente do que pressupõe a interpretação ocidental, não é uma imagem do passado como tempo aprisionado na memória, mas, em oposição a isso, uma presença imanente que se inscreve em um corpo que vive daquele tempo e do agora, simultaneamente. Trata-se, portanto, da compreensão:

de que o tempo pode ser ontologicamente experimentado como movimentos de reversibilidade, dilatação e contenção, não linearidade, descontinuidade, contração e descontração, simultaneidade das

instâncias presente, passado e futuro, como experiências ontológica e cosmológica que têm como princípio básico do corpo não o repouso, como em Aristóteles, mas, sim, o movimento (Martins, 2022, p. 23).

Nesse sentido, *Artes(an)Ato* é uma imagem-movimento, expressão dos fluxos transatlânticos das experiências cotidianas das mulheres quilombolas do Mandira, nas quais um corpo-tela se constitui como ação de rasura da narrativa espetacular e, ao mesmo tempo, como afirmação de um arquivo vivo – modo de escrit(ur)a de uma cartografia das diásporas africanas.

Beatriz Nascimento (2018, p. 267) oferece o tom de registro legível dessa *poiesis* arquivista do corpo, num exercício quase taxonômico de apresentação do corpo-mapa como documento imanente de uma história brasileira ainda por ser escrita. Isso porque, em suas palavras, “a história também está registrada em nossos corpos, enquanto corpo físico oriundo de uma cadeia de outros corpos na natureza”. Assim, a historiadora e intelectual quilombista considera o corpo documento e mapa – elementos fundamentais para a constituição de um arquivo e registro do quilombo mítico que suas mãos tentam alcançar na procura por outras fronteiras de si.

Em 1989, Beatriz assim apresenta essa escrita epidérmica em seu poema “Sonho”:

[...]
Há corte e cortes profundos
Em sua pele e em seu pelo
Há sulcos em sua face
Que são caminhos do mundo
São mapas indecifráveis
Em cartografia antiga
[...]
(Ratts, Gomes, 2015, p. 32).

Cortes, sulcos, registros encorpados de uma cartografia que, na superfície da pele, constituem um arquivo e registro vivos das experiências cotidianas dos sujeitos. Como superfície espacial, esse corpo-mapa, encardido de tempo e memória – por isso, contraquarado – é composto por registros humanos e paisagens, arranjos econômicos e culturais, movimentos físicos e espirituais, articulações afetivas e emocionais, fronteiras geológicas e políticas. Nesse corpo,

portanto, frequente, como modo de presença e apresentação, um conjunto de faixas de intensidade, de variações intensivas, limiares ou passagens, características que o enunciam como lugar do saber e da memória, da cultura e do pensamento.

Em seus inúmeros modos de realização, em suas poéticas e paisagens estéticas, a corporeidade negra, como subsídio teórico, conceitual e performático, como episteme, fecunda os eventos, expandindo os enlaces do corpo-tela, como vitrais que irradiam e refletem experiências, vivência, desejos, nossas percepções e operações de memória. Um corpo pensamento. Um corpo também de afetos (Martins, 2022, p. 80).

Ao mencionar o curta-metragem *Artes(an)Ato* e a experiência de o produzir, chamo a atenção para esses modos de produzir uma história, nos quais os arquivos das diásporas africanas não são apenas um conjunto de fotografias, documentos linearmente organizados e catalogados em bibliotecas e escritas oficializadas, mas também um corpo-vivo, como cartografias imanentes e cotidianas. São, portanto, mapas que inscrevem na tela palavras preches de tempo e memória, em que a ancestralidade é esculpida no gesto, como pujança performática de vocalidades que criam esculturas e rasuras da linguagem e da narrativa, enfim, giras do corpo.



Figura 8
Daisy Serena, *Corpo-arquivo*,
foto still produzida durante a
gravação do curta-metragem

... corpo-vivo

Artes(an)Ato: Coletivo de Mulheres Artesãs e Costureiras do Mandira é um projeto que possui vários inícios, podendo ser concebido desde o momento em que comecei a questionar a vida que acontecia na comunidade quilombola do Mandira – para além das práticas culturais categorizadas¹⁰ – ou mesmo quando Rosana¹¹ me interpelou sobre o fato de eu ainda não ter realizado um filme apenas com as mulheres mandiranas. Por isso, os eventos que narram os princípios desse projeto são muitos, e qualquer tentativa de localizar uma suposta “gênese” seria, no mínimo, inapropriada, tanto para a cosmologia quilombola quanto para minha experiência antropológica na comunidade mandirana.

Alguns eventos, no entanto, me parecem traçar uma linha conceitual do projeto, ainda quando o escrevia para submissão ao Edital Audiovisual – Produção e Lançamento de Curta-Metragem do Programa de Ação Cultural (ProAC) do Estado de São Paulo, Brasil. O desenho desses eventos, em última instância, articula-se com uma epistemologia que assume o corpo como lócus de inscrição da ancestralidade e das paisagens do agora – um arquivo-vivo de experiências e memórias das diásporas africanas no Brasil.

Lembro-me, por exemplo, de quando compartilhei, em um evento acadêmico, a cena em que Thaís – membro da família que me acolheu durante

¹⁰ Fiz esse 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. Por isso, perguntava eu: que vida acontece além das categorias de identificação cultural da Comunidade Remanescente de Quilombo do Mandira? (Gondim, 2015).

¹¹ Rosana, assim como outros nomes que serão mencionados ao longo deste texto, é uma das moradoras da Comunidade Remanescente de Quilombo do Mandira.

todas as minhas imersões antropológicas – começava a fazer seu artesanato em casa. Estendendo seu tapete no chão, entrecortada pelo batente que separava a sala do quarto, Thaís furava sementes e, pouco a pouco, com uma destreza e um hábito irretocáveis, fabricava colares e pulseiras que seriam expostos para venda no galpão de artesanato do quilombo. No cômodo ao lado, separado apenas por uma parede de madeira e ocupando o empréstimo da cama de Juan, filho de Thaís e Juca, o barulho da furadeira dificultava inexoravelmente minha tentativa insistente de terminar a leitura do livro *Todos os contos*, de Clarice Lispector (2016). Eu havia acabado de chegar do mangue com Juca, e meu corpo ainda trazia os rastros da maré – em cansaço e refluxo.

Enquanto Thaís furava as sementes, Juca passava de um lado para o outro. Primeiro, organizava as ostras e os caranguejos em baldes, sob a pequena telha que puxava e se estendia pela janela do meu quarto, formando uma espécie de garagem. Depois, iniciava os afazeres da casa, como lavar a louça, cuidar da criança etc. O movimento quase me passou despercebido, não fosse o incômodo da furadeira, demasiadamente pujante.

Enquanto Thaís produzia os artesanatos, Juca realizava os afazeres da casa – algo que, à primeira vista, é incomum em uma comunidade onde homens e mulheres possuem ofícios quase sempre muito bem definidos. Parecia haver algo na produção do artesanato que excedia o objeto artístico em si, revelando-se como um movimento performático de desterritorialização e territorialização de ambos os sujeitos: Thaís e Juca.

Posteriormente, ao ler as atas das reuniões da Associação de Moradores do Quilombo do Mandira – realizadas uma vez por mês –, percebi que os presidentes da associação costumavam trilhar um caminho bastante semelhante: iniciavam como secretários e passavam de cargo em cargo até assumir o posto de representantes jurídicos da comunidade. Até então, nenhuma mulher havia ocupado esse lugar.

Na primeira década dos anos 2000, contudo, dona Irene percorreu o mesmo caminho que os homens haviam seguido até se tornar presidentes da comunidade. Quando esperava ler, nas atas seguintes, o nome de Irene assinado como a primeira mulher representante da comunidade mandirana, seu nome, de repente, retornava ao lugar de participante associada da comunidade.

Isso me deixou inquieto: o que aconteceu? Por que ela não veio a ser a representante da comunidade naquela época?

Em outro dia, enquanto tomava café e conversava com dona Irene sobre as mais diversas questões que atravessavam minha experiência no Mandira, levantei esses questionamentos e, de súbito, ela respondeu com uma risada despojada, ao fim dizendo:

– Então, acontece que, naquela mesma época, nós, a mulherada do Mandira, decidimos criar um espaço que fosse só nosso, onde os homens tivessem força apenas de ajuda, caso necessário [...]. Foi aí que criamos o Coletivo de Mulheres Artesãs do Mandira – um lugar nosso, não como disputa de outros lugares, mas um lugar que fosse só da mulherada.

O galpão das mulheres artesãs e costureiras da comunidade – que a princípio me parecia apenas um lugar de exposição e venda dos artesanatos confeccionados pelas mulheres mandiranas – passou a ter outros sentidos, uma vez que se figurava como um espaço de criação, com práticas fincadas no chão de suas casas.

Foi então que comecei a compreender expressões como: “quando estou no artesanato, esqueço de tudo”; “quando começo a fazer o artesanato, deixo as louças, as crianças, e tudo mais que tiver”. Em outras palavras, entre o esquecimento e o abandono, por meio do artesanato, as mulheres performam a possibilidade de se afirmar e se inventar coletivamente na comunidade – de construir sua própria história.

Em 2018, quando gravava o curta-metragem *TransEspaço*, Rosana – que veio a ser uma das protagonistas do filme – aproximou-se de mim e disse: “por que você não faz um filme só nosso... um filme só da mulherada?”. Foi nesse momento que o projeto Artes(an)Ato começou a ganhar forma de escrita como proposta para o ProAC, ou seja, como possibilidade de apresentar um corpo-tela das mulheres quilombolas do Mandira e, com isso, escrever uma história do quilombo a partir das memórias de seus corpos, atravessados por uma ancestralidade daquelas que caminham no agora com os pés dos ancestrais.

Desse modo, a construção do argumento do projeto partiu de duas inquietações inspiradas em Beatriz Nascimento. A primeira delas está situada no momento em que a autora identifica que a história dos quilombos brasileiros é descrita, quase sempre, por meio da narrativa de um “negro forte, guerreiro, inteligente, ...” que – na proteção do território comunitário – lutou contra todos aqueles que quiseram usurpar suas terras e, conseqüentemente, seus direitos

(Nascimento, 2018). No quilombo do Mandira, é sob a figura de João Vicente Mandira – um negro forte e muito inteligente, como narrado pelos mandiranos – que a história e a memória mandiranas são apresentadas nas inúmeras entrevistas e rodas de conversa com estudantes e pesquisadores que visitam a comunidade.

Isso me fez questionar: como essa história e essa memória seriam descritas pelas mulheres quilombolas do Mandira?

Para a justificativa e fundamentação desse questionamento, assumi uma segunda inquietação de Beatriz Nascimento (2018, p. 43), quando, em 1974, perguntou: “Como abordar a história do negro no Brasil?”. Nesse texto, a autora evidencia uma problemática ao destacar a recorrência de estudos sobre a história do negro no Brasil que o deslocam de sua *humanidade*, tratando-o como “objeto”, “primitivo”, “expressão artística” da cultura brasileira, “classe social”, entre tantos outros enquadramentos.

Com isso, a autora questiona se não haveria, nesse caso, uma singularidade própria do negro, não apenas em termos humanos, mas também individuais. Em outras palavras, assumindo sua bibliografia, seria o mesmo que perguntar: que características constituem o negro como negro no Brasil? Seria ele apenas resultado de um “racismo estrutural”? Que outras características o tornam humano dentro de uma sociedade constituída por uma diversidade de fantasmas coloniais?

Esses questionamentos me fizeram considerar, como afirma Beatriz Nascimento (2018, p. 48), que “a história da raça negra ainda está por fazer, dentro de uma História do Brasil ainda a ser feita”. Assim, começo o projeto perguntando como poderíamos pensar a produção dessa história, sem nos deixar escravizar ou esvaziar pelos muitos modos com os quais o negro brasileiro foi narrado pela escrita oficializada.

Dentre as diversas possibilidades que eu poderia ter assumido para sintetizar a proposta do projeto, encontrei em Beatriz um caminho prático-conceitual, quando ela afirma ser o corpo um documento vivo dos tempos e da memória, um corpo-arquivo das reminiscências da ancestralidade. Em suas palavras: “Somos a História Viva do Preto. Não números” (Nascimento, 2018, p. 48).

Ao considerar a afirmação de Beatriz Nascimento como um caminho conceitual e prático para a produção dessa história – com todos os grifos e

maiúsculas utilizados por ela – busquei justificar na produção do projeto Artes(an) Ato: Coletivo de Mulheres Artesãs e Costureiras do Mandira uma proposta cinematográfica que tinha como ponto de partida e fim assumir as mulheres mandiranas nessa dimensão do vivo, isto é, de um corpo que se mostra como um pergaminho que enrola e desenrola uma vida que vive daquele tempo e do agora.

Por isso, ao considerar uma comunidade quilombola no interior do estado de São Paulo como nosso lócus de produção dessa história, extrapolamos os números – como os da quantidade de comunidades existentes, das identificadas, reconhecidas e titularizadas – para os assumir dentro dessa dimensão do vivo. Assim, inspirado pelo modo como Conceição Evaristo (2018), em *Becos da memória*, conceituou a produção de uma escrevivência – isto é, uma escrita que se mistura com a vida do negro e dela não é dissociada, sendo ela própria escrita e escritora negra –, propus algo que, na época, conceituei como cinevivência: um cinema que, em vez de tentar representar a vida do negro no quilombo ou transformá-la em ícone, buscasse se misturar com ela, fazendo dela própria uma expressão indissociada dessa História Viva. Em outros termos, fazendo dessa história um corpo-tela pautado por um registro do próprio corpo como aquele que inscreve em sua superfície epidérmica as performances espiraladas do tempo e da memória como afirmação da ancestralidade no aqui e agora.

Compreendo que, ao buscar a produção dessa história a partir do corpo como documento, estamos produzindo uma história do Brasil sob outros aspectos, considerando, inicialmente, a condição colonial pela qual nossa História Viva foi subjugada, momento em que esses corpos foram exauridos até o limite em sua produtividade e, ao mesmo tempo, eram incitados por uma força vital – individual e coletiva – a inventar novas formas de existência. Assim, entendo que, se por um lado a colonização produziu uma “exaustão” desses corpos, por outro, esses mesmos corpos buscaram meios de continuar existindo, não apenas na dimensão do vivo, mas também na do humano. Assim, contra a “exaustão”, mergulharam na “invenção” de novas formas de resistir e existir enquanto corpo-arquivo no Brasil, atualizando a contemporaneidade de uma História Viva.

Portanto, *Artes(an)Ato*, assim como os registros fotográficos aqui apresentados – para não cair no descuido de evidenciar neste texto uma narrativa explicativa de suas expressões e mesmo de possíveis significados – são composições desse corpo-arquivo como possibilidade de produção e

enunciação de uma história a partir de um corpo-vivo, em que a escrita não se encerra no ato da palavra que foi feita para dizer, sequer no sepulcro das letras e dos alfabetos do Ocidente, mas, ao contrário disso, se expressa num exercício de performance espiralada do alfabeto como escrit(ur)a oraturizada e oraturizante. Dito de outra maneira, como janelas abertas e vitrais multifacetados que espargem e refletem experiências, vivências, desejos de um corpo-vivo.

Durante a filmagem, a figura de uma mulher – que talvez pudesse ser a escravizada, mãe de João Vicente Mandira – é evocada para além de seu passado ausente nos arquivos da memória do quilombo. Denominada Mandirana – dado o apagamento de seus registros na história da comunidade, afinal, “porque é negra não tem nome”, como diz Maica na narrativa do filme – esta mulher é fabulada como figura de um imaginário do real.

As mulheres do Mandira inventam a Mandirana não como quem deseja contar uma suposta história falsa, mas como quem, por intermédio dessa figura, pudesse construir um corpo condutor das experiências dos ancestrais vividas por elas no aqui e agora. Elas imaginam essa mulher “na figura” de suas mães e até mesmo na figura de si mesmas não como representação imaginária do passado, mas como evocação imanente de suas histórias, como quem deseja se afirmar como expressão da ancestralidade e da memória. Desse modo, a Mandirana se apresenta como personagem conceitual de um hieróglifo ou, melhor, de uma outra ortografia do vestígio das diásporas negras, como propõe Christina Sharpe (2023) ao produzir uma gramática da existência negra na construção de uma consciência.

Considerando as produções imagéticas aqui apresentadas, tanto no *Artes(an) Ato* quanto nas outras experiências cinematográficas realizadas durante estes quase dez anos de trabalho com os mandiranos, vejo a Comunidade Remanescente de Quilombo do Mandira buscando enunciar uma história que se sustenta no corpo-vivo de suas experiências na e da comunidade, como enunciação de si mesmas e como um modo de ser, existir e habitar (n)o vestígio (Sharpe, 2023). E, nesse caso, já que atrelar essa conceituação ao que propõe Christina Sharpe em sua interpretação dos arquivos negros nas diásporas é relevante, é importante dizer que, ao ser, existir e habitar (n)o vestígio, os mandiranos provocam uma disgrafia na ortografia que está além das ficções do arquivo, posto que se enunciam, eles mesmos, como um corpo-arquivo vivo da experiência diaspórica.



Figura 9
Daisy Serena, *Corpo-documento*,
foto *still* produzida durante a
gravação do curta-metragem

Ao assumir o arquivo nessa perspectiva, como um corpo-vivo que oraturiza a gramática das afrografias da ancestralidade e memória em suas performances espiralares, pode-se dizer que é a efetuação do devir que constitui a possibilidade de produzir a história do negro na diáspora. Afinal, estamos indo e voltando, sendo em torno do centro das forças vitais. Somos porque fomos e re-fomos antes, de tal modo que seremos e re-seremos novamente (Fu-Kiau, 1980).

E assim, ao entrelaçar a memória e a ancestralidade nos corpos-vivos das mulheres do Mandira, o cinema se torna mais do que um espelho do passado; ele se projeta como uma espiral de futuras histórias, incessantemente reescritas e reencenadas. Pois, como cada linha que essas mulheres desenham, somos múltiplos e, sempre, de novo, revirados no tempo e no espaço das diásporas. Na dança do agora, as histórias se reconstroem a partir da carne e do espírito, em um movimento que não cessa, mas se recria a cada passo, a cada respiração.

Diego de Matos Gondim é professor da Universidade Federal Fluminense e do Programa de Pós-graduação em Educação da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Referências

- EVARISTO, Conceição. *Becos da memória*. 3 ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2018.
- FLUSSER, Villém. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Sinergia Relume Dumará, 2009.
- FU-KIAU, Kimbwandende Kia Bunseki. Ntangu-Tandu-Kolo: The Bantu-Kongo concept of time. In: ADJAYE, Joseph K. (ed.). *Time in the Black experience: contributions in Afro-American and African studies*. London: Greenwood Press, 1994. p. 17-34.
- FU-KIAU, Kimbwandende Kia Bunseki. *Self healing power and therapy*. New York: Vantage Press, 1991.
- FU-KIAU, Kimbwandende Kia Bunseki. *African Cosmology of the Bantu-Kongo: Principles of Life & Living*. New York: Athelia Henrietta Press, 1980.
- GONDIM, Diego de Matos. Gestografias: expressões das diferenças. In: JARDIM, Alex Fabiano 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 (Doutorado em educação matemática e em filosofia) – Universidade Estadual Paulista Júlio Mesquita Filho, Rio Claro/Université Paris 8, Vincennes Saint-Denis, 2021b.
- GONDIM, Diego de Matos. *Ribeiras de Vales... e experimentações e grafias e espaços e quilombolas e...* Dissertação (Mestrado em educação matemática) – Universidade Estadual Paulista Júlio Mesquita Filho, Rio Claro, 2018.

GONDIM, Diego de Matos. Inter-Vales: um estudo etnomatemático dos conhecimentos e práticas de uma comunidade de remanescentes quilombolas do Vale do Ribeira segundo a filosofia da diferença. In: Encontro Brasileiro de Estudantes de Pós-graduação em Educação Matemática, XIX, *Anais....* Juiz de Fora: UFJF, 2015.

GONDIM, Diego de Matos; MIARKA, Roger. The Mandira Quilombola Community and the production of an anthropophagic identity. In: ROSA, Milton; OLIVEIRA, Cristiane Coppe de (eds.). *Ethnomathematics in action. Mathematical practices in Brazilian indigenous, urban and Afro communities*. Cham: Springer International Publishing, 2020, p. 41-56.

GONDIM, Diego de Matos; MIARKA, Roger. Pensar com corpo como pensar com espaço: aforismos imagéticos que afirmam um aprender por trilhas. *Educação Matemática em Revista*, v. 23, p. 169-183, 2018.

HARTMAN, Saidiya. *Vidas rebeldes, belos experimentos: histórias íntimas de meninas negras desordeiras, mulheres encenqueiras e queers radicais*. Trad. Floresta. São Paulo: Fósforo, 2022.

LISPECTOR, Clarice. *Todos os contos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2016.

MARTINS, Leda Maria. *Performances do tempo espiralar; poéticas do corpo-tela*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2022.

MARTINS, Leda Maria. *Afrografias da memória: o Reinado do Rosário no Jatobá*. São Paulo: Perspectiva, 1997.

NASCIMENTO, Maria Beatriz. *Beatriz Nascimento, quilombola e intelectual: possibilidades nos dias da destruição*. [s.l.]: Editora Filhos da África, 2018.

RAMOS, Graciliano. *Linhas tortas*. 21 ed. Rio de Janeiro: Record, 2005.

RATTS, Alex; GOMES, Bethânia (eds.). *Todas (as) distâncias: poemas, aforismos e ensaios de Beatriz Nascimento*. Salvador: Editora Ogums Toques Negros, 2015.

RUI, Manuel. Eu e o outro – o invasor (ou em três poucas linhas uma maneira de pensar o texto). In: MEDINA, Cremilda Celeste de Araújo (ed.). *Sonha Mamana África*. São Paulo: Epopeia, 1988, p. 308-310.

SHARPE, Christina. *No vestígio: negridade e existência*. Trad. Jess Oliveira. São Paulo: Ubu Editora, 2023.

Artigo submetido em novembro de 2023 e aprovado em abril de 2025.

Como citar:

GONDIM, Diego de Matos. Corpo-arquivo. O devir-quilomba como expressão da memória. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 31, n. 49, p. 319-341, jan.-jun. 2025. ISSN-2448-3338. DOI: [https:// doi.org/10.60001/ae.n49.17](https://doi.org/10.60001/ae.n49.17). Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>