



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA  
ESCOLA DE BELAS ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS**

**SILVÂNIA CERQUEIRA DA COSTA**

**ELECÔ: CIBERQUILOMBANDO HISTÓRIAS DE  
MULHERES NO COLETIVO VENTRE LIVRE**

Salvador  
2023

**SILVÂNIA CERQUEIRA DA COSTA**

**ELECÔ: CIBERQUILOMBANDO HISTÓRIAS DE  
MULHERES NO COLETIVO VENTRE LIVRE**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal da Bahia, como requisito oficial para a obtenção do título de Mestra em Artes Visuais, vinculado à linha de pesquisa Processos de Criação Artística.

Orientador(a): Prof<sup>a</sup>. Dra. Ludmila Cecilina Martinez Pimentel

Salvador  
2023

C837 Costa, Silvânia Cerqueira da.

Elecô: . Ciberquilombando história de mulheres no coletivo Ventre Livre. / Silvânia Cerqueira da Costa. - - Salvador, 2023.

119 f. : il.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dra. Ludmila Cecelina Martinez Pimentel.

Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais - PPGAV ) - - Universidade Federal da Bahia. Escola de Belas Artes, 2023.

1. Performance. 2. Escrivência. 3. Ciberquilombo. 4. Gênero.

I. Pimentel, Ludimila Cecelina Martinez. II. Universidade Federal da Bahia. Escola de Belas Artes. III. Título.

CDU 792

Elaborado por Lêda Maria Ramos Costa - CRB-5/951

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio eletrônico ou convencional, para fins de pesquisas e estudos, desde que citada a fonte.



ATA nº 020.2023 ATA da Defesa Pública de Dissertação intitulada  
"Ciberquilombando Histórias de Mulheres no Coletivo Ventre  
Livre", de autoria da mestranda Silvânia Cerqueira da Costa.

DATA: **10 de julho de 2023**

HORA: **14 h**

LOCAL: **Sala B do Programa de Pós-graduação da Escola de Belas Artes da UFBA**

1 No décimo dia do mês de julho, do ano de dois mil e vinte e três, às quatorze horas,  
2 realizou-se de forma presencial, sob a presidência da Profa. Dra. Ludmila Cecilina  
3 Martinez Pimentel, a sessão pública de Defesa de Dissertação da mestranda **Silvânia**  
4 **Cerqueira da Costa**, intitulada "Ciberquilombando Histórias de Mulheres no  
5 Coletivo Ventre Livre". Presentes a Banca Examinadora composta pelas Professoras  
6 Doutoras: Zelinda dos Santos Barros (UNILAB), Nanci Santos Novais  
7 (PPGAV/UFBA) e Ludmila Cecilina Martinez Pimentel – orientadora (PPGAV/UFBA).  
8 A referida mestranda fez a apresentação de sua dissertação e, após discussões, análises e  
9 avaliações, foi feita a leitura do Parecer Conjunto da Banca Examinadora. O trabalho de  
10 conclusão do Curso de Mestrado em Artes Visuais de **Silvânia Cerqueira da Costa**  
11 foi considerado **APROVADO** pelos membros da Banca. Nada mais havendo a tratar, os  
12 trabalhos foram encerrados e eu Ludmila Cecilina Martinez Pimentel, presidente desta  
13 sessão e professora permanente do PPGAV-UFBA, lavrei a presente Ata que, após lida  
14 e aprovada, vai assinada por mim, pelos outros membros da Banca Examinadora e pela  
15 mestranda. // **Salvador, 10 de julho de 2023.**

*Ludmila C. Martinez Pimentel,*  
*Nanci Santos Novais*  
*Silvânia Cerqueira da Costa*  
*Robrianna Aparecida R. Castro*  
*Juliane Buipe Santos*  
*Amo Paulo de Silva Benites*  
*Alexandre de Jesus do Nascimento*



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA  
ESCOLA DE BELAS ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS  
PARECER CONJUNTO SOBRE DEFESA DE DISSERTAÇÃO



MESTRANDA: SILVÂNIA CERQUEIRA DA COSTA

TÍTULO DA DISSERTAÇÃO: "ELECÔ: CIBERQUILOMBANDO HISTÓRIAS DE MULHERES NO COLETIVO VENTRE LIVRE"

**BANCA EXAMINADORA:**

Profa. Dra. Ludmila Cecilina Martinez Pimentel - Orientadora (PPGAV/UFBA);

Profa. Dra. Nanci Santos Novais (PPGAV/UFBA);

Profa. Dra. Zelinda dos Santos Barros (UNILAB)

**PARECER**

A mestranda Silvânia Cerqueira da Costa realizou sua apresentação de maneira coerente e cesa sobre o seu tema, utilizando-se de referenciais teóricos adequados e também seguindo e cumprindo as orientações recebidas durante a qualificação, contribuindo à produção acadêmica onde a corporalidade negra é trazida ao primeiro plano, posicionada num ciberquilombamento que subverte representações e imagens racistas.

Com estas considerações APROVAMOS a mestranda Silvânia Cerqueira da Costa, e parabenizando a orientadora e orientadora, desejando que pela importância do trabalho finalizado seja publicado num futuro próximo, o que irá contribuir para outros estudos e pesquisas na área.

Conclusão

APROVADO:

REPROVADO:

Salvador, 10 de julho de 2023

Assinatura:

Nanci S. Novais  
Ludmila M. Pimentel

À minha mãe, primeiro quilombo que habitei.

## AGRADECIMENTOS

Para que eu chegasse até aqui, muita cabaça fez-se presente e muitas ananses<sup>1</sup> teceram linhas. É por isso que talvez listar todos os nomes seja um pouco complicado, mas eu agradeço a todas as minhas ancestrais, em especial à minha mãe, mulher incrível, minha água movente, aquela que abriu a primeira trilha. Agradeço à banca composta pela professora Zelinda Barros e a professora Nanci Novais, mulheres que junto com a minha orientadora Ludmila Pimentel compuseram comigo as linhas escritas aqui, sugerindo, assim, mais uma possível atualização feminina. Não posso esquecer da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Capes, Ianca Oliveira, Vania Nogueira, Drika Ribeiro, Mo Maiê, Alessa Santos, Nice Santos, Franciele Santos, Cida Barreto, Noca Cruz, Juliana Bispo, Catarina Brito, Diega Pereira, Raissa Pessoa, Rebeca Bonfim, Alan Luis, Esiel Santos. Creio que tem mais nomes, por isso estendo os agradecimentos a todos(as) que cruzaram comigo em processos. Aproveito também para deixar minha sincera gratidão ao Elétrico - Grupo de Pesquisa em Ciberdança, ao Acocoré (Arte, Coletivos, Conexões e Redes) e à Fundação Cultural do Estado da Bahia. Meu muito obrigada, pois uma pesquisa não se faz com uma única mão, pesquisar é uma política feita em coletivo, e cá estamos juntas/juntas.

---

<sup>1</sup> Segundo os *adinkras*, significa sabedoria, esperteza, criatividade e a complexidade da vida. Ananse tanto pode ser feminino, como masculino e possui vários nomes, exemplo: no norte do Togo com os povos kabides ele é chamado de Andjau, lá é masculino, é herói e pode possuir todas as qualidades e defeitos, alternadamente (MACHADO, 2014, p. 6).



A fruta só dá no seu tempo.

Mãe Stella de Oxóssi (2007, p. 3)

COSTA, Silvânia Cerqueira da. Elecô: ciberquilombando histórias de mulheres no Coletivo Ventre Livre. 2023. Orientadora: Ludmila Cecilina Martinez Pimentel. 118 f. il. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2023.

## **RESUMO**

O corpo enquanto quilombo é a escrita das preposições, não o vejo enquanto suporte. Ele é a via de tradução, por meio dele traduzimos nossas experiências, escrevemos nossas narrativas. Nesta pesquisa, busco entender as configurações sociais do corpo ciborgue, conceito de Donna Haraway [1985]/(2019), mediante corpos femininos escritos em códigos binários contra atacando as narrativas que fizeram sobre eles. Uma utopia, um desejo de ciberaquilombar ciborgues na web, assumindo a estratégia de não estar sozinha, pois aquilombar-se é emergência ancestral e contemporânea. Penso essa tecnologia enquanto ato de estar juntas, agenciamento que esta pesquisa busca abrir para traçarmos nossas narrativas escritas em performances traduzidas com marcas do pretoguês, guiadas nos encontros virtuais/físicos realizados pelo Coletivo Ventre Livre, quilombo artístico de mulheres.

Palavras-chave: Performance. Escrivência. Ciberquilombo. Gênero.

COSTA, Silvânia Cerqueira da. Elecô: cyberquilombing stories of women in Coletivo Ventre Livre. Thesis advisor: Ludmila Cecilina Martinez Pimentel. 2023. 118 s. ill. Dissertation (Master of Visual Arts) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2023.

## ABSTRACT

The body as a quilombo is the writing of prepositions, I don't see it as a support. It is the way of translation, through it we translate our experiences, we write our narratives. In this research, I seek to understand the social configurations of the cyborg body, the concept of Donna Haraway [1985]/(2019), through the female bodies written in binary codes against attacking the narratives that were made about them. A utopia, a desire to cyber-acquire cyborgs on the web, assuming the strategy of not being alone, because getting together is an ancestral and contemporary emergency. I think of this technology as an act of being together, an agency that this research seeks to open so that we can trace our written narratives in performances translated with marks of *pretoguês*, guided in virtual physical encounters performed by Coletivo Ventre Livre, an artistic quilombo of women.

Keywords: Performance. Escrivência. Cyberquilombo. Gender.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

<b>Figura 1:</b> <i>Na kalunga eu escuto as histórias de antes</i> - Silvânia Cerqueira.....	21
<b>Figura 2:</b> Josephine Baker.....	22
<b>Figura 3:</b> Josephine Baker e sua icônica saia de bananas.....	24
<b>Figura 4:</b> Beyoncé vestida com um figurino inspirado em Josephine.....	24
<b>Figura 5:</b> Mercedes Baptista.....	25
<b>Figura 6:</b> <i>Lignée</i> - Amélia Sampaio.....	28
<b>Figura 7:</b> <i>Lignée</i> - Amélia Sampaio.....	29
<b>Figura 8:</b> <i>Máscaras Sensoriais</i> - Lygia Clark.....	29
<b>Figura 9:</b> <i>Merci Beaucoup, Blanco!</i> - Musa Michelle Mattiuzzi.....	30
<b>Figura 10:</b> <i>Anastácia</i> – Princesa Bantu.....	31
<b>Figura 11:</b> <i>A Mulher Sem Cabeça Parte II</i> - Sanara Rocha.....	33
<b>Figura 12:</b> <i>Lugar</i> - Coletivo Ventre Livre.....	38
<b>Figura 13:</b> <i>Bonecas</i> - Coletivo Ventre Livre.....	39
<b>Figura 14:</b> <i>Lugar</i> - Coletivo Ventre Livre.....	41
<b>Figura 15:</b> <i>Lugar</i> - Coletivo Ventre Livre - I MICA.....	42
<b>Figura 16:</b> <i>Lugar</i> - Coletivo Ventre Livre - I MICA.....	43
<b>Figura 17:</b> <i>Bonecas</i> - Coletivo Ventre Livre - Mostra Devires.....	44
<b>Figura 18:</b> <i>Bonecas</i> - Coletivo Ventre Livre - Mostra Devires.....	44
<b>Figura 19:</b> <i>Bonecas</i> - Coletivo Ventre Livre - Mostra Devires.....	46
<b>Figura 20:</b> <i>Mammy</i> - Coletivo Ventre Livre - Mostra de Performance.....	47
<b>Figura 21:</b> <i>Mammy</i> - Coletivo Ventre Livre - Mostra de Performance.....	48
<b>Figura 22:</b> <i>Mata-borrão</i> - Coletivo Ventre Livre.....	48
<b>Figura 23:</b> <i>Mata-borrão</i> - Coletivo Ventre Livre.....	52
<b>Figura 24:</b> <i>Estratégias de Sobrevivências</i> - Vania Nogueira.....	58
<b>Figura 25:</b> <i>Selfie, Selfie</i> - Coletivo Ventre Livre.....	63
<b>Figura 26:</b> Cindy Sherman.....	65
<b>Figura 27:</b> <i>Proкуро-me</i> - Lenora de Barros.....	66
<b>Figura 28:</b> Peter de Brito.....	66
<b>Figura 29:</b> <i>Aceita?</i> - Moisés Patrício.....	67
<b>Figura 30:</b> <i>Buscando a Skin Care Perfeita</i> - Silvânia Cerqueira.....	68

<b>Figura 31:</b> <i>Ex-pugo</i> - Silvânia Cerqueira.....	72
<b>Figura 32:</b> <i>Documentos de Percurso: registros e reflexões em Processos Criativos</i> .....	76
<b>Figura 33:</b> <i>Malungas</i> - Oficinas de Criação .....	83
<b>Figura 34:</b> <i>Avisem aos Maridos</i> - Alessa Oliveira.....	88
<b>Figura 35:</b> <i>Eu sapatão</i> - Ianca Santos.....	89
<b>Figura 36:</b> <i>Vergonha</i> - Vania Nogueira.....	90
<b>Figura 37:</b> <i>Chá de Mar-goas</i> - Silvânia Cerqueira.....	93
<b>Figura 38:</b> <i>Dedilhando com os dados</i> - Corpos Informáticos .....	95
<b>Figura 39:</b> <i>Chá de Mar-goas</i> - Silvânia Cerqueira.....	99
<b>Figura 40:</b> <i>In-fusão</i> - Sachê para ação realizada na performance .....	99
<b>Figura 41:</b> <i>In-fusão</i> - Silvânia Cerqueira com participação Vania Nogueira.....	100
<b>Figura 42:</b> <i>Sutura</i> - Silvânia Cerqueira.....	102
<b>Figura 43:</b> <i>Zigot@</i> - Silvânia Cerqueira .....	104
<b>Figura 44:</b> <i>Zigot@</i> - Silvânia Cerqueira .....	105
<b>Figura 45:</b> <i>Não escreveram meu nome</i> - Silvânia Cerqueira.....	106
<b>Mapa 1:</b> Mapa Conceitual do título .....	20
<b>Quadro 1:</b> Qualificação dos encontros .....	103

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>ARANDO O TERRENO</b> .....	<b>12</b>
<b>2</b>	<b>PARTE DE CÓDIGO I – QUEM MARCOU O CHÃO ANTES? LINHAS ESCRITAS ANTES DE NÓS</b> .....	<b>21</b>
2.1	SÉCULOS XX E XXI: COMO PERFORMAM AS MULHERES PRETAS? .....	27
2.2	NARRATIVAS DE AGORA: NASCIMENTO DO COLETIVO VENTRE LIVRE .	34
2.3	AFROGRAFIAS: JANELAS ESPIRALADAS EM CONTEXTO PANDÊMICO ....	48
<b>3</b>	<b>PARTE DE CÓDIGO II – COMO SE INSCREVE 01001? QUE QUILOMBO É ESSE QUE PERFORMA E SE AFROGRAFA EM BITS?</b> .....	<b>58</b>
3.1	O CORPO COMO QUILOMBO .....	63
3.2	COSMOPEÇÃO: CORPO NEGRO, RAÇA E GÊNERO - INTERCEPÇÕES POLÍTICAS.....	71
<b>4</b>	<b>PARTE DE CÓDIGO III – QUE MALOCA É ESSA? QUILOMBO/CIBERQUILOMBO: AS ENCRUZILHADAS VISÍVEIS E INVISÍVEIS</b> .....	<b>76</b>
4.1	QUILOMBO: UMA CATEGORIA HISTÓRICO-SOCIAL.....	80
4.2	ELECÔ: CONFIGURAÇÕES DE UMA COMUNIDADE IMAGINÁRIA .....	82
4.3	CONFIGURANDO O EU-CIBORGUE .....	92
<b>5</b>	<b>PARTE DE CÓDIGO IV – MUDANÇA DE CÓDIGO, O CORPO QUER O CHÃO E O VENTO</b> .....	<b>106</b>
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>111</b>

## 1 ARANDO<sup>1</sup> O TERRENO

*Agô*<sup>2</sup> Exu<sup>3</sup>, *agô* todas as minhas ancestrais visíveis e invisíveis. Saúdo todos os orixás e Iyás que movem as trilhas para que eu escreva este texto de abertura de caminhos, por meio do qual tento expor minhas andanças e vivências, escrevo vivendo, práticas que aprendi lendo Conceição Evaristo (2020), olhando fundo a cor dos olhos úmidos de minha mãe e acreditando em futuros, pois “[...] quando a dor vem encostar-se a nós, enquanto um olho chora, o outro espia o tempo” (EVARISTO, 2020, p. 114).

Dor que se chegou quando abri esta página, a mesma que provocou a pausa reflexiva ao se deparar com a grafia da palavra introduzir e os modos de escrever nossas narrativas no mundo, grafia colonizada por meio da qual falamos sobre nós. É pensando nessa grafia hostil que optei em escrever em “Pretoquês”, por acreditar na não neutralidade da escrita, e também por entender que escrever é um caminho anticolonial no qual traçamos escritas sobre nós, sujeitas subalternizadas, pois, assim como a Performance, a Língua emerge no contexto de fronteiras do encontro com a alteridade, sendo a Linguagem uma imaginação do europeu sobre o que ele era, o que era o outro e o que era a modernidade no contexto de colonização.

Assim, Língua e Linguagem na modernidade surgem pela força da hegemonia branco-europeia e refletem a trajetória de dominação colonial nas Américas, por isso nego o introduzir, verbo do fazer, enfiar. Enfiaram em nossos corpos códigos sociais no intuito de apagar a animalidade inventada pelo olho europeu, a razão europeia, na crença de estarem apagando existências, ideias com as quais fomos alfabetizados e aprendemos a dominar essa escrita colonial, o Português, que não é o mesmo de Portugal e nem dos países lusófonos.

Escrever em “Pretoquês”<sup>4</sup> é assumir o “imbigo” e as diferentes sonoridades indígenas e quimbundas. É nesse intuito que aro esta pesquisa, traçando a juta engomada (tecido de fios semelhantes ao fio de sisal usado para fins diversos) de palavras movidas por Exu, Ogum e a potência do Elecô<sup>5</sup>, para tecermos as narrativas das que vieram antes e depois de nós, por meio dos processos criativos realizados no Coletivo Ventre Livre. Trilhas por meio das quais tento

---

<sup>1</sup> Ação de preparar a terra para o plantio, processo feito para limpar o terreno movendo a terra para receber o plantio.

<sup>2</sup> Do iorubá, pedido de licença para movimentos de entrada, saída, passagem.

<sup>3</sup> Orixá que, segundo a tradição das religiões de matriz africana, é guardião da comunicação, que faz o elo comunicacional de mensagens. É uma das entidades mais conhecidas e cultuadas pelos adeptos dessas religiões no Brasil. Exu é quem come primeiro, é que rege os caminhos.

<sup>4</sup> Segundo Lélia Gonzalez (2020), o “Pretoquês” é a marca da africanização no Português falado no Brasil. O autor Gabriel Nascimento (2019) também expõe o quanto a linguagem é instrumento de poder, por meio de suas abordagens a respeito do racismo linguístico.

<sup>5</sup> Sociedade feminina formada por guerreiras feiticeiras ambidestras, que não têm os polegares. Suas reuniões são feitas à noite, em grutas diferentes (MARTINS, C., 2011, p. 79).

pensar a escritivência enquanto ato de se cartografar, método que busca traçar caminhos para pensar os vestígios e as imersões que o campo/ambiente de estudo sugere, mapa traçado e os desdobramentos possíveis das performances concebidas de maneira coletiva e individual via ciberespaço.

Ainda sobre a escolha de manifestar no desenho textual desta pesquisa o uso de palavras de origem quimbunda e também presentes no cotidiano, esta se dá com o intuito de buscar performar uma escrita fora dos padrões de dominação, entendendo a escrita enquanto marcas gráficas da linguagem e ferramenta de poder responsável pelo “linguicídio”, para escrever ancorada nas referências do território ao qual pertença, perpassando uma escrita de mim enquanto converso sobre trajetos percorridos sendo quilombo. Graças à Beatriz Nascimento (2021), eu entendo meu corpo enquanto documento e quilombo. Desta maneira, penso o corpo enquanto quilombo, atribuição feita por Beatriz Nascimento quando esta anuncia no documentário *Ôrí* (1989) que somos transatlânticas, quilombos vivos presentes na diáspora negra que se configura o Brasil, corpos que carregam a memória do trauma, mas que escrevem no tempo de agora.

Foi nessa busca de pensar outras escritas sobre as dores do corpo feminino nos diferentes contextos que decidi registrar em performance a minha passagem por essa vida, escrevendo no mundo a minha experiência e a de outras mulheres, atentando-me para outras tecnologias. A tecnologia do poder, as tecnologias afetivas/comunitárias, para juntas evocarmos esse futuro, o de agora, no qual a nossa escrita, embora habitada pelo trauma, escreve outras existências com os meios digitais, em performances simultâneas no ciberespaço. Por meio delas, podemos nos conectar por intermédio da pedagogia do fazer de pequenos grupos, desenvolvendo uma dobra ética sobre nós, mulheres da diáspora tecendo a juta de imagens e textos apresentadas nesta pesquisa, tecida através de uma netnografia e também de encontros presenciais pensando a Performance e as interfaces digitais, Instagram, espaços de encontros remotos via Google Meet e Zoom.

Por meio desta juta, penso o Elecô e a força vital de Exu, senhor que abre os caminhos para pensarmos em estratégias de estarmos juntas, unidas para escrever nossas histórias, pensando o ciberespaço enquanto terreno de encontros e potências criativas para propor o verbo “ciberaquilombar”, conceito elaborado por mim após analisar a cena e os processos de agenciamentos de coletivos de pessoas negras no contexto da cibercultura. O conceito de ciberquilombo emergiu mediante a criação do neologismo Ciber+quilombo ainda em 2020, no início da pandemia de Covid-19, quando ao observar a participação de coletivos negros nas



redes sociais escrevi a respeito do “ciberquilombismo”, palavra que grafo no título do artigo de opinião *Cyberquilombismo: minas explosivas na rede*<sup>6</sup> (2020), texto no qual reflito sobre a participação e o engajamento de pessoas negras na web.

Busco pensar o ciberquilombo, tecnologia ancestral, e o ciberespaço, ambiente interfronteiriço de comunicação, para estarmos juntas performando, narrando nossas histórias, escreVivendo para refletir a acerca do aquilombamento em sua dimensão ancestral, com as vivências desenvolvidas no nosso quilombo artístico, o coletivo, núcleo de contra-ataque de resistência que motivou o desejo de entendermos as relações interseccionais do ser negra na cidade de Salvador/BA, unindo as fronteiras invisíveis apagadas pelo ciberespaço para trazermos nossos códigos binários, quilombando enquanto espaço de recuo e resistência para criar e escrever momentos felizes ou de cura.

A abordagem sobre quilombo apresentada nesta pesquisa parte do registro ancestral quilombo de Beatriz Nascimento (2006, 2021), autora que expõe a historiografia da instituição quilombo no Brasil. Ela evoca a metáfora do quilombo para pensar o corpo como documento via de criação e concepção de narrativas, inscritos que moveram a vontade de pensar e compreender o ciberquilombo e os desdobramentos do corpo registrando nossas metáforas futuras, compreendendo que o ato de aquilombar constitui uma tecnologia ancestral de organização social e cultural, e vem garantindo a atualização dos mecanismos de resistência e inspirando a apropriação estratégica dos instrumentos culturais, os quais movem o objetivo desta pesquisa, a qual pressupõe entender o ciberespaço como uma via de atualizar e encontrar outros corpos para se inscrever em vídeos, imagens e sons.

Assim, “ciberaquilombar”, verbo concebido pela autora que escreve esta pesquisa, é uma tentativa de contar nossas histórias, de retornarmos ao nosso Elecô em uma configuração virtual para escreViver as existências de mulheres de diferentes cidades, tecendo em bits as memórias e evocando novas condições para estarmos juntas virtualmente/fisicamente. Circunstâncias pelas quais nossas existências se inscrevem e tomam para si a vontade de registrar caminhos, desejo presente nos vestígios dos processos e ações realizadas nos encontros virtuais e físicos, borras inscritas nesta pesquisa para pensarmos outros caminhos de fazer performance fugindo do fetiche da branquitude de imagens de corpos flagelados, a poética da dor e do trauma, a saudosa ideia de apagamento performando vias de curas também.

Estamos vivas, com as dores que nos estrutura, mas não desejamos performá-las no agora. Queremos escrever futuros, somos sobreviventes que deixam borras nos territórios

---

<sup>6</sup> Disponível em: <https://blognegravoz.home.blog/2020/10/04/cyber-quilombismo-minas-explosivas-na-rede/>

hipertextuais, encruzilhada invadida por sujeitas vivas nesse futuro, pois viver é a certeza que nos mantêm em movimento, ainda que conjugar esse verbo seja algo difícil para os corpos “negrxs”, só desejamos porque estamos vivos. Nunca ouvi dizer que defunto seja movido por desejo, o corpo fúnebre (necro) nem se move, e os nossos desejam a mobilidade de pensar mundos possíveis, uma utopia de alquimias de existências costurando narrativas ao evocar o ciberespaço enquanto espaço de quilombagem, contra-atacando o binarismo generificado em baixa resolução, *afrografando* em códigos binários nossos vestígios, o qual se faz presente neste texto, rastros deixados em links e imagens ancorados nas abordagens teóricas de: Lélia Gonzalez (1988, 2020); Conceição Evaristo (2020); Donna Haraway [1985]/(2019); Pierre Lévy (1998, 1999); Leda Maria Martins (1997, 2021) e Oyèrónké Oyěwùmí (2018, 2021).

Ressalto que a escrita será adotada na trama de palavras que compõem a escrita das linhas desta dissertação, dedicadas à apresentação dos caminhos criativos da artista e do Coletivo Ventre Livre. Sendo assim, não espere uma discussão teórica de como escrever, pois ela se faz presente em todo o texto, ora narrado ou discutindo teorias, cartografando a existência de agora dentro dos espaços hegemônicos.

É com esse arado que começamos a abertura das covas para jogar sementes, fechá-las e aguardar o tempo de estiagem, espaço de colher. É nesse terreno de incertezas que dividimos essa dissertação e as motivações jogadas para sinalizar o caminho por onde juntas moveremos nossas leituras organizadas nas linhas que seguem cada capítulo, apresentados em partes, pois o processo de elaboração de uma dissertação perpassa etapas que, embora se mostrem convergidas na escrita, nem sempre se dão de maneira condensada. Muitas vezes, somos divididas em partes, lugares estabelecidos para os quilombos, e foi assim durante todo projeto colonial. Pois nada mudou, apenas reprogramamos.

A ideia de dividir em partes de códigos é uma metáfora da quebra de códigos e links que ocorrem nos processos de hackeamento. Nesse, um link quando quebrado na captura de arquivo se reconfigura, formando um novo código. Reprograma-se de maneira sutil, conforme a matriz deseja, linhas de fugas, mas os lugares permanecem com a sutil marca, cada “pretinho” e “pretinha” no seu lugar, cada área do conhecimento em seu currículo e, embora esta pesquisa siga um caráter transdisciplinar, a mesma se faz atual mediante essas partes.

Dessa forma, esta dissertação é composta por quatro capítulos, que são nomeados como partes de I a IV, a saber: **Parte de código I - Quem marcou o chão antes? Linhas escritas antes de nós** refere-se ao capítulo 1 e se restringe aos antecedentes que movem a pesquisa. Uma breve contextualização histórica e bibliográfica para expor os caminhos escolhidos por nós no

presente, com a apresentação das linhas inscritas antes de nós, o código é guiado pela apresentação dos caminhos, subversão dos estereótipos atribuídos aos corpos pretos ainda no século XX, realizada por duas bailarinas, Josephine Baker (1906-1975) e Mercedes Baptista (1921-2014), mulheres que ao revisitar suas biografias encontramos uma apropriação dos estereótipos para agenciar e ocupar os espaços desejados. Vestígios que nutrem as experiências de agora e ocasionam no entendimento da arte da Performance assumida pelo Coletivo Ventre Livre ao entender esta enquanto linguagem.

Busca-se explicitar o contexto de escritas de performances nos séculos XX e XXI e os diferentes contextos históricos através do recorte descritivo dos processos das artistas que inspiram o terreno desta pesquisa, expondo os trabalhos de algumas *performers* negras brasileiras que inspiram os percursos temáticos, mostrando por meio de obras que são pertinentes para pensarmos os caminhos assumidos nos processos criativos realizados para a concepção das performances concebidas individualmente e em coletivo. Para isso, explicitamos algumas artistas e obras, como Rubiane Maia (2022) com o *Projeto Divisa*<sup>7</sup>, proposta artística na qual ela aborda as relações entre memória, corpo, território e imagem, a partir de uma experiência de deslocamento pela demarcação que une/separa os estados de Minas Gerais e Espírito Santo, ação por meio da qual a artista registra suas paradas em pontos de divisa, demarcando-os com o registro de imagens. Seguindo o caminho de narrar as responsáveis pelo arado do terreno, também apresento as elucidações a respeito da dor, explícitas nas obras de Amélia Sampaio (2021); Musa Michelle Mattiuzzi (2018), com *A dívida impagável*, performance que ela mesma define como “construção poética radical negra brasileira” para só assim especular futuros, como expõe Sanara Rocha (2021) pela plataforma *Futurismos Ladino Amefricanas*; e os caminhos adotados pelo Coletivo Corpos Informáticos e o Elétrico - Grupo de Pesquisa em Ciberdança, grupos que escrevem obras interativas incitando caminhos para pensarmos os modos de apropriação das tecnologias digitais.

Transcrição do tear que compõe a criação do Coletivo Ventre Livre enquanto quilombo artístico de pesquisa em performance, descrevendo as atuações de protocolos criativos do grupo quando esse atuava apenas no campo da fisicalidade, contexto alterado em 2020 com a pandemia de Covid-19, período no qual o grupo migrou para o ciberespaço, assumindo uma tecnologia do afeto e propondo um “ciberaquilombamento”.

Expondo o processo de migração do coletivo para atuação via interface gráfica, descrição da experiência do projeto de extensão *Eu, um livro e quatro paredes - uma cartografia*

---

<sup>7</sup> Disponível em: <https://www.projetodivisa.com/>

em bits, teço o processo que cartografou e concebeu de maneira remota a performance *Mataborrão* (2020) por meio de uma abordagem netnográfica, método associado à cartografia, vias possíveis de pensar e conceber arte com e pelos meios digitais.

A **Parte de Código II - Como se Inscreve 01001? Que Quilombo é esse que Performa e se Afrografa em Bits?**, que se refere ao capítulo 2, traz as relações do feminismo moderno que influem a maneira como pensamos as obras concebidas, atentando-se para as atualizações de corpos e as relações que se manifestam com os processos da colonialidade, desenhos possíveis de nossos corpos lidos no plural com toda complexidade.

Pensamos as diferentes acepções conceituais a respeito do corpo por uma via analítica das relações micro e macro (classe, gênero e raça) para, por meio de tais relações, entender o corpo enquanto parte de uma política de controle, mas que pode ser desviado e, por meio de tais desvios, compreender o corpo negro/feminino nas produções artísticas. Para isso, buscamos caminhar dialogando com as abordagens das estudiosas: Lélia Gonzalez (1988, 2020), filósofa que pensa a categoria *Amerifricana*; Patricia Hill Collins (2019), Donna Haraway (2019) e Achille Mbembe (2014, 2018).

Elucido o corpo enquanto possibilidade de desvio do ideal universalizante das relações de gênero e raça, buscando entender estes corpos por meio dos estudos feministas e suas representações ancoradas na cultura do ostracismo, abordagens desenvolvidas com as contribuições de: Lélia Gonzalez (1988, 2020), bell hooks (2019) e Teresa Aguilar García (2008). Pensa-se o corpo ciborgue nesta pesquisa não apenas na restrita condição de hibridez, este é guiado para pensar as relações feministas explícitas nas escritas das performances.

E, assim, compreender as relações da necropolítica e o *corpocyborgue* (RÊGO, 2013) entendendo as alianças estabelecidas para nos fazermos vivas no futuro, reflexões que emergem através das interpretações do corpo e suas configurações culturais, abordagens escritas com as contribuições de Haraway (2019) e Oyèrónké Oyèwùmí (2018, 2021), no intuito de entender o corpo em sua complexibilidade sem os binarismos impostos pelas relações euro-cis-ocidentais.

A **Parte de Código III - Que Maloca é essa? Quilombo/Ciberquilombo: as Encruzilhadas Visíveis e Invisíveis** expõe a retomada do quilombo, tecnologia ancestral, para pensá-lo enquanto via para estamos “jutas”: longe geograficamente, porém ligadas pelo fio da rede que desenha os processos netnográficos na concepção de obras mediadas pela interface gráfica no ciberespaço, movida pela força-vital de Exu e o poder intelectual e organizador de Ogum. Pensamos a força comunicacional de Exu, orixá das comunicações (ROCHA, A., 2016), partindo da energia deste para “jutas” refletirmos a respeito das abordagens contextuais sobre

o Ciberespaço explicitadas pelos autores Pierre Lévy (1998, 1999), André Lemos (2002) e Lúcio André Andrade da Conceição (2019), autores que dissertam a respeito da Cibercultura e o Ciberespaço. Apresentamos também o método pelo qual a pesquisa se traduz, expondo as reflexões sobre a escrita de experiências de Conceição Evaristo (2020), cartografando os processos criativos escritos poeticamente pelas vias quilombistas, “jutas” em coletivo, compondo as concepções das sujeitas enquanto corpo de existência e narrativa, concebendo o quilombo enquanto metáfora.

Ainda no código III, verso sobre as contribuições da intelectual Beatriz Nascimento (2006, 2021) para o entendimento do quilombo enquanto tecnologia ancestral, partindo o conceito deste enquanto uma categoria histórica social e não apenas espaços geográficos de refúgio e, como tais contribuições embasam, para propormos as criações coletivas via ciberquilombo. Nele também apresento o *Projeto Malungas* (2022), com as narrativas das mulheres que compõem as redes de criações, proposta por meio da qual reflito as possibilidades de encontrar outros códigos para pensarmos as relações de gênero “negando-se a lavar pratos”, metáfora da qual partimos para entendermos nossos acoplamentos sociais e as configurações do Elecô (MARTINS, C., 2011).

Enquanto proposta de pensar produções artísticas feitas por mulheres via ciberespaço, entendo este como ambiente de atualizações de nossos corpos e inscrições das partilhas de narrativas. Apresento as obras concebidas no período de pesquisa desta dissertação, com as quais busco entender a minha condição de ciborgue e meus códigos sociais refletindo-os por meio da descrição das obras que emergiram durante o percurso de investigação desta pesquisa. São elas: *Chá de Mar-goas* (2022), apresentada no Festival Acocoré de Performance Simultânea e On-line, *In-fusão* (2022) apresentada no Julho das Pretas promovido pelo Instituto Odara, *Sutura* (2022), exibida no Parada 7 promovido pelo Coletivo Fora da Dali e *Zigot@* (2022), instalação exposta na 34ª Edição dos Salões de Artes Visuais da Bahia realizados pela Fundação Cultural da Bahia (Funceb), da Secretaria de Cultura do Estado da Bahia (SecultBA).

Por último, mas não menos importante, temos a **Parte de Código IV - Mudança de Código, o Corpo Quer o Chão e o Vento**, que se constitui o que seriam as considerações finais. A volta para terra é uma síntese de como a pesquisa se inverteu e provocou outros desejos para o corpo que escreveu essa dissertação.

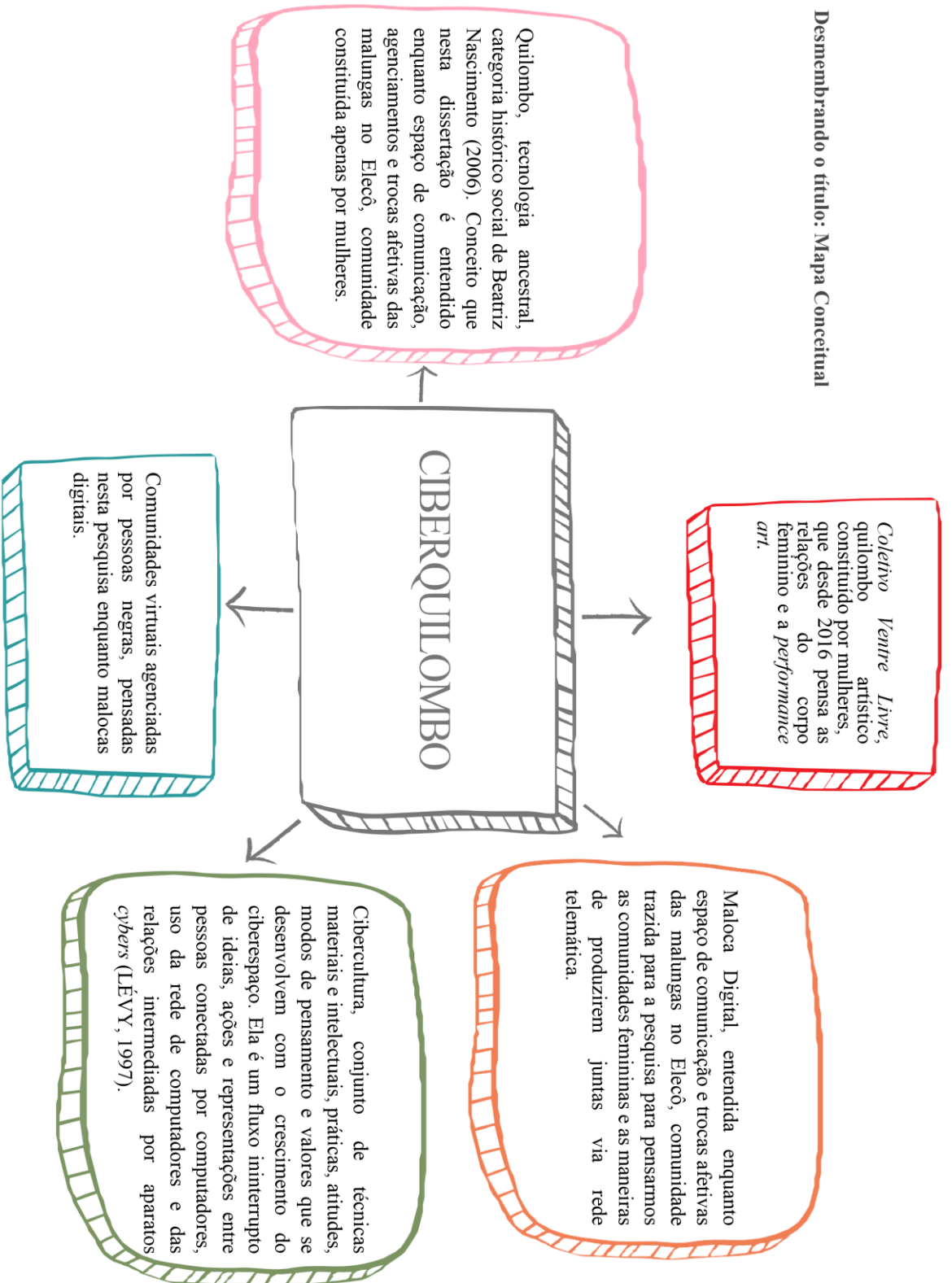
É com estas partes fragmentadas pelo visível porém ligadas pela sutileza do invisível, que costuram os vestígios/rastros aqui narrados, que sigo apresentando teóricos para validar cientificamente os ditos pelo meu Ori, com um método, atendendo à requisição da Associação

Brasileira de Normas Técnicas (ABNT). Sim, estou tentando “domesticar” minhas palavras, mas não abandono o “Pretoquês”: assumo as palavras oralizadas por minhas ancestrais nas cozinhas e senzalas do Brasil e no cotidiano, por entender que a escrita é um terreno de padronização da colonialidade<sup>8</sup> e registro palavras oralizadas, pois escrever é narrar nossos registros e experiências e, ao narrá-los, é preciso manter acordada a grafia de algumas palavras que, por sua vez, são registros ancestrais de todas as que vieram antes e registraram seus feitos por diferentes via oralizadas (narradas e cantadas).

---

<sup>8</sup> Lógica global de padronização que é capaz de existir até mesmo na ausência de colonos (COLLINS, 2019, p. 36).

Mapa 1: Mapa Conceitual do título



Fonte: Elaborado pela autora (2023)

## 2 PARTE DE CÓDIGO I - QUEM MARCOU O CHÃO ANTES? LINHAS ESCRITAS ANTES DE NÓS

Figura 1: *Na kalunga eu escuto as histórias de antes* - Silvânia Cerqueira



Fonte: Cadernos de Processos (2022)

Ah, se eu soubesse  
Sempre da força carrego  
Fico tipo um cavalo  
Sem entender a força  
que eu tenho.

(GUAJAJARA, K., 2020).

Existe no mundo uma constelação de sujeitas que vieram antes nós, nossas ancestrais, as primeiras, aquelas que preparam a esteira para sentarmos ou a cama de folhas para deitarmos quando o cansaço habita nosso *orí*. São as mesmas que também sinalizam caminhos criativos e modos de se escrever no mundo, aquelas que sussurram os temas e marcam suas passagens com escritos e imagens para lembrar que não estamos sozinhas, talvez apagadas, soterradas nas narrativas. Cabe a nós, as arqueólogas de agora, remover o sereno que deixa a visão turva para escavar as existências que influenciam a nossa passagem na encruzilhada de agora. Para isso, antes precisamos de uma pausa histórica.

Antes de nós buscarmos na arte via de escritas e participação, nossas ancestrais ousaram pensar e adentrar o campo das representações artísticas por outras vias, tentando fugir dos estereótipos, personagens que inspiram os caminhos no agora, tornando possível pensarmos



outros caminhos de visualizar a figura da mulher negra nas artes, sendo estes símbolos de certa ruptura: Josephine Baker (1906-1975) e Mercedes Baptista (1921-2014), duas mulheres negras bailarinas, de diferentes épocas e contextos de trajetórias distintas, mas marcadas pelo racismo e sexismo, os quais desenhavam a mulher racializada presa aos estereótipos da subalternidade. Ambas, ao entenderem as vias racistas de inscrição da sociedade sobre seus corpos, assumiram o estereótipo ao seu favor, manipulando suas representações, subvertendo as atrocidades a elas destinadas.

Figura 2: Josephine Baker (1906-1975)



Fonte: Revista Híbrida (2019)

Segundo Julia Baker e Cássia Navas (2022), as bailarinas tiveram suas passagens marcadas pelos estereótipos raciais, associadas à erotização, mas ambas fizeram uso deste caminho subvertendo a ordem que as inviabilizavam, tornando as leituras de seus corpos presas ao perfil da “Outricidade”, uma cultura de massa que atribui ao corpo negro incrustado na estrutura supremacista branca, a mesma que se fascina com o primitivismo supremacista branco capitalista (hooks, 2019). Enquanto caminho de ocupação de espaço, feitos narrados aqui para sinalizar que o caminho de pensar outras escritas sobre nossos corpos, que nesta pesquisa se dá no ciberespaço, terreno escolhido para atualizarmos nossos perfis de existências, antes existiram mulheres que ousaram subverter a rota dos agenciamentos, traçando mapas para se fazerem vivas e inscritas, deixando a condição de objeto para assumir personas, usando o desvio enquanto tecnologia ancestral de fuga, associando à erotização de serem as outras, a primitiva,

fetichismo da africana proibida de ser vista enquanto humana, associadas à sexualidade e desejo sexual do colono.

Nascida em 3 de junho de 1906, em Saint Louis, Missouri, a vida de Freda Josephine McDonald, a “Josephine Baker”, é ilustrada por obstáculos. Ela trabalhou como artista, ativista e mãe de maneira ativa. As barreiras começaram quando ela era bastante jovem, segundo seu filho, o historiador Jean-Claude Baker, em uma entrevista concedida para a reportagem da *Revista Híbrida* e o projeto *Making Queer History*. A artista, já aos 8 anos, começou a trabalhar para ajudar financeiramente sua família. Aos 15 anos, se divorciou, e com 16 anos casou-se pela segunda vez, relação da qual vem seu sobrenome Baker.

Embora a história da bailarina e atriz não seja uma narrativa épica das mocinhas brancas de Hollywood – pois seus marcadores identitários para a época impediam sua carreira de ascender nos Estados Unidos, ainda que na Europa fossem valorizados, especialmente na França –, seus traços exóticos e o voyeurismo francês ao desejo de espiar os corpos “pretxs”, em relação à cultura africana, moveram sua entrada na cena artística. Em 1925, foi chamada para participar do espetáculo *La Revue Nègre*, em Paris, sendo sua participação um divisor na sua carreira, pois o espetáculo e Josephine foram um enorme sucesso junto à burguesia da cidade, o que revela uma sociedade com a representação do corpo negro de forma exótica, conforme reflexão exposta em seu verbete:

[...] sua bela aparência negra e sensualidade foram logo aprovadas pelos sofisticados parisienses, que haviam desenvolvido um gosto por todas as coisas africanas (CAMPBELL, 2008, p. 143 apud BAKER; NAVAS, 2022, p. 05).

Os caminhos performáticos assumidos na dança por ela e as imagens que suas personas eram vistas nos palcos fizeram dela uma artista. A mesma não se colocava em cena para ser possuída, manipulada e consumida pelo olhar investigativo do branco, ela fazia uso da fetichização de seu corpo, atributos que são narrados e analisados da seguinte maneira:

Josephine consegue usar a fetichização de seu corpo em seu favor. Ela mostra o que a plateia deseja experimentar: o estereótipo da mulher negra sensual, mas que se apresenta em um limiar entre o primitivo e o civilizado, que sabe performar as danças africanas ao mesmo tempo que sabe dançar balé. E assim ela pode entrar em cena, no meio de uma selva caricatural, como uma nativa vestindo uma saia de bananas. Em 1926, aparece no palco e no cinema com a famosa saia, interpretando *Fatou*. Ela entra em cena, balançando seus quadris e fazendo uma mistura de danças, do Charleston à dança do ventre (BAKER; NAVAS, 2022, p. 07).

As narrativas das que vieram antes inspiram os diálogos contemporâneos, pois a História para nós traz vestígios para pensarmos e compormos narrativas anacrônicas. O passado nos

interessa enquanto luta política no presente, atualizada aos meios disponíveis no contexto atual. É nessa perspectiva de releituras que, em 2006, a cantora Beyoncé se apresenta no show *Fashion Rocks* homenageando Baker, não apenas fazendo uma coreografia dançando o *Charleston*, como também vestindo o figurino de bananas.

Figura 3: Josephine Baker e sua icônica saia de bananas



Fonte: Revista Híbrida (2019)

Figura 4: Beyoncé vestida com um figurino inspirado em Josephine



Fonte: Vogue (2016)

Seguindo a direção de tomar seu caminho negando as imposições do racismo atribuído ao corpo negro feminino, nascia no Brasil em 20 de maio de 1921 Mercedes Ignácia da Silva Krieger, também em condições de desigualdade social e com o mesmo desejo: escrever de outra maneira sua passagem neste mundo, se realizando ao fazer seu caminho no campo das artes.

A história de Mercedes Baptista, escrita no site do Museu Afro Brasil<sup>9</sup>, resume os feitos e as trilhas que a bailarina desenhou. Não irei apresentar com detalhes a biografia dela, pois interessa aqui narrar os caminhos assertivos e atuantes que a mesma nos deixou. Assim com Josephine, o racismo e os estereótipos foram seus companheiros, os quais ela também usou ao seu favor e escreveu seu nome na história da dança brasileira, subvertendo a ordem de apagamento.

Figura 5: Mercedes Baptista (1921-2014)



Fonte: Museu Afro Brasil / Foto: Themistocles Halfeld

Nascida em Campos dos Goytacazes, no estado do Rio de Janeiro, também em uma família que não tinha muito dinheiro, filha de uma costureira, ainda pequena passa a morar na capital federal, na época a cidade do Rio de Janeiro. Mercedes quis ser famosa após ver nas telas do cinema atrizes mirins como Shirley Temple e Judy Garland (ambas brancas). Essas atrizes as inspiravam porque eram artistas que dançavam e cantavam em seus filmes.

---

<sup>9</sup> Disponível em: <http://www.museuafrobrasil.org.br/pesquisa/hist%C3%B3ria-e-mem%C3%B3ria/historia-e-memoria/2014/07/17/mercedes-baptista>

Mesmo sem condições financeiras para investir em tal desejo, na adolescência ela faz pequenos trabalhos para ajudar sua mãe. Mesmo trabalhando, ela sonhava com a fama e viu na dança uma via possível. Um dia, em suas andanças ao percorrer o centro da cidade, deparou-se com o Serviço Nacional de Teatro (SNT) e descobriu que lá ofereciam curso de dança. Assim, ela ingressou no curso e iniciou seus estudos com Eros Volússia (1914-2004), aprendendo técnicas do balé clássico e também dança folclórica. Na condição de aluna, teve alguns momentos no palco, mas apenas breves apresentações. Foi nesse período que conheceu Yuco Lindberg (1908-1948), coreógrafo que a deixou participar gratuitamente das aulas na Escola de Danças Clássicas do Theatro Municipal.

A história de Mercedes foi agenciada pela mesma. Após prestar um concurso para o Theatro Municipal do Rio de Janeiro entrou para o seu corpo de baile mas, ainda assim, se não houvesse papéis lidos como representações de corpos negros a mesma não conseguia atuar, passando assim a atuar nos bastidores, exercendo o papel de funcionária pública, cena alterada após conhecer Abdias Nascimento (1914-2011), o qual dentro da sua vasta articulação enquanto atuante político e multiartista cria o Teatro Experimental do Negro (TEN) e, com este, influencia Mercedes e sua carreira. Ela sai dos bastidores do Theatro Municipal para a cena política, participando de palestras e também dos processos formativos do TEN, onde conhece Katherine Dunham (1909-2006).

Dunham, considerada por muitos como a mãe da dança negra estadunidense, veio ao Brasil a convite de Abdias. Neste espaço de tempo, ela e Mercedes se conhecem, momento também no qual ela ganha uma bolsa para estudar na escola de dança de Dunham em New York, retornando ao Brasil em 1951.

Logo após seu regresso, inicia um trabalho junto aos terreiros de candomblé no Rio de Janeiro pesquisando rituais afro-brasileiros até que, em 1953, cria o Ballet Folclórico Mercedes Baptista, cujo repertório de dança mesclava movimentos da dança dos orixás e sua experiência adquirida na formação de bailarina com Katherine Dunham nos Estados Unidos.

Tanto Mercedes quanto Josephine movem a cena da vida manipulando de dentro do palco, simulando fachadas sociais e identidades preestabelecidas a elas, agenciando, camuflando-se para mover as estruturas fazendo uso delas, ações que inspiram os modos que escrevemos as artes no contexto presente, subvertendo os temas, pois não necessitamos mais expor nossos corpos flagelados. Ainda que isso estruture nossos traumas, a ideia de ciberquilombar parte da ação de “jutas” pensarmos outras narrativas, mas sem esquecer que todo o terreno pronto pelo qual germinamos antes foi arado, preparado e assim,

anacronicamente, também nós escrevemos no mundo da Performance enquanto linguagem de registro e o ciberespaço como terreno de encontro, para sermos agentes de nossos códigos performando as narrativas contadas nesse futuro.

## 2.1 SÉCULOS XX E XXI: COMO PERFORMAM AS MULHERES PRETAS?

A passagem por caminhos diversos trouxe para o estudo acerca da Performance diferentes abordagens, respeitando o contexto de sua primeira aparição nas galerias de artes de emergência das ações performáticas, seguindo até as discussões que envolvem as possíveis definições de performance. Antes de apresentar as obras e artistas que teceremos, é pertinente abriremos uma contextualização sobre o que pode ser ou vir a ser performance e as suas diferentes acepções.

A Performance invade as galerias de artes no contexto dos anos 1960 e 1970, período no qual a arte e a política se fundem e o corpo assume o lugar de presença nas obras, ascendendo a força vital como elemento em obras de artes. Dessa forma, o corpo em estado de arte performance passa a ocupar espaços-tempos de acontecimentos registrados e experienciados em qualquer lugar, ampliando as dinâmicas de experimentação e expandindo os espaços-tempos, tornando-a uma manifestação tentacular de relações arte/obra/público, suscitando uma reflexão acerca das relações fronteiriças entre arte e “ativismo”, as quais se mostram diluídas através dos discursos e escritas de diferentes corpos que transbordam nos diferentes espaços e maneiras influenciadas pelas transformações sociais, políticas e econômicas.

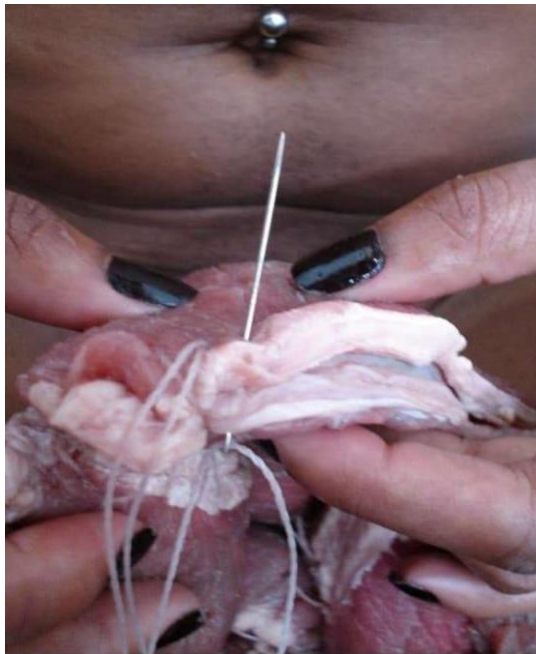
Transformações ocasionadas pela participação feminista nos processos de luta e na incitação de expor outras vias de se enxergar as sujeitas que questionavam as identidades, a dissidência de corpos, tornando a arte e o corpo um espaço de manifestação de ironias e transgressão de padrões. Usando a arte performativa como laboratório para desconstruir identidades hegemônicas; criando tensões por meio de proposições evocativas de uma consciência política para narrar os traumas coletivos; provocando a emergência da presença negra nas produções artísticas, reparação ainda em curso que se deu graças às políticas reparatórias, reivindicações de coletivos antirracistas e antissexistas.

O cenário da participação negra nas artes pode ser delimitado por uma ação que questionava a presença negra nas galerias, pois durante o período de 1904 a 1983 teóricos como Nina Rodrigues forjaram por meio dos estudos antropológicos a arte negra condicionada ao falar de si e a ritualística, estigmatizando enquanto primitivas as produções negras, ideias que,

ainda no início dos anos 2000, eram vistas por meio das falas de curadores. Ao observar as configurações permanecerem, o artista Peter de Brito (1967-) em 2014 convida outras pessoas negras a irem às galerias e exposições e permanecerem paradas observando a reação daqueles que estão em sua volta, para questionar a ausência de artistas negros.

Uma breve revisão nos estudos sobre a Performance nos permite visualizar um panorama histórico da Performance Arte no Brasil, no qual podemos citar Lygia Clark (1920-1988) como um ícone do nascimento da Performance. Com sua série *Bichos*<sup>10</sup>, da década de 1960, a artista tira a arte do lugar contemplativo convidando o sujeito a participar, estabelecendo relações sensoriais. A obra é um acontecimento e Lygia inicia uma relação que lemos como arte/corpo/objeto, tirando a arte do lugar intocável, rompendo o delírio da contemplação apenas dos olhos e convidando os sentidos.

Figura 6: *Lignéé* (2005) - Amélia Sampaio



Fonte: site oficial Amélia Sampaio

Sentidos presentes na obra da performer Amélia Sampaio (1973-). Nascida no subúrbio carioca, a artista apresenta em sua dissertação *Um olhar sobre a memória da dor* (2021), retornando a ancestralidade para pensar os traumas e dores de nossos corpos mediante um estudo da arte contemporânea. Em uma de suas performances ela anda com uma máscara de carne, escolha guiada pela relação de sentido prazerosa que é dada à carne em *Lignéé* (2005).

<sup>10</sup> Disponível em <https://portal.lygiac Clark.org.br/obras/55680/bichos>

Desfilar com a máscara de carne costurada simulando uma imagem cirúrgica com perfurações, segundo a performer, a fez refletir que enquanto ser do mundo ela também fazia parte daquela carne. Após a sutura, ela seguiu andando dos corredores da Universidade Federal do Rio de Janeiro para o centro da cidade, sentindo o fedor entrar pelas narinas, o que segundo a artista trata-se de uma força transitória presente na carne, uma experiência sensorial.

Esse objeto/abjeto sensorial no qual a máscara se transformou quando foi usada se correlaciona com as experimentações das *Máscaras Sensoriais* (1967) de Lygia Clark, pelo menos no aspecto da minha experiência interna (POSSIDONIO, 2021, p. 29).

Figura 7: *Lignée* (2005) - Amélia Sampaio



Fonte: site oficial Amélia Sampaio

Figura 7: *Máscaras sensoriais* (1967) - Lygia Clark



Fonte: portal Lygia Clark



As performances da artista trazem marcas de sua narrativa pessoal e, quando a mesma evoca suas dores, ela expõe para o acontecimento a dor e inquietação de um coletivo de mulheres negras, performando temas/corpos políticos que configuram os agenciamentos e leituras de diferentes corpos femininos. Quem nunca se sentiu um pedaço de carne ao lado de um “macho escroto”? Quem de nós não passou por constrangimentos e, desde cedo, aprendeu a lidar com a dor? As narrativas de nossas ancestrais carregam os estigmas do trauma e da dor, os quais retomam ao passarmos por situações semelhantes.

Ainda sobre pensar a Performance de mulheres negras, a Musa Michelle Mattiuzzi (1983-), mestranda jubilada do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal Bahia, do qual sou vinculada atualmente, se descreve como *performer*, ex-bancária, ex-recepcionista, ex-operadora de telemarketing, ex-auxiliar de serviços gerais, ex-dançarina, ex-mulher, ex-atendente de corretora de seguros, ex-aluna da PUC-SP. Michelle é uma artista indisciplinada cujo trabalho deriva da Performance e da escrita. A violência colonial é um tema constante em seu trabalho.

Suas performances apropriam-se e subvertem o lugar exótico atribuído ao corpo da mulher negra pelas imagens normativas cis brancas que transformam sua visão em uma espécie de aberração, uma entidade dividida entre o maravilhoso e o abjeto. A artista também é fundadora da plataforma *Repensando a Estética da Colônia* (Rethinking the Aesthetics of the Colony), em parceria com o Goethe-Institut de São Paulo e o Instituto de Justiça Social (GRSJ) da Universidade de British Columbia.

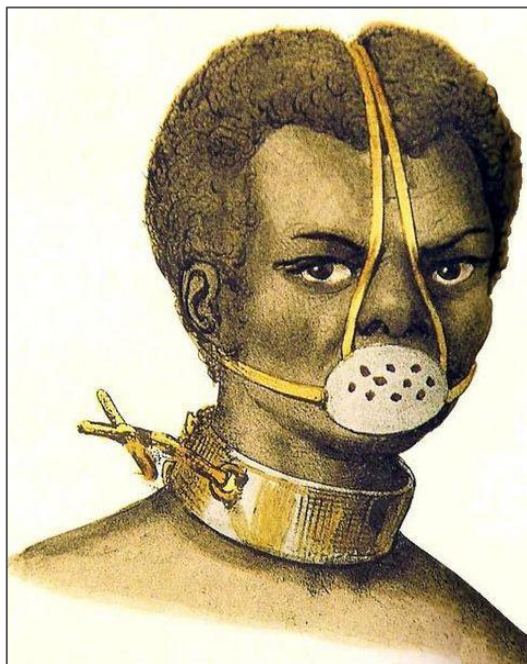
Figura 8: *Merci Beaucoup, Blanco!* (2012) - Musa Michelle Mattiuzzi



Fonte: Projeto Afro

Em suas obras, a *performer* usa o seu corpo enquanto código para questionar o padrão, fazendo uso das possíveis leituras atravessadas. Não vou descrever todas as produções, mas escolhi *Merci Beaucoup, Blanco!* (2012), apresentada na Escola de Artes Visuais do Rio de Janeiro. Em *Merci Beaucoup, Blanco!* ela se apresenta totalmente despida, de salto alto e é levada ao centro do espaço, puxada por uma corrente presa ao pescoço. Em seu rosto, ela utiliza uma mordaca, de sua boca escorre sangue. Na ação seguinte, ela se pinta com uma tinta branca e cria imagens de seu corpo em movimento sobre um banco. A imagem de seu corpo negro, feminino e gordo em meio a flagelos num espaço de ação historicamente colonial causam sensações e reações.

Figura 9: Anastácia – Princesa Bantu



Fonte: MNCR

A boca amordaçada que Mattiuzzi utiliza nos remete aos registros sobre as memórias no contexto do *plantation*, presentes nos argumentos da Grada Kilomba (2019) quando esta, em seu livro *Memórias da Plantação: episódios de Racismo Cotidiano*, retoma a imagem de Anastácia, princesa escravizada que teve sua boca amordaçada por ser ousada. Sua ousadia foi reprimida com uma máscara de flandres, instrumento de tortura para o silenciamento, apagando, assim, a boca do discurso. A linguagem enquanto instrumento de poder, remetendo a pensarmos acerca de quem pode falar ou não.

[...] No âmbito do racismo, a boca se torna o órgão da opressão por excelência, representando o que as/os brancas/os querem-precisam-controlar e, conseqüentemente, o órgão que historicamente tem sido severamente censurado (KILOMBA, 2019, p. 34).

As obras de Mattiuzzi trazem uma relação com a memória e o trauma, embora a artista não profere sobre suas obras nesta perspectiva. Enquanto expectante, ao apreciar suas performances sou tomada por imagens de minha vivência individual, que se costura com as apresentadas por ela, tecendo os traumas coletivos e as emergências de falas, explicitando os territórios que nos dividem, os limites de existência impostos pelo racismo.

As imagens da obra da artista explicitam uma escrita que, muitas vezes, é a desejada pelas curadorias, colocando as artes negras encaixadas em temáticas e, muitas vezes, técnicas que estigmatizam as obras produzidas por pessoas “pretxs” presas às pré-concepções, e tratando nossas produções numa condição monotemática ou ritualista. São caminhos que, em 2020, com a pandemia de Covid-19, estamos buscando desviar, enquanto desejamos ocupar os diferentes espaços, incluindo a estes o campo da produção em rede e com as redes digitais.

Não negamos a emergência do tema, nem se trata de uma crítica, é apenas uma reprogramação da matriz. Está tudo organizado em nossas estruturas, pois somos estruturados pelas memórias, mas elas podem também ser amáveis, as tecnologias do amor narradas por bell hooks podem buscar uma utopia de um mundo no qual a nossa arte tenha, enquanto motriz, o princípio ancestral de estar em comunidade respirando em um ritmo cadenciado pelo afeto, pois:

Somente em espaços de resistência cultivados com muito cuidado, podiam expressar emoções reprimidas. Então, aprenderam a seguir seus impulsos somente em situações de grande necessidade e esperar por um momento "seguro" quando seria possível expressar seus sentimentos (hooks, 2010, p. 2).

O condicionamento foi subvertido, pois assumimos outros caminhos. Anunciamos um caminho desviando artisticamente e buscando uma arte *amefricana*, unidas pela nossa ancestralidade indígena e africana, nossas diferenças sexuais e territoriais, mas compreendendo que somos *afro-ladinos* (GONZALEZ, 2020), abordagem presente na *Expooline* organizada pela plataforma *Futurismos Ladino Amefricanas* (FLA)<sup>11</sup>, idealizado pela feminista negra, pesquisadora, produtora cultural e multiartista Sanara Rocha. A plataforma se propõe a

---

<sup>11</sup> O Projeto *Futurismos Ladino Amefricanas* @futurismos\_la é uma plataforma orgânica, multidisciplinar e online idealizada por Sanara Rocha @mulhertambor, que tem como ações uma galeria on-line, uma convocatória de artistas negros e indígenas, uma revista on-line e gratuita e uma performance que vai ser transmitida pela internet.

apresentar visões artísticas acerca do futuro negro transatlântico e a artista traz em suas obras signos e símbolos que remetem à estética afrofuturista, anunciando outras imagens e performances realizadas pelo corpo “negrx”, como fica explícito na imagem da videoperformance *A Mulher Sem Cabeça Parte II* (2022).

Figura 10: *A Mulher Sem Cabeça Parte II* (2022) - Sanara Rocha



Fonte: Youtube Projeto *Futurismos Ladino Amefricanas*

A revista e a *Expoonline* trazem para o fazer e pensar a arte a voz de Lélia Gonzalez (2020, p. 41), intelectual, negra, política, professora e antropóloga brasileira, que sinalizou os lugares destinados às “corpas”: “[...] de um lado está o aspecto principal, o da produção dos lugares de classe e, do outro lado, o aspecto subordinado, o da reprodução dos atores e sua distribuição entre esses lugares [...]”. Sendo assim, o lugar reservado para a pessoa negra não é o mesmo destinado aos brancos, sabemos que tais configurações existem por causa do racismo, uma articulação ideológica que toma o corpo e se realiza através de um conjunto de práticas, determinando a posição dentro das relações de produção e distribuição.

O racismo enquanto tecnologia social exerce sua função durante muito tempo no campo das produções artísticas, promovendo um apagamento de obras, embora no contexto atual a vivência com exposições de temáticas negro-indígenas tenham se tornado comuns. São ações que ainda não resolvem o problema, pois as curadorias ainda contam com equipes formadas por sujeitos majoritariamente brancos, o que nos faz propor que a formação de plataformas coletivas agenciadas por pessoas negras ilustrem a busca por um entendimento estético mais sensível

para as produções negro-indígenas, fugindo do delírio da representação presente nos estudos antropológicos, como aponta Mattos (2014) em seus estudos sobre contornos as artes negras:

[...] os negros escondiam suas manifestações de arte no recesso dos candomblés, onde continuaram a esculpir na madeira seus ídolos e emblemas e a fabricar objetos do culto, da mesma forma como faziam na África (MATTOS, 2014, p. 123).

Partindo dos caminhos e estudos desenvolvidos, acredito que a publicação da revista *Nzila Apó* é um convite para pensarmos um *devoir* artístico amefricano e refletirmos acerca da invisibilidade com a escrita de *corpos precários* abordando e criando imagens de possíveis futuros, removendo as divisas territoriais ou buscando firmá-las enquanto limites e margens de existência. Essas percepções emergiram após participar da oficina ministrada pela artista visual Rubiane Maia (1979-) dentro da programação do *Projeto Divisa*<sup>12</sup> de instauração da instalação on-line *Divisa*, derivada de uma:

[...] jornada de Rubiane, juntamente com seu companheiro Manuel Vason e seu filho Tian Maia Vason ao longo da região da divisa entre os estados de Minas Gerais e Espírito Santo” (ALVES, 2022).

Assim como a artista Sanara Rocha, Rubiane Maia também pensou em uma proposta que agenciasse outros artistas e educadores através da rede telemática, inscrevendo outras imagens, traçando rotas para compreender a relação de memória, corpo e território, palavras que aparecem de maneira recorrente nos processos criativos de “artistxs” negros da diáspora. Imagens que buscamos pensar nas diferentes maneiras de deslocamentos e por vias não tão sádicas, trilha dolorosa que por muito tempo configurou os processos do Coletivo Ventre Livre, quilombo artístico que apresento com mais detalhes nas linhas que seguem.

## 2.2 NARRATIVAS DE AGORA: NASCIMENTO DO COLETIVO VENTRE LIVRE

Depois de andarmos até onde nossas forças aguentaram, paramos para comer, e a minha avó disse que estávamos indo para o litoral, para Uidá. (GONÇALVES, 2006, p. 26).

---

<sup>12</sup> A ausência de imagens ocorre por entender que a mesma inserida ao corpo do texto limitaria a leitura da proposta. Desta maneira, para visualizar de forma menos enviesada, o ideal é acessar o link e caminhar pelas imagens disponíveis em: <https://www.projetodivisa.com/projeto>.

Confesso que não conheço Uidá, a única memória que tenho foi narrada por Ana Maria Gonçalves (2006). Uidá é o litoral desconhecido. Eu conheço outro litoral, o de Salvador, que faz parte das minhas memórias de antes e agora. Quando criança, sempre que pegava em Valente (BA) o ônibus da linha São Matheus, escolhia a janela pois queria viajar com o vento no rosto e apreciando a estrada.

Tudo se movia muito rápido, deixávamos para trás um pedaço gigante de chão e, aos poucos, a vegetação ia mudando. A Caatinga seca aos poucos desaparecia enquanto surgia o verde dos bambus e árvores que nem sei o nome, apenas sabia e sei que estava indo para o litoral, assim como as personagens do romance que abrem esta página.

Era uma viagem longa, com paradas nas rodoviárias das seguintes cidades: Retirolândia, Conceição do Coité, Serrinha, Feira de Santana e, finalmente, o ponto de desembarque, Salvador, o litoral e a primeira capital do Brasil, ponto de chegada dos povos afrodiáspóricos e, como bem descreveu Ruth Landes em *Cidade das Mulheres* (1967), terreno de potências femininas.

Chegando a Salvador, a vista se perdia na paisagem, o corpo tentava manter-se equilibrado com os tombos dos passantes. Muita gente com pressa, muitas casas, a cidade é muito maior que Valente, aqui não tem quintal de vó. Os vizinhos se prendem em suas casas, os sons dos carros cobrem o barulho do grilo e do sapo, outras dinâmicas se configuram e a percepção da palavra diáspora também.

Entendemos que a palavra possui vários significados, e pode ser designada a dispersão forçada do povo africano pelo mundo atlântico, especialmente no hemisfério ocidental. A estratégia de separar os povos por etnias pressupõe que a segregação para conter motins tenha sido uma das primeiras configurações da tecnologia do racismo, segregar para embranquecer. No nosso contexto presente, usamos a separação para juntar e se espalhar em códigos, desviando a atenção, uma diáspora/dispersão contemporânea, vivemos em diáspora conectados pelas memórias do banzo e movidas pelo desejo escrever.

Segundo Silvio Almeida (2019), a segregação social é resultado da articulação dos processos de subalternização das pessoas negras, ocasionada pelas distribuições de “grupos raciais” e suas condições sociais, e o resultado dessas ações são discutidos pelo autor pelo conceito *Racismo Estrutural*, que consiste na análise das relações sociais e suas configurações estruturais racializadas.

Pensar as estruturas do racismo e suas configurações no país é de suma importância mas, segundo a abordagem do racismo de maneira histórico-crítica escrita por Dennis de

Oliveira (2021), para entendermos melhor a estrutura racial e quais lugares o corpo negro transita é preciso avançar nas análises em níveis de compreensão, não classificando o racismo como meramente uma atitude individual/comportamental, não dando importância às relações aderentes à sociedade de classe, pois essas constituem os lugares dos diferentes corpos na sociedade influenciando no trânsito e lugares nos quais esses corpos se encontram, marcados também pela luta de classe e as políticas de acesso.

Pensar isso se faz necessário para percebermos as relações que configuram a dispersão/diáspora de nossos ancestrais escravizados no Brasil Colônia. Ação essa que tentamos converter, estamos separadas porém “jutas” e se espalhando em códigos binários. Mesmo que às vezes o banzo faça umas visitas, nos movemos tentando avançar para sair da estrutura desigual que sustenta a pirâmide social.

*Banzo* não se resume ao senso comum, que o define enquanto nostalgia e saudade da terra causada pela privação da liberdade. Consideramos banzo enquanto projeto de silenciamento das atrocidades da escravização secular que se faz presente nas experiências do contemporâneo, pois o tempo presente inclui o tempo da escravidão passada do racismo estrutural, é a área cinza de nossas existências.

Foi o banzo e a vontade de não ser engolida pela cidade que me fez, em 2016, fundar o Coletivo Ventre Livre, quilombo de criações performáticas. Queria entender a cidade, conversar com outras artistas, me sentia uma estrangeira, e aos poucos fui conhecendo outras mulheres vindas da mesma diáspora que eu, do interior para a cidade grande, e outras vindas de quilombos urbanos, “[...] autoatribuição que se fazem às comunidades de favela das grandes cidades brasileiras, cuja população, majoritariamente negra, sofre, historicamente, os impactos da segregação socioespacial” (PEREIRA, 2014, p. 49). Os quilombos urbanos são espaços de resistência emergidos em respostas às relações raciais estabelecidas por etiquetas que predestinaram os lugares ocupados pela população negra.

Tais configurações sinalizam a existência de uma etiqueta em relações à raça no Brasil, a qual torna as relações sociais consuetudinárias, e esta contribui para perpetuar o modelo de relação presente em nosso país desde os dias da escravidão, a qual tradicionalmente espera de nós negros o complexo servil e o exercício da gratidão eterna aos brancos, aceitando os brancos como os porta-vozes oficiais da nação (NASCIMENTO, B., 2006).

Juntas notamos que desejávamos mover o corpo enquanto uma potência criativa, viva, porém silenciada pelas opressões de gênero, raça e classe. O desejo era escrever para negar as estruturas capitalistas que amordaçam e matam nossas narrativas, pois “o projeto do capitalismo

e a (re)colonização programada têm nos matado de várias formas, seja pela execução dos corpos, seja pelo adoecimento das mentes” (GUAJAJARA, S., 2019, p. 173).

Começamos movendo encontros, o coletivo tornou-se nossa fuga e *nkisi* (cura), uma estratégia para produzirmos “jutas”, entendendo as relações com a cidade e a universidade, atitude que, embora pareça contemporânea, trata-se apenas de uma estratégia de organização realizada por nossos ancestrais desde o Brasil Colônia. Nos organizamos, pois a exclusão e desigualdade social faziam e fizeram emergir grupos de resistência (MOURA, 1992).

Grupos e coletivos que buscam espaço para produzirem e comporem as narrativas atuais enquanto via reparatória do apagamento ocasionando pelos discursos hegemônicos. Enxergamos o nosso quilombo artístico também enquanto núcleo de desobediência: nós, alunas da graduação vindas da periferia, queríamos apenas fugir dos estigmas e das relações de violência e desigualdade de gênero movidas pelo patriarcado, que configuram as relações de gênero e raça.

Assumimos a estratégia de estarmos “jutas”, algo que acontecia duas vezes por semana, sempre às quartas-feiras e aos sábados, no ateliê da Residência Universitária da UFBA - Corredor da Vitória, estadia que durou de maio de 2016 a dezembro de 2019. Os encontros eram movidos pela vontade de criar performances, fazíamos uma espécie de ateliê de partilhas. Foram nesses encontros que concebemos, de maneira colaborativa: *Lugar* (2016, 2017); *Banzo* (2017); *Bonecas* (2017, 2018) e *Mammy* (2019).

Em 2016, na nossa primeira apresentação, no foyer do Teatro Martins Gonçalves na Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia, durante a *I Ocupação Feminina* organizada pela companhia Cia Filhas de Lilith – coletivo teatral dedicado à pesquisa cênica de pautas feministas, apresentamos *Lugar*. Nessa fase ainda estávamos buscando entender essa relação com a palavra Lugar e os nossos corpos.

Nessa tentativa de entender o nosso lugar naquele terreno novo, optamos por retornar. Retomamos as narrativas de cada uma de nós e percebemos que o nosso lugar naquele momento era de silenciamento. Silenciadas estávamos, mas munidas de estratégias.

E, assim, na tentativa de falarmos, organizamos a nossa apresentação partindo da história de Anastácia, princesa trazida da África e escravizada em Minas Gerais. Silenciada com a máscara de flandres, a boca não podia falar. Era como nos sentíamos: a máscara invisível da linguagem configurada em nossos corpos (KILOMBA, 2019).



Figura 11: Performance *Lugar* (2016) - Coletivo Ventre Livre - foyer Teatro Martim Gonçalves - UFBA



Fonte: Acervo Coletivo Ventre Livre (2016)

Concebemos a célula artística. Estavam em cena eu, Catarina Brito, Drika Ribeiro e Rita Santiago. Convidamos Rita Santiago (atriz e performer) por ser uma mulher negra soteropolitana mais velha e a ideia era estabelecer uma linha do tempo marcada com um tecido vermelho, 3 metros de comprimento era a distância entre ela e nós. Eu segurava uma das extremidades, puxando Rita Santiago para o centro do foyer do teatro, trazendo a nossa ancestralidade negra, estampando o silêncio do estrupo enquanto resultado da miscigenação.

Após a apresentação as pessoas começaram a indagar se o que fazíamos era Performance Teatral, Performance Ritual ou Performance Arte. Respondemos ingenuamente que estávamos apenas vivendo enquanto questionávamos nossas andanças na cidade soteropolitana.

Partimos seguindo a sequência de dúvidas. Primeiro, buscamos definir a Performance. Não foi fácil, para isso visitamos os estudos antropológicos realizados por Richard Schechner (2003), professor e pesquisador do *Performance Studies* na New York University. Segundo o autor, qualquer comportamento, evento, ação ou coisa pode ser estudado como se fosse Performance, ou seja, o jeito de andar, o modo de festejar, o modo de se vestir, quando realizado em um espaço de ação.

No Coletivo *Ventre Livre* realizamos algumas ações e uma delas foi a performance *Bonecas* (2017). Nossos corpos eram presos ao fio de LED, um fio único que se prendia no corpo das atuantes (eu, Drika Ribeiro, Catarina Brito e Juliana Bispo), que era o conectar de padrões que ligava os corpos de diferentes formas, para questionar o padrão *Barbie*.

Figura 12: Performance *Bonecas* (2017) - Coletivo *Ventre Livre* - Galeria Cañizares - EBA/UFBA



Fonte: Acervo Coletivo *Ventre Livre* (2017)

Enquanto o som inundava o ambiente, tentávamos desprender nossos corpos imobilizados, através do desprendimento dos corpos. A ação de tentar se desprender cessava quando estávamos totalmente desconectadas. Após o desprendimento do coletivo, lido de maneira amorfa, iniciávamos a emissão de textos concebidos por nós.

Catarina Brito falava de sua infância, do quanto ela achava bonito a empregada de sua casa passando roupa. Drika Ribeiro trazia uma escova de lavar roupas, que simbolizava o poder abusador da sociedade machista e cis-heteropatriarcal. Vestida de noiva, eu questionava o casamento enquanto instituição estatal sobre os corpos femininos.

O padrão corporal e comportamental estabelecido socialmente para o corpo feminino era um constante incômodo. Quando saímos para conversar, refletimos que o estado de corpo e as ações realizadas eram difíceis de serem rerepresentados. A voz engolida pelo choro, o olhar das mulheres, aquele aqui e agora foi único, e só foi possível com a presença do público (SCHECHNER, 2003), inquietação que, com a pandemia, revisitamos e percebemos as novas configurações de presença e os diferentes espaços de performances. Dentre esses, o ciberespaço

e os *espaços intersticiais*, que dissolvem as fronteiras e ampliam os diferentes estados de presença.

Os espaços intersticiais referem-se às bordas entre espaços físicos e digitais, compondo espaços conectados, nos quais se rompe a distinção tradicional entre espaços físicos, de um lado, e digitais de outro (SANTAELLA, 2018, p. 92)

Voltando ao trecho narrado sobre o caminho dos processos criativos que antecederam 2020, os mesmos continuaram, e ampliamos nossas parcerias organizando com a companhia de circo Pétalas ao Vento a primeira edição da MICA - Mostra Integrada de Cenas Artísticas, em 2017. A mostra foi uma iniciativa dos “estudentxs/artistxs” contemplados no edital da Pró-Reitoria de Ensino e Extensão Universitária da UFBA daquele ano. Organizamos a mostra para ser apresentado na Residência Universitária, localizada no Corredor da Vitória, um casarão colonial habitado por estudantes “vindxs” de diferentes cidades e estados.

O local escolhido da mostra foi o lugar que nos acolheu, nosso terreno de guerrilha artística. Foi nele que, durante nossos encontros para estudos de performance, observamos e ouvimos as moradoras. A curiosidade de saber mais sobre a casa, as pessoas e as relações foram temas que povoaram as conversas cotidianas. No entanto, a escuta começou a trazer relatos das microviolências sofridas pelas estudantes, que falavam sobre os assédios sofridos. A escuta contaminou nossos corpos, éramos vítimas também de microviolências, machismo e sexismo. O coletivo foi pensando para respirarmos e, de alguma forma, expurgar as dores e a sensação de estrangeirismo, mas, aos poucos, percebíamos o quanto os pilares estavam fincados, perfurando existências falicamente.

Começamos a investigar o porquê de todo o medo de reagir e os motivos que nos levaram a permanecer na cadeia estrutural de opressões. Voltamos a pensar sobre o significado de “lugar”, o que nos fez perceber que os lugares dos corpos femininos eram lidos socialmente dentro da lógica cis-heteropatriarcal de estruturas sistêmicas, programadas de maneira sexista e racista (AKOTIRENE, 2018).

Ao refletirmos sobre nosso lugar em Salvador, enxergamos as opressões de gênero e raça. Nossos corpos, em poucos meses, atendiam a agonia de estarem sempre em alerta, devido ao receio de ser assaltada. Além da disciplina trazida do interior, registrada em nossos corpos, aos poucos fomos acoplando novos códigos disciplinares.

Após as reflexões, convidamos Esiel Santos, fotógrafo e parceiro do coletivo, para fazer nossas fotos seminuas. A ideia era se colocar diante do olhar masculino para sermos capturadas. Realizamos dois ensaios fotográficos e a posição era sempre a mesma: um corpo encolhido junto a outros, sempre fotografados em *plongée*.

Figura 13: Fotoperformance *Lugar* (2016) - Coletivo Ventre Livre - Escola de Teatro da UFBA



Fonte: Acervo Coletivo Ventre Livre (2016) / Foto: Esiel Santos

Buscamos compreender a docilidade de nossos corpos, inquietação que nos levou ao texto de *Corpos Dóceis*, capítulo da obra *Vigiar e Punir*, de Michael Foucault (1987). Nele, o autor expõe as linhas disciplinares presentes nas estruturas sociais que condicionam e afetam os diferentes corpos, tornando-os aperfeiçoados para servir ao Estado, presos no interior de poderes muito apertados.

O estudo das imagens e a experiência de se colocar em posições que sugerem corpos condicionados à estrutura de supressão nos remeteu a entendermos como os lugares/arquiteturas registram tais experiências. Ou seja, que tipos de corpos e experiências habitam a Residência Universitária. Iniciamos a indagação: quais vozes seriam emitidas pelas paredes dos diferentes cômodos, se esses falassem? Assim nasceu a concepção de *Lugar* (2017).

Concebemos o ato pensando a relação artista, obra e público enquanto elementos estéticos da performance e do tempo. A caminhada guiada pelas intervenções nos cômodos do casarão não se repetiu, os sons que levamos com as imagens de nossos corpos guiando o caminhar do público ocasionaram registros efêmeros, os quais permanecerão, semimortos, em fotos e na memória do público, ecoando as ressonâncias do momento da apreciação e do prazer estancado (MEDEIROS, 2005, p. 165).

Assim, a obra apresentada na I Mostra Integrada de Cenas Artísticas (MICA) girou entre as opressões e narrativas das meninas que residiam na casa, por meio de uma performance itinerante. Catarina Brito escolheu a área externa, onde recitou o poema *Aviso da Lua que Menstrua* (1992), de Elisa Lucinda, e logo em seguida entrava dentro do casarão onde eu estaria vestida de noiva, em frente ao espelho. Movida pelo som de *Canto de Oxum*, na voz de Maria Bethânia, a ideia era questionar a romantização do casamento, trazendo em forma de metáfora a imagem da orixá Oxum.

Figura 14: Performance *Lugar* (2017) - I MICA - Residência Universitária R1 - UFBA



Fonte: Coletivo Ventre Livre (2017)

O vestido ia sendo tirado, enquanto a música inundava a sala do casarão. No chão, vários pedaços de espelhos quebrados. Depois de removido o vestido, o corpo se erguia e mirava um pedaço de espelho para o público. A ação se resumia em mover o espelho sob o corpo erguido seminu, enquanto a plateia se via no reflexo. Buscamos brincar com a relação do olhar que se direciona ao corpo feminino, condicionado ao casamento e, por muitas vezes, sexista.

Figura 15: Performance *Lugar* (2017) - I MICA - Residência Universitária R1 - UFBA



Fonte: Coletivo Ventre Livre (2017)

A caminhada pela arquitetura e o delírio da palavra “lugar” nos deu o chão do que queríamos pesquisar. Nosso quilombo artístico buscava se inscrever por intermédio da *Performance Art*, deixando vestígios das ações com imagens, sons e palavras, estudos também presentes nas abordagens da pesquisadora e artista Maria Beatriz de Medeiros em suas ações com o grupo *Corpos Informáticos*, quando essa expõe que:

Artista, obra, público são elementos estéticos da performance. O quarto elemento estético é o tempo. A performance artística se dá no tempo, sua efemeridade é condição. Os registros permanecerão registros, e, por permanecerem, estarão semimortos, ainda que capazes de leves ressonâncias. Os registros são apenas um obscuro reflexo, eco ensurdecido de um prazer para sempre estancado (MEDEIROS, 2005, p. 165).

Após a escolha, seguimos com nossos processos e participamos da primeira *Mostra Devires*, realizada no Goethe-Institut Salvador-Bahia nos meses de julho a agosto de 2018, com a nossa nova versão da performance *Bonecas* (2018). Buscamos também entender a relação e os processos de instalação do corpo, investigação que havíamos iniciado com as *fotoperformances*, com as quais buscamos entender o corpo também enquanto instalação. Estudos esses que fizemos após o registro das imagens, mas não seguimos e optamos por conceber o ato adequado ao espaço.

Figura 16: Performance *Bonecas* (2018) - Mostra Devires - Goethe-Institut - Salvador/BA



Fonte: Coletivo Ventre Livre (2018) / Foto: Diney Araújo

Figura 17: Performance *Bonecas* (2018) - Mostra Devires - Goethe-Institut - Salvador/BA



Fonte: Coletivo Ventre Livre (2018) / Foto: Diney Araújo

Começamos a brincar com roupas nos laboratórios, enquanto metáfora da pele. Na brincadeira, percebemos que podíamos ampliar a ideia e trazer outras peles (roupas), que não fossem as nossas. Publicamos num grupo de trocas femininas do Facebook (“Eu aceito, eu ofereço”) a campanha de coleta de roupas, e as que não usamos na performance foram doadas. Conforme as “manas” respondiam eu ia buscar, não estabelecemos critérios de peças.

Com a chegada das roupas, fizemos a triagem apenas dos vestidos. Escolhemos o vestido por ser símbolo de feminilidade. Penduramos no teto, imaginamos que aquelas peças eram peles de outras mulheres, uma espécie de marcas de suas histórias. Fabulamos a respeito das peles/vestidos e levamos elas para a nossa apresentação, na tentativa de mostrar que existiam outras mulheres presentes na ação. Sobre o estar presente, a percepção da presença para Josette Féral (2012) pode ser apontada por meio de três pontos culminantes: presença corpórea (o simples fato de estar presente); nós e o público (a perceptiva o espectador individual); e termos mentais (o corpo está sentado mas o pensamento vagueia, não estando intelectualmente presente em um espaço).

A ideia de evocar a presença de outras mulheres pelos vestidos abriu um leque para pensarmos a presença de maneira intermitente e a presença à distância ou telepresença, alternando também ausências, criando possibilidades de pensar e criar um estado de presença que não se limite apenas ao quilombo, mas que se expandam em cheiros, texturas, sons e telas. Ou seja, uma presença emergida com uso de diversas materialidades, recursos visuais e sensoriais.

Voltando à presença feminina trazida com os vestidos, após a separação as outras peças foram distribuídas no chão. Existia a ação de remover as roupas com o corpo, formando um amontoado de roupas, ação que para mim representava a presença de minha mãe lavando roupas das patroas, estabelecendo dois pontos de presença: o meu e o de minha mãe, pelo rastejamento. Para Catarina Brito, representava a empregada doméstica que passava roupas e espalhava um cheiro agradável em sua casa. A presença lúdica de Catarina contrastava com a presença sutil e dolorosa do corpo amontoando, a “beleza” das roupas lavadas. Essa foi a última vez que fizemos a performance.



Figura 18: Performance *Bonecas* (2018) - Mostra Devires - Goethe-Institut - Salvador/BA



Fonte: Coletivo Ventre Livre (2018)

Seguindo sempre a mesma ideia de evocar a relação gênero, raça e classe social, concebemos *Mammy* (2019). *Mammy* surgiu quando eu estava saindo da escola na qual era bolsista de extensão universitária, situada na periferia de Salvador. Voltava para casa após uma manhã regida pela dança Silvestre<sup>13</sup> como princípio para pensar o movimento e as ações emergidas durante o processo de criação com a turma do 4º ano na Escola Municipal Osvaldo Gordilho, situada no bairro São Cristóvão, escola da rede pública na qual atuei como bolsista do Programa Residência Pedagógica.

O rito performático foi montado e tinha enquanto princípio e pré-texto o conto *Porque o sol e a lua foram morar no céu* (BRAZ, 2008) e o estudo de movimento. Presenciei uma abordagem policial. Costumava ler enquanto voltava, a viagem era longa e vi a abordagem enquanto lia bell hooks em *Olhares negros: raça e representação* (2019). Lia o capítulo 4 - *Vendendo uma buceta quente: representações da sexualidade da mulher negra no mercado cultural* e no rodapé da segunda página do capítulo havia a tradução de *Mammy*: “Estereótipo racista associado às mulheres negras, baseado na figura da escrava que cria os filhos dos senhores como se fossem seus” (hooks, 2019, p. 130).

<sup>13</sup> Técnica desenvolvida pela professora, bailarina e coreógrafa Rosângela Silvestre, criadora da técnica Silvestre, que conscientiza o processo de descoberta dos nossos movimentos com a essência dos quatro elementos, possibilitando e integrando a expressão corporal com a intuição e equilíbrio. Disponível em: <http://www.silvestretraining.com/>.

O texto falava de mercado cultural e o lugar da mulher preta. Eu só pensava na tradução, imaginava que muitos rapazes iguais ao que os policiais perseguiram com a arma mirando suas costas eram filhos de *mães* que passam a maior parte do dia nos apartamentos criando outros filhos. Lembrei que os mortos na ação gloriosa da polícia militar baiana tinham mães, imaginei as mães de maio e tantas outras que assistiram à partida brutal de seus filhos.

A cena foi o disparador para pensar em *Mammy* (2019). Convidamos Rita Santiago, novamente brincaríamos com a relação de tempo. Uma corrente nos prendia e, enquanto Rita ninava um tecido branco, outro tecido preto permanecia jogado no chão. Sentada numa cadeira de antiquário, a preta ninava o branco, ao lado o negro e à frente camisas alvejadas de balas eram lavadas na tentativa de remover o sangue. A ação se resumia em lavar o sangue grudado nas camisetas cravadas de balas e estendê-las, formando um círculo com a bacia ao centro. *Mammy* foi nossa última apresentação no espaço físico, em 2020 fomos presenteadas com a reclusão involuntária, a pandemia.

Figura 19: Performance *Mammy* (2019) - Mostra de Performance - Galeria Cañizares - EBA/UFBA



Fonte: Coletivo Ventre Livre (2019)

Figura 20: Performance *Mammy* (2019) - Mostra de Performance - Galeria Cañizares - EBA/UFBA



Fonte: Coletivo Ventre Livre (2019)

A nossa fuga imaginária migrou para o ambiente digital em 2020, ano no qual realizamos o projeto *Eu, um livro e quatro paredes: uma cartografia em bits*, contemplado pelo edital PIBExA Tessituras da Pró-Reitoria de Extensão - Proext/UFBA. A pesquisa realizada para criação da performance teve enquanto método uma etnografia virtual. Estávamos movendo nossas danças e narrativas via Google Meet e as inscrições também se deram via web.

### 2.3 AFROGRAFIAS: JANELAS ESPIRALADAS EM CONTEXTO PANDÊMICO

Figura 21: *Mata-borrão* (2020) - Print do vídeo performance - Streamyard



Fonte: Coletivo Ventre Livre (2020)

É pertinente explicitar, antes de qualquer traço, a resistência de um povo massacrado pela ganância, pelo progresso, esse que nos permite meditar sobre a continuidade do ser, das tradições, da cultura que prevalece por gerações mantendo-a viva. E, mantida em nossa comunidade, preservar a sabedoria do vivido se faz importante, sendo essa algo que nossa ciência tem lutado para reverter por meio da aquisição do conhecimento gerado a partir do isolamento dos fenômenos, das coisas, dos contextos, inibindo uma luta coletiva. Essa é carregada de falas representativas e pautadas na representatividade, mostrando que é possível pensar, viver e falar junto sem apagar o outro, nos remetendo aos lugares de enunciações.

Pensar lugar de fala é sobre saber de onde se vem e respeitar os diferentes lugares de fala é pensar e entender a surdez epistêmica, e que é preciso assumir uma postura de calar-se para sair da visão voyeur deslumbrante, é preciso ouvir para depois apitar os ditos que não são seus. Creio que lugar de fala talvez seja isso, me calo para ouvir, como diz o provérbio iorubano: “[...] só senta para ensinar aquele que sentou para aprender [...]”. Em relação aos “corpos(as)” pretos(as), talvez a ação apreender o mundo se dê com o tato, a textura, o degustar, o ouvir, o vibrar do tambor que ergue a coluna e convida o pé para o chão, cosmopercebendo.

Maria da Conceição Evaristo de Brito (2016, 2020) faz este convite o tempo todo em seus contos. Ela evoca a união, a coletividade, o fortalecimento da humanidade em torno de valores da vida, para “juntxs desapagarmos” a nós para retornarmos à espiritualidade até mesmo dos nossos próprios ancestrais, causando, pelo empobrecimento econômico de nossas vidas, o racismo, a intolerância, o desequilíbrio da nossa biodiversidade, fatores que provocam timidez, conformismo, baixa autoestima, sentimento de culpa, infelicidade, angústia, insatisfação constante e concessão ao dominador, além de cooptação política.

Em *Olhos d'água* (2016), Conceição Evaristo constrói uma série de narrativas composta por 15 diferentes contos, histórias de mulheres e homens negros explicitando diferentes tipos de violências e depreciação da/na sociedade. Ao mesmo tempo que conduz o leitor a refletir aspectos da ancestralidade e identidade afro-brasileira, ela nos convida para juntas percebermos a dor poética das personagens, recordarmos nossas memórias, olhando no espelho humano, os olhos, espelho da memória para recordar a cor dos olhos de mães e avós, a cor dos nossos olhos. (EVARISTO, 2016).

Embora a obra não aparente uma narrativa afrofuturista, as escritas e o contexto pandêmico convergiram nos espaços desta pesquisa. O ciberespaço foi nosso território,

ambiente resultante do avanço tecnológico e da evolução das Tecnologias da Informação e da Comunicação.

O ciberespaço é um imenso corpo sem órgãos, um corpo-rede. Este corpo-rede cybiótico, de maneira diferente da atuação da grande rede que conhecemos da televisão, é plural aberto. E não rizomático (LEMOS, 2002, p. 170).<sup>8</sup>

Reflexos do surgimento da Cibernética no final dos anos 1940 trouxeram para a contemporaneidade inquietações nas diferentes áreas do conhecimento, Ciências Humanas e Exatas, provocando uma mistura do mundo da metafísica com o da Sociologia, Antropologia, ou seja, todas as Ciências. Compreendendo os novos meios de pensar os processos criativos e a Performance, neste texto expomos pelos encontros realizados no projeto de experimento artístico *Eu, um livro e quatro paredes: uma cartografia em bits* (2020). Nas próximas linhas, exponho os caminhos adotados pelo Coletivo Ventre Livre para continuar produzindo, mesmo em um contexto adverso, as reuniões e os encontros para pensar preposições criativas. Ou seja, cartografando, movidas apenas pelo desejo, chão que nos mantém firmes:

A cartografia surge como princípio do rizoma que atesta, no pensamento, sua força performática um princípio inteiramente voltado para uma experiência ancorada no real (DELEUZE; GUATTARI, 2006, p. 21).

Nossa realidade era outra, vivíamos uma pandemia, e o contexto pandêmico da Covid-19 convocou os diferentes corpos para atenderem a lógica do confinamento, sendo esta vivenciada de múltiplas maneiras pois, para além do esvaziamento da ruas, teatro e museus, o humano viu-se habitando diferentes telas, vivenciando os múltiplos modos de conexão. Com isso, os modos de conceber e pensar os processos também sofreram com a precarização de captação de áudio e imagens, pois nem todos os equipamentos dispunham de recursos que permitiam uma captação igualitária, visto que os instrumentos de conexão são desiguais.

Tais distinções também se dão no campo das representações do corpo feminino negro. Essas, em sua maioria, carregam estereótipos e desconsideram as suas intersecções, traduzindo-os dentro de uma análise cartesiana e euro-ocidental, seguida de marcadores sociais revestidos do ideal mestiço, de um estado doméstico, de diferentes doutrinações corporais e epistêmicas, leituras e escritas por meios das quais observamos a emergência de compreender as estratégias de domesticação da negra na contemporaneidade, subvertendo a visão da condição servil e se narrando, reprogramando também os modos que nos narramos, pois não habitamos apenas as cozinhas. Produzimos conhecimento para além das relações inscritas em performances de gênero e de classe, performamos nossos corpos em outros espaços,

constrangemos o olhar racista acostumado a ver preta só como empregada doméstica, somos feiticeiras de novas existências, mas sabemos a necessidade de pensar os traumas não apenas enquanto fim, o trauma é nossa curva sistêmica para evocar novos escritos.

No livro de contos *Olhos d'água* (2016), de Conceição Evaristo, a autora apresenta de maneira poética o negro da diáspora por meio de uma grafia subversiva, escritos que soaram a possibilidade de concebermos uma reescrita usando os ruídos impostos pela pandemia, observando a ocupação massiva do ciberespaço em proposições artísticas, narrando nossas experiências formatando um ciberquilombo, “en-sinando” e apreendendo (MACHADO, 2013). Assim, a partir dos contos *Ana Davenga*, *Minha mãe sempre costurou a vida com fios de ferro* e *Ayoluwa, a alegria do nosso povo* conversamos sobre o feminino explicitado pela autora e elaboramos os nossos títulos.

Pensando caminhos netnográficos e experimentando a “precariedade” dos canais digitais, a ausência de equipamentos e até mesmo de conexão. Pensando o quilombo enquanto arte que busca tirar as máscaras e violar os estereótipos, como fizeram nossas ancestrais, mas fazendo uso de outras vias, no entremeio do racional/imaginário existe um corpo memória composto por interseções e encruzilhadas (MARTINS, L., 1997). Sobre a relação que implica o acontecimento e as inscrições da memória é possível entender que: “esse corpo/corpus não apenas repete um hábito, mas também institui, interpreta e revisa a ação, evento ou acontecimento reapresentado” (MARTINS, L., 2021, p. 89).

Tentamos entender, por meio das experiências relacionais quilombo/memória/ciberespaço, os agenciamentos e formatações cartográficas de histórias de mulheres mapeando artistas negras dispersas. Para isso, tivemos como pretexto a partilha de uma leitura reescrita de maneira performativa via interface digital, sem negar os ruídos, ou seja, desenhando a história figurando nos ambientes virtuais/reais (ecossistema) no qual se pretende compreender a estética relacional para documentar corpos/sujeitos. Assim, corpo e o ciberespaço tonam-se encruzilhadas. Comparo o rito do estar na tela com o corpo em festa; neste entremeio nossas narrativas se cruzam pintando o corpo-tela (MARTINS, L., 2021, p. 77). Segundo a autora, o corpo-tela é o corpo-imagem no qual se realiza as espirais do tempo, este é portal de grafias, imagem material e mental, superfície, fundo.

Composto por condensações, volume, relevo e perspectivas, superfície, fundo e película, intensidade e densidades, o corpo-tela é um corpo-imagem construído por uma complexa trança de articulações que enlaçam e entrelaçam, onduladas com seus entornos, imantadas por gestos e sons, vestindo e compondo códigos e sistemas (MARTINS, L., 1997, p. 79).

São narrativas que se cruzam, memórias rematadas no ciberespaço (digital virtual/real) no qual ancoramos o fazendo pesquisa em nossos territórios existenciais. Por meio dele traçamos nossas experiências e festividades com novos ritos performáticos, escrevendo narrativas coletivas/individuais virtuais, ou seja, o espaço da ação e do acontecimento no contexto da oralidade (MARTINS, L., 1997). Ambiente no qual a memória que revive redimensiona a cultura do lugar, a história, o território e suas realidades sociais e psicológicas acumuladas ou perdidas (MACHADO, 2013).

Figura 22: *Mata-borrão* (2020) - Print da videoperformance - Streamyard



Fonte: Coletivo Ventre Livre (2020)

Desde 2020, invadimos o ciberespaço ao nosso modo “ciberaquilombando”. Naquele ano vivíamos planejando como seriam os próximos passos, cada dia mais cientes dos caminhos de escritas nas possibilidades de falar em língua (ANZALDÚA, 2000), pensando nas diversas línguas que podíamos explorar e que buscávamos planejar no ano que se iniciara, mas como disse uma vez Carlos Drummond: “Havia uma pedra no caminho”. No nosso caso, um vírus, contexto que influenciou as escolhas dos novos percursos criativos do Coletivo Ventre Livre, andança que busco expor aqui por meio da descrição do processo criativo no qual concebemos

*Mata-borrão* (2020), uma borra que se faz presente no YouTube<sup>14</sup>, proposta com a qual transitamos costurando nossos espaços e tempos, tentando escrever uma cibercartografia.

A Cibercartografia é defendida como o paradigma da Cartografia por Taylor (2005, p.2) por apresentar processos integrativos e evolutivos da Cibernética que incorpora elementos de outras teorias, redefine outras e indica novas ideias e conceitos da teoria e prática da Cartografia (SOUZA, 2018, p. 03).

O objetivo era entender como continuaríamos produzindo e pesquisando juntas. Foi quando nos aportamos nas telas dos computadores e celulares, desterritorializando e cruzando, pedindo licença a Exu, configurando a cartografia, entendo-a enquanto uma desterritorialização na qual a multiplicidade de linguagens conflui (DELEUZE; GUATTARI, 2006), atualizando também as maneiras de escrever e as possibilidades de falar em língua (ANZALDÚA, 2000), ou seja, falar em rede.

Foi pensando as diversas línguas que nesta proposta transitamos, inter-relacionamos caminhos, abrimos desvios, afinal, são os desvios o lugar dos encontros, pois, “[...] nas emergências dos saberes corporais que se inscrevem ações decoloniais (RUFINO, 2016, p. 54). Ao mesmo tempo, tecemos um caminho metodológico inclusivo.

Em meio a tais análises, traçamos os mapas cartográficos considerando a inexistência de verdades absolutas, enquanto fuga das teorias formalistas dos métodos modernistas que generalizam questões problemas em concretos ao analisar objetos, e com base na epistemologia do pensamento científico. Por isso, esta pesquisa possui caráter qualitativo com abordagem netnográfica, um método derivado da técnica etnográfica desenvolvida no campo da antropologia.

[...] a imersão do pesquisador no grupo a ser estudado e a sua convivência com a cultura local para entender, ou melhor, mergulhar no modo de ver e pensar o mundo daquele grupo, a fim de poder falar sobre ele (MARTINS, T., 2012, p. 1).

Propomos uma cartografia de experiências performativas de diferentes quilombos nesta proposta, atribuindo a esses um conceito ancorado nos ensinamentos afro-brasileiros, entendendo esses enquanto mapas vivos de existência, umbigo que nos liga aos nossos ancestrais via conexão, compreendendo o corpo enquanto território, ampliando mapas de existências.

---

<sup>14</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Rquwxk6g2wI&t=664s>



Buscando caminhar por epistemologias femininas para burlar e bifurcar as narrativas e mapas de existência elaborados ao longo dos anos pelo projeto colonialista, o qual define nossos corpos enquanto compartimentos, dividindo-os de maneira cartesiana, juntas escreveremos nossas narrativas e nossas abordagens, um Elecô, ocupando territórios físicos por meio do poder comunicacional de Exu (mídias digitais), transfundindo o espaço/tempo e cartografando história das nossas histórias.

Pensar em nosso *cyber* Elecô pressupõe a necessidade de entendermos as ressonâncias provocadas pelo surgimento da Cibernética no final dos anos 1940, as quais trouxeram para a contemporaneidade inquietações nas diferentes áreas do conhecimento das ciências humanas e exatas. Desta maneira, não tivemos um método, mas fizemos uso de diferentes métodos desenhando nossas linhas.

Desta forma, entendemos que, enquanto a Etnografia se propõe a pesquisar as culturas de um determinado povo ou grupo social, a Netnografia busca estudar comunidades sem uma localização física fixa, alocadas no ciberespaço, mas que influenciam a relação do modo de ser, agir e pensar dos grupos e pessoas frequentadoras desses novos ambientes constituídos no espaço cibernético que podem se atualizar no físico.

Assim, performarmos nos entremeios, de maneira autoetnográfica, visando entender como alguns aspectos influenciam a autorreflexão sobre os diferentes quilombos confinados. Cartografando mulheres (corpo-territórios), confesso que pensar e trilhar por esta via não foi fácil. O fato de estar/ser da comunidade provocou uma fusão da pesquisadora com a pesquisa, a tradução parecia mais uma Autoetnografia, me perdi no caminho e fui tentando fazer a tradução das personagens presentes nos contos lidos.

Tomadas pelo contexto pandêmico, analisamos a situação vigente e explícita com as sanções impostas através de decretos por conta da pandemia para buscarmos uma via que garantisse a participação feminina sem distinção, mas percebemos que na pandemia a desigualdade de acesso não podia mais ser ingorada. O mito da conexão global foi derrubado, e o que parecia ser uma sociedade hiperconectada mostrou-se subconectada, explicitando as questões que envolvem o acesso às tecnologias no Sul Global. Desta forma, cientes da situação, organizarmos a chamada, anunciamos que estávamos aceitando inscrições de mulheres de idade igual ou superior a 18 anos (a lista de inscritas pode ser acessada via link<sup>15</sup>). Não limitamos o

---

<sup>15</sup> Disponível em:

[https://docs.google.com/spreadsheets/d/1XpHWIG\\_0Na3kS1Ya6PguTZtenZfV4spMKXRJijhfcZY/edit?usp=sharing](https://docs.google.com/spreadsheets/d/1XpHWIG_0Na3kS1Ya6PguTZtenZfV4spMKXRJijhfcZY/edit?usp=sharing)

número de participantes, pois estávamos dispostas a aceitar o processo conforme emergisse durante o caminhar.

O tempo-espço sempre esteve presente nas relações humano/mundo, e esse atravessou todo o processo, que contou com 12 inscritos dos quais foram selecionados 6 conforme à disponibilidade de horário. No formulário de inscrição foram sugeridos diferentes horários, o intuito era deixar que as escolhas individuais direcionassem a formação do grupo. Após encerrado o prazo de inscrições, foi realizado o envio da proposta via e-mail e agendado primeiro encontro via Google Meet. Disponibilizamos um drive para compormos um texto teia, registrando palavras soltas sobre a experiência de cada encontro. Éramos seis mulheres e um homem, permanecendo apenas três mulheres, as propositoras da performance *Mata-borrão* (2020).

Dividimos em duas turmas, uma à tarde e outra à noite e o mesmo plano de aula era realizado nos dois períodos. Chamamos este momento da pesquisa de Confinamento I, etapa na qual as reuniões eram gravadas via Google Meet e fazíamos os registros das palavras espiraladas no drive<sup>16</sup>.

Após os estudos e compartilhamentos, era necessário realizar a colagem do que havia sido gestado. Chamamos essa etapa de Confinamento II e nela realizamos o encontro com as três participantes. Foi quando apresentei a ideia de *Mata-borrão* (2020), para juntas pensarmos a concepção do figurino que cada uma vestiria para apresentar suas células performáticas individuais. Após a reunião para definirmos a não estética da cena, as participantes e eu seguimos para os compartilhamentos registrados numa pasta. Os protocolos registrados seriam nosso mapa de criação ou a obra em si, e a organização seguiu conforme o exposto:

- **Adriane Castro** – *Quarto aquário* - segundo ela, durante um dos exercícios de contato de improvisação com objetos ela sentiu que sua cama era um aquário gigante, emergindo assim um poema, que deu origem à performance *Quarto aquário*.
- **Edenice Santos** (obra sem título) - Mesmo não atribuindo um título à sua proposição, ela descreveu da seguinte forma: o suporte representa nossa estrutura; a água simboliza limpeza; os olhos, nossa alma; o algodão, nossa delicadeza; o fogo, nosso instinto; os pés, nossos caminhos. O experimento quer dizer que, de dentro para fora, precisamos manter nossa delicadeza mesmo quando nossos olhos são embaçados com tintas que nos

---

<sup>16</sup> Disponível em: <https://drive.google.com/drive/folders/16sQ88CziYsel5CP4BT4sEe3y724Oy3U8>

queimam e corroem nosso interior. Aconteça o que tiver que acontecer, precisamos manter nossos pés.

No primeiro encontro com todas juntas, após uma reunião iniciamos uma transmissão pelo Streamyard, independente das condições de conexão o improviso seria realizado. Fiquei controlando as telas e foi a primeira vez de uma das participantes. Elas não tinham tido contato com a plataforma, mas estávamos ali dispostas a realizarmos o encontro: Mo Maiê em Mariana (MG), Adriane Castro em Livramento de Nossa Senhora (BA), Edenice Santos em Maragogipe (BA) e eu, Silvânia Cerqueira, em Salvador (BA).

Começamos e às 14h iríamos transmitir, mas a conexão de uma das participantes estava ruim. Ficamos aguardando e nesse dia concluímos a reunião no início da noite. A luz desenhou a imagem pois, com o passar da tarde, a incidência de luz solar foi reduzida, o que contribuiu para o desenho das imagens.

Cada uma realizou seu ritual em seus espaços, Adriane escolheu o quarto, porque em uma das improvisações conduzidas com o som de águas ela se sentiu em um imerso aquário. A cama tornou-se um mar para aquele quilombo que se acolhia ao som e aos lençóis, enquanto viajava por memórias.

Estávamos no meio de uma pandemia e o objetivo era, juntas, realizarmos a leitura de todos os contos. Dessa maneira, cada uma escolheria um conto para trazer na próxima aula, mas a ideia de ler todos os contos foi abortada pois precisaríamos organizar o processo que conduziria as conversas e práticas. Acabou que decompomos apenas três contos: *Ana Davenga*, *Olhos d'água* e *Maria*. Digo que decompomos porque não foi realizada uma análise do discurso, até porque não era o intuito.

Nosso único desejo era pensar estratégias para adentrar as narrativas acadêmicas e seus códigos, tentando nos ancorar na cartografia, pautando as existências de um quilombo/memória, emergido com as leituras dos contos de Conceição Evaristo (2016). Mas a caçada abriu diferentes trilhas, o rizoma que cruzávamos abriu as fronteiras físicas/virtuais que nortearam as borras desiguais de códigos inscritos sobre nós no ciberespaço. Também percebemos que a tecnologia da cura movia nosso fazer artístico, curamos com unguento as feridas, mas a indignação com as Marias que permanecem ficaram, embora agora a movência se dê de maneira fluida, tramando com os rios que compõe nossa passagem pelo ciberquilombo, ainda tímida.

Concluímos o rito iniciado em *Mata-borrão* (2020) com a certeza que o ritual foi instaurado e a cura também teve seu início. É impossível transcrever os segredos que

carregamos na cabeça, os caminhos são múltiplos. O quilombo formado por fluidos e casa de existência de nossa ancestralidade se fez presente, desafiando um sistema excludente e enfrentando a denúncia da linguagem racista, a qual não perdemos tempo em causar constrangimento. Acredito que o constrangimento acontece quando somos confrontados pelo não entendimento de propostas fora dos padrões colonialistas, quando nos colocamos amando e sendo outras imagens que não as flageladas e objetificadas.

A vida nos permite a instauração de vários ritos que, quando atualizados, tornam-se ritualizações. Eu assumi o rito de, sempre que concluir uma proposta, me fazer a seguinte pergunta: o que ficou? As respostas às vezes saem em deságue, mas neste projeto ficaram angústias e a dúvida do branco quanto a qualidade da escrita, e permanece a descrença em propostas maquiadas de branquitude por receio de não ser entendida é a primeira denúncia. Assim, nesta proposta percebi que o projeto antirracista é para além dos guetos que moramos e habitamos, a academia ainda tem muito que aprender. Perdi-me na obra, vi minha mãe, minha irmã, estudantes com as quais cruzei nos terreiros que pisei e confesso que foi uma escolha dura para revisitar na pandemia, mas também um encontro.

Conversei com as mulheres que habitam em mim, revisei as narrativas de minhas irmãs, e fiquei perdida com todos os fantasmas construídos com a falácia de se blindar. Sim, me perdi na cartografia, porém iniciei a ampliação de meu quilombo. Estou tentando, pois não vivo de devires quilombo, a ideia agora é agenciar e pensar o “ciberquilombo”, como disse Evaristo (2016): “A gente combinamos de não morrer”. E, assim, permaneço viva de cá, “escreVivendo” os ditos de agora, seguindo a trama tecendo com palavras, ação apreendida com aranha, mas diferente dela eu teço povoada por outras vozes.

Firmando o contrato de não morrer, saímos desta experiência carregadas das ausências de métodos assertivos e de pedagogias não ditas, adequando-as para desenhar as linhas que se deram com as vozes dos coletivos que habitamos. Os mesmos que atualizamos as utopias e nas maneiras de entender o quilombo que performa no ciberespaço escrevendo códigos alfanuméricos e sociais no nosso ciberquilombo, ambiente no qual o Coletivo Ventre Livre firmou enquanto refúgio para dar continuidade às escritas performáticas realizadas por um corpo feminino em diáspora neste presente, escritos afetivos emergidos de corpos femininos.

### 3 PARTE DE CÓDIGO II - COMO SE INSCREVE 01001? QUE QUILOMBO É ESSE QUE PERFORMA E SE AFROGRAFA EM BITS?

Figura 23: *Estratégias de Sobrevivências* - Vania Nogueira, Print da videoperformance editada na plataforma Zoom



Fonte: Coletivo Ventre Livre (2022)

#### Taipa (o big-bang do criacionismo)

curar não  
 significa nunca mais  
 vai doer,  
 feliz não significa nunca mais  
 vai chorar  
 ser forte não é rigidez  
 (aquebrantável; tem alguma coisa,  
 na fragilidade, pra se  
 aprender)  
 matéria é uma casa que habita a gente no  
 finito da jornada. mesmo que cimento  
 prometa eternidades, é de mariô y  
 barro a lembrança da acolhida  
 (palha, ou clorofila morrida, y  
 tecnologia de terra muito molhada  
 que a primeira deusa, velha, lenta, macerou)  
 perfeição é o nome de um deus:  
 botamos pra morar na nossa  
 falha. a gente é nada mais  
 que poeira das colisões estelares,  
 a gente, poeira de toque e o  
 dissolver as estrelas:  
 um registro do fim  
 um pedaço do nada  
 um silêncio de vácuo  
 a memória do brilho, do  
 brilho  
 y saudade

(NASCIMENTO, T., 2020).

Preciso confessar que me perco nas teorias que escrevem o “corpo” e seus estados de presença, nas pesquisas científicas. Para mim parecem confusas, todas as vezes que me questiono a respeito de que “corpo” estou falando? Surge uma crise existencial. Talvez porque a dificuldade seja trazê-lo separado, fragmentado como somos habitualmente levados a perceber pela lógica cartesiana, ou inscrito através das ciências biológicas, caminhos que fazem com que eu entenda que não sei como falar de corpo, pois eu o enxergo enquanto documento vivo, um quilombo, vias discursivas pelas quais busco pensar este território.

Antes de conceber nossas vias de pensar o quilombo visitamos e escritos de saberes ancestrais, aquelas que escreveram antes de nós, assim, para a yalorixá Mãe Stella de Oxóssi este é um templo, e todos os seres são constituídos de partículas; a Terra, a Água, o Ar e o Fogo, ele não se resume apenas à divisão de membros explícita pelos estudos anatômicos (OXÓSSI, 2002).

Ainda pensando sobre esse território, a teoria da atomicidade também pensa este partindo de pequenas partículas, o átomo menor partícula da matéria, escutei isso na minha aula de química. Eu era uma adolescente, a menor partícula da turma, meus colegas passaram a me chamar de pequeno átomo agressivo durante uma semana, pois na semana seguinte a professora chegou com uma nova, dentro do átomo existem elétrons, nêutrons e prótons, desde então passei a ser apenas a camada de valência, cedendo elétrons, unindo-se às outras partículas compondo moléculas, configurados de acordo aos meios e contextos, forjados no coletivo de pós, nos silêncios e nas folhas maceradas para estancar a dor que retorna ao organismo vivo.

A imagem que surge em minha mente sempre que leio o poema que abre este capítulo, imaginando meu dissolver em poeiras estelares, me presenteia com o sertão da Bahia e suas estrelas de terra seca, pequenos pós de memórias, lembrando as tecnologias exploradas por minha bisa, no samba guiado pelo pisar da esteira enquanto se cantava para Cosme e Damião, movência territorial que tecia esteiras, quilombo vivo que numa tarde de segunda-feira, quebrou-se sentado no sofá da sala, e passou a ser o corpo-morto, ancestral, deixando banzo (saudade).

O mesmo que durante séculos transita em nossos quilombos, os passíveis a ausência de dores, e é com essa dor acoplada em nossos quilombos que abrimos brechas para outras escritas considerando sua intencionalidade, uma tecnologia (sentidos) que se articula e capta o mundo, por isso penso este enquanto cogito ancestral, metemos mãos nos mitos oníricos, nas narrativas cristãs e no determinismo biológico para matar o Deus. Esse substantivo masculino escrito em maiúsculo, o Deus fálico e falho que marginaliza diferentes quilombos, trazido pelos

colonizadores, senhores donos da linguagem e das máscaras invisíveis de silêncio que taparam bocas e ainda insistem nos silêncios neste presente (KILOMBA, 2019).

Os silêncios causados pelo processo de escravização, explícito por Kilomba (2019), permite entendermos o agora, na diáspora negra, relações também explicitadas pelo autor Nelson Rufino (2016) quando este expõe o quilombo como primeiro lugar de ataque do racismo. Embora isso aconteça, este nos revela outras potencialidades, atualizadas na Performance, inscritos em teorias e práticas na diáspora de agora, mas, sem esquecer as primeiras travessias. É olhando o passado e revendo as estratégias de nossos ancestrais para conceber os futuros partindo das encruzilhadas transatlânticas que atualizamos as narrativas antes escritas pelas mãos que dominava sozinha a técnica da linguagem, escrita especulativa por meio das quais pensamos os futuros e os corpos de agora, híbridos.

Para entendermos a hibridez do quilombo seja na dança com o uso de tecnologias digitais ou na Performance com a hibridez visível presente no campo da fisicalidade, caminhos que evocam entendermos os acoplamentos escritos no plural por Haraway (2019) em *O manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX*, estes modificam nossa percepção e o estado de nossos corpos no mundo, e mudam os lugares e pessoas que contam a experiência feminina no final do século XX.

Em seu manifesto a autora sinaliza as alterações nos modos de dominação e a inversão de que narra os fatos, além de também propor o uso da ironia e da metáfora, dispositivos por meio dos quais a mesma expõe acerca das configurações narradas e de como as mulheres latinas estadunidenses inverteram a lógica de dominação unindo-se para pensar os modos de viver, rompendo com a noção de estado e natureza que eram concedidas aos seus corpos, o que também reflete nos modos de pensarmos as relações máquina e humano, não mais num viés opositivo, e sim entendendo como podemos mover e adentrar para também apertar botões e não apenas ser vigiada e fabricantes de chips. O desejo é tomar para se também a produção de imaginários.

Sabemos fomos criadas ontologicamente pela história branca, cis, heteropatriarcal, porém ingenuidade é algo que não nos habita mais, pois ao entender como se ordena as coisas é possível compreender as matrizes de criação identitária natural. Naturalizaram por um longo tempo o ser mulher preso à universalidade única, Eva a dona da maçã, serpente tentadora que trouxe o pecado para o mundo corrompendo Adão (coitado!), e são elas que anunciam o fim do mundo ao romperem as fronteiras do público/privado, humano/máquina, homem/mulher a única fronteira que talvez não tenha se rompido é a do racismo, está apenas foi reprogramada,

pois nós mulheres negras de maneira tímida estamos assumindo a produção científica, e algumas lacunas sobre as relações de gênero e raça foram desenhadas, e entendidas afastadas do essencialismo, atualização epistêmica realizada por feministas negras que dissertam a respeito das relações de poder e classe social.

Em relação às distinções e exclusões identitárias, sobre as quais a Haraway (2019), explicita suas fraturas, a feminista Lélia Gonzalez (1988) também no século XX explicita que a necessidade de pensarmos a respeito da situação do negro como parte construtiva de uma América Latina. As falências e discriminação do Estado e da sociedade que compõe este território que colocava as mulheres ameríndias e americanas em condições subordinadas, sua latinidade inferiorizada, o que talvez não tenha mudado tanto, pois embora tenha ocorrido a tomada da narrativa ciborguiana invertendo as relações de poder com ascensão de mulheres negras a sociedade ainda se estrutura ao modo do capital dominador que dita quem vive e quem morre. O acesso do ciborgue é desigual, no entanto, cientes das desigualdades, pois a ingenuidade é mito de branco burguês, a apropriação das máquinas e dos discursos tem acontecido, e propondo outros modos de existir, brincando enquanto as políticas ainda se efetivam, uma brincadeira perigosa e invasiva, performando nossos quilombos com outros códigos.

Esse corpo que performa em bits e faz uso do sistema sensório-motor para inscrever suas presenças e experiências em vídeos e fotos, que registra as experiências do tempo, traduzida pelo corpo que elabora sentidos em performance, corpo vivo, que se escreve em bits, graças a noção cósmica de apreender o tempo (MARTINS, L., 2021).

A percepção e caminhos para pensar a experiência é exposta por Maurice Merleau-Ponty (1999), quando ele ao escrever *Fenomenologia da percepção* na década de 1940, expõe as fraturas da filosofia moderna mediante uma abordagem que considera corpo e experiência conjuntos compositivos do corpo, negando a antiga dicotomia cartesiana mente/corpo, partindo da abordagem perceptiva do corpo enquanto potência vivida também movida por experiências, penso o corpo do ciberquilombo enquanto potência movida pelas sintaxes que operam dentro das linguagens e suas relações culturais, pois segundo Merleau-Ponty (1999) esse compõe a dimensão cultural, sendo assim, não é objeto, é descentrado e se relaciona através dos processos de transubstanciação, estabelecendo uma relação visível e invisível através das trocas de substâncias ou toque que dissolve o pó, ou mais especificamente em códigos binários inscritos pertencentes a cibercultura.



O quilombo que se dissolve em bits, no tempo e espaço da tela que se grava é portador de idealidade e se estende entre o visível e invisível, ser vivo operante e atual, pó de funções traçadas pela visão e o movimento, o qual se relaciona com ambiente onde transita, performa, capaz de romper com os maniqueísmos, pois tais fronteiras dicotômicas tem sido tensionadas e destruídas pelas teorias pós-moderna que atacam as disputas de escritas dos corpos e lideram tais vias nos diferentes espaços de ataque ao falocentrismo (HARAWAY, 2019).

Dessa forma, o quilombo que performa no ciberespaço remete entendermos as relações dinâmicas das imagens produzidas e escritas em códigos binários, representações simbólicas e metáforas sucessivas, por meio das quais pensarmos a singularidade dos estados corporais e também as relações de fronteiras rompidas humano/máquina, natural/artificial, corpo/cultura através das assemblagens naturais culturais, agenciamentos explicitados pela Haraway (2019).

Quando esta traz para a cena da ciência figuras monstruosas, entre elas o ciborgue, como meio de revelar categorias culturais atuando na produção do conhecimento para materializar novos significados da natureza, e as relações das diferentes abordagens por meio das quais pensamos o trânsito nas encruzilhadas interseccionais gênero/raça/classe, e juntas compreendermos o organismo que se modifica em resposta aos fatores sociais e culturais, sendo este “ um híbrido de máquina e organismo, uma criatura de realidade social e também uma criatura de ficção.” (HARAWAY, 2019, p. 157).

Compreendemos por realidade social todas as relações sociais vividas que dão significados às políticas, e a ficção enquanto possibilidade de vislumbrar a mudança do mundo, embora isso para nós mulheres negras se mostre utópico, partimos de nossas experiências para propor outras vias e modos de existir nessa realidade ficcionalizada que é o mundo, pois como expõe a autora “A ficção contemporânea está cheia de ciborgues” (HARAWAY, 2019, p. 158), criaturas vivas que fabulam e escrevem as histórias de agora, registram-se configurando outros modos de existirem.

Modos que movem discursivamente as relações também de poder, invertendo a ordem dos pares presentes no jogo dominação da escrita, e assim, subvertemos partindo da metáfora e ironia do ciborgue, tomando outras vias de pensar para romper com o dualismo hierárquico, se apropriando da escrita propondo invasões e subversões de sentidos, abordagem que tem como base a escrita-ciborgue, emergidas de nossas tecnologias para conceber outras vias e ocupar também os meios de produção de sentido, rompendo com o famoso era uma vez (HARAWAY, 2019), para pensarmos “agora é nossa vez”, sim, vamos mover de maneira sutil e reorganizar cada dado implantado, sem a ingenuidade sistêmica, pois sabemos que a lógica numérica

também é necro, mas nossa existência é possível, vamos fugir da morte para falar em línguas a nossa arte de escreViver friccionando nossa existência.

### 3.1 O CORPO COMO QUILOMBO

Figura 24: *Selfie, Selfie* - Uma investigação das imagens encontradas no Google quando escrevemos a palavra ciborgue no buscador de imagens, ação que desenhou o vídeo selfie – pesquisa imersiva na plataforma Zoom



Fonte: Coletivo Ventre Livre (2022)

Refletir sobre os modos de escrita dos corpos femininos no contexto contemporâneo e as relações dos entre lugares os quais são questionados nos inscritos da Haraway (2019) quando esta traz para a cena o ciborgue, uma criatura pós-gênero, não naturalista, uma criatura de ficção e experiência vivida.

Embora a concepção aqui esteja ancorada também nos estudos feministas, o conceito de ciborgue da cidadina autora contribuiu com códigos em muitas pesquisas de artes, alimentando o pensamento de abordagens acerca das relações humano/arte/tecnologia desde os anos 2000, contexto no qual o uso da internet ganhou contornos populacionais no Brasil despertando assim o interesse de muitos pesquisadores pela área e também anunciando abordagens possíveis para entendermos as relações corpo e máquina (computador), é pertinente sinalizarmos pesquisas que foram concebidas ancoradas no conceito de *ciborgue* apresentado pela Haraway (2019), pois antes de mim muita gente adubou o terreno das teorias, não citarei todas, pelo simples fato de

não se trata de uma pesquisa de caráter bibliográfico, no entanto, após leituras sobre o tema, citarei as pesquisas que inspiram o entendimento do *ciborgue* e sua relação com a arte e o entendimento do corpo nas produções mediadas pelo uso do computador.

A professora, coreógrafa e pesquisadora Ludmila Pimentel, coordenadora do grupo de pesquisa Elétrico - Grupo de Pesquisa em Ciberdança (2000), anuncia as possibilidades de pensarmos corpos híbridos na dança, apresentando o conceito de cibercorpo e os processos de criação coreográfica com o uso das tecnologias digitais na dança, coreografando corpos explorando as possibilidades de ampliação de sentido e percepção do cibercorpo que dança com os aparatos cibernéticos, assim, a autora amplia a nossa percepção de corpo nos remetendo a pensar as relações humano e máquina nas artes fora das análises maniqueístas e hierárquicas.

Dando continuidade a sua pesquisa em 2008, em seu doutoramento ela disserta a escrita coreográfica do corpo com softwares, expondo uma internalização do humano com os códigos programados, os quais juntos dançam e ampliam-se, emergindo uma relação híbrida do corpo humano com os códigos, pois ao mover-se o corpo escreve grafa seus movimentos na tela, ou seja, o cibercorpo escreve seus movimentos com códigos programados.

Dando continuidade à investigação do ciborgue, a pesquisadora Isa Sara Pereira Rêgo (2013) em sua dissertação *Corpos virtualizados, danças potencializadas: atualizações contemporâneas do corpociborgue* intui sobre o corpo e as novas tecnologias para pensar o corpociborgue, conceito da autora por meio do qual ela expõe as criações em dança analisando o conceito de ciborgue apresentando por Haraway (2019), atualizando este à dança, revisitando obras de artistas que fazem incisões de próteses e cirurgias plásticas para moldá-lo, caminho por meio do qual ela refletiu acerca das atualizações e virtualizações do corpo na dança, tecendo um estudo com *softwares* de vídeo e projeção.

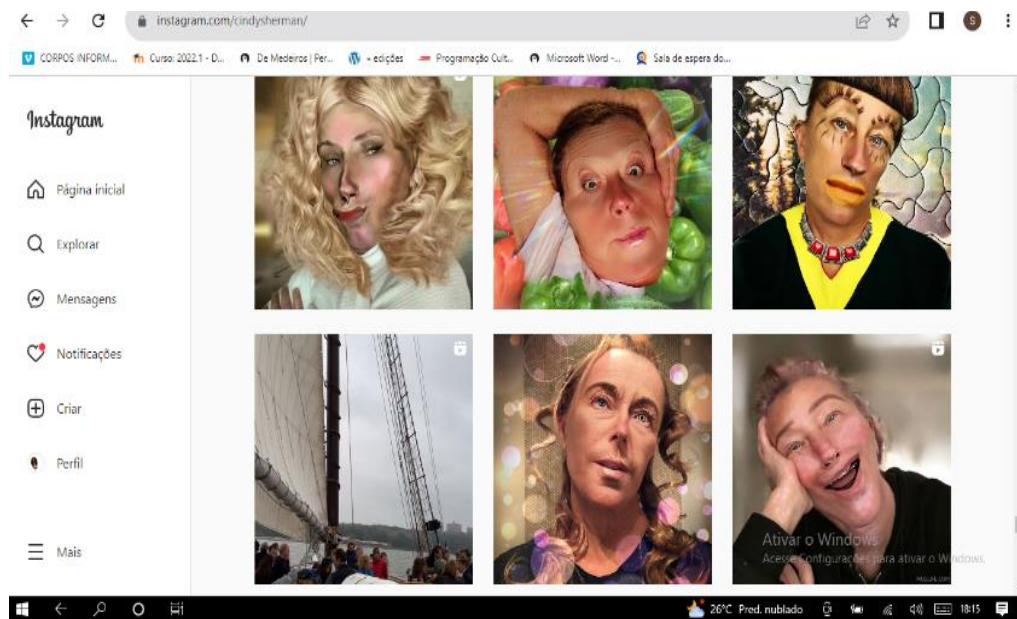
Ainda tecendo acerca dos escritos de Haraway (2019), Elizabeth Isaacs Doud (2018) em *A fábrica de lágrimas de sereia: laboratório de ecoperformance*, tese na qual a autora pensa a metáfora do ciborgue e o mito da sereia para conceber a relação imagética de uma sereia urbana, um corpo híbrido, imagem concebida com um figurino de plástico, roupa com a qual a autora/artista registra fotoperformances e ações na costa marítima soteropolitana para tensionar as questões climáticas, apresentando assim também uma discussão sobre a ecoperformance e a criação de personagens e narrativas míticas.

As autoras sinalizam caminhos divergentes mais possíveis, pois ações de conceber a arte com/e através das tecnologias podem ser analisadas nas performances da artista francesa Orlan, a qual durante a década de 1970 apresentou em suas obras uma crítica marcadamente

feminista questionando o papel das mulheres na sociedade ocidental, como em *The Head of Medusa* (1978), na qual a artista pintava metade dos pelos pubianos enquanto os monitores registravam a cabeça dos espectadores. Em *Mise en Scène pour une Sainte* (1981), a artista encarna os estereótipos de prostituta em uma instalação.

Imagens estereotipadas também percebidas nos registros da artista pós-moderna norte-americana Cindy Sherman. A artista se apropria de citações e releituras de outras artistas para conceber fotografias, criando personas, anulando a sua identidade e ocultando a realidade para criar ficções de si usando filtros de imagens do Instagram.

Figura 25: Cindy Sherman - Print do perfil do Instagram da artista



Fonte: <https://www.instagram.com/cindysherman>

A relação imagética identitária feminina também se faz presente na obra da artista e performer Lenora de Barros (2002), artista brasileira que tensiona o campo das imagens e os padrões de corpos produzidos pelas mídias de massa, sinalizando a transposição das fronteiras do imaginário para criar imagens usando a mesma expressão com cortes e penteados de cabelos diferentes na tentativa de expor o uso de programas de computador presentes em salões de beleza que simulam cortes, fazendo uma pré-visualização do resultado, na ação ela busca criticar a sociedade de consumo e as mídias que vendem/impõe padrões.

Figura 26: *Procu-ro-me* (2002) - Lenora de Barros



Fonte: Acervo MAM São Paulo

Inspirada em “*Procu-ro-me*” (2002), durante dois meses fiz selfies usando filtros do Instagram na tentativa de mapear quais padrões são impostos pelas mídias sociais, que tipos de imagens criamos na rede e quais padrões se repetem. O registo netnográfico também teve inspiração na série de imagens do artista Peter de Brito (1967-).

Figura 27 : Imagens digitais do artista Peter de Brito



Fonte: site O Menelick 2º Ato, 2015

Peter de Brito (2015), questiona as vias de acesso do corpo negro dentro das galerias de artes, desta forma artistas negros desenvolvem outras vias de autoproduzir e expor suas obras ou até mesmo pulverizar suas imagens, pautado neste contexto o artista manipula sua imagem em capas de revistas se apropriando da ampliação de acesso aos dispositivos móveis que permitem a um número cada vez maior de pessoas produzirem seus sons, fotografias e vídeos, conteúdos diversos invadem a rede gerando audiências antes impensáveis.

Tomo ainda enquanto influência a série “*Aceita?*”, fotoperformance do artista paulistano Moisés Patrício, com seguidores pela rede social Facebook em diferentes lugares do mundo. Série que cresce de forma surpreendente, pois o artista vem gerando um acervo de imagens sutis que trazem para o primeiro plano o racismo institucional brasileiro. De modo diverso, Patrício fala da juventude negra ausente, cujos fantasmas assombram as estatísticas.

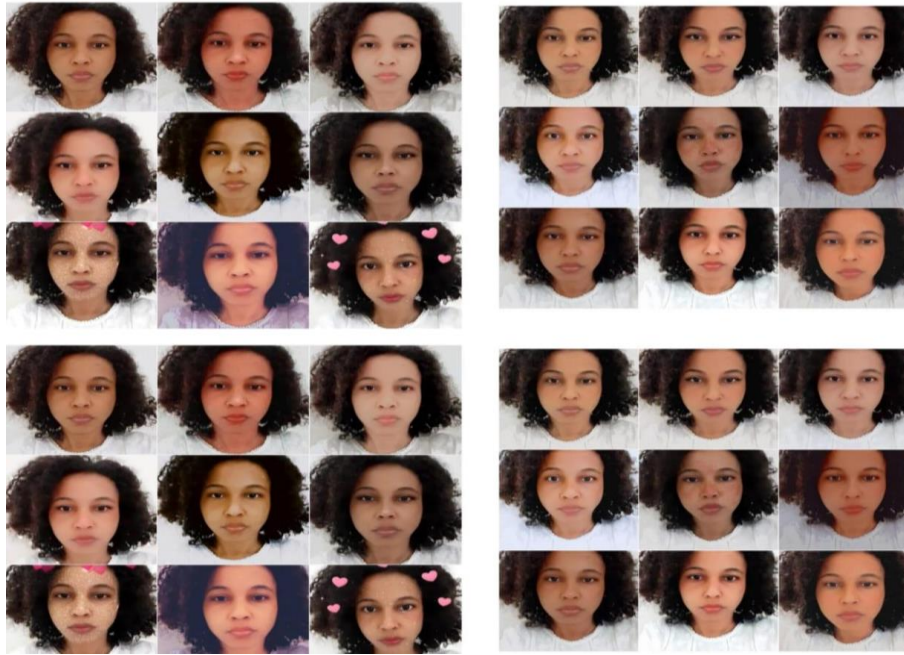
Figura 28: *Aceita?* - Moisés Patrício



Fonte: Prêmio Pipa, 2020

Na busca por entender como funcionam as relações de imagens de pessoas negras e quais os meios de inscrições o Instagram disponibiliza para nós, busquei entender caminhos de simulação de imagens para compor uma corpografia virtual.

Figura 29: *Buscando a Skin Care Perfeita* (2022) - Silvânia Cerqueira - Pesquisa imersiva no Instagram



Fonte: Acervo pessoal da artista

Durante os registros, percebi que há uma distinção de uso dos filtros. Aqueles atribuídos aos perfis femininos tendem a ser de beleza: na sua maioria, clareiam a pele, afinam o nariz, pulverizando um padrão eugênico de imagens. Pensar criticamente sobre o uso das máquinas para gerar imagens tensiona os meios de produção, pois o mercado tem seu dono e, segundo García (2008):

[...] a atitude crítica deve ter em conta que os dispositivos tecnológicos estão atualmente em condições de dar origem a uma civilização eugênica, impulsionada pela economia, que pode fazer um uso autointeressado e perverso da tecnologia recombinante e do mapa genético, sujeito às leis do mercado (2008, p. 37).

As concepções acerca do corpo no contemporâneo e como este dialoga com o contexto, seja ele ciber ou social, compõe os estudos do corpo ciborgue presente na obra *Ontología Cyborg: el Cuerpo en la Nueva Sociedad Tecnológica* (GARCÍA, 2008), livro que nos mostra um universo futuro cada vez mais próximo: uma simbiose entre natureza e tecnologia do ser humano convertido em organismo cibernético, organismo este que não dispõe de um sistema igualitário de invasão de rompimento de fronteiras, pois nós habitantes do ciberquilombo ainda estamos furando as bolhas e rompendo o status de dominação dos códigos, performando de maneira irônica as existências de agora.

A autora também elucida o resultado do uso cada vez mais frequente de implantes, próteses e intervenções cirúrgicas que atuam no corpo, modelando-o, cicatrizando lesões, eliminando imperfeições, restaurando-o ou simplesmente resgatando-o da morte, ações que busquei refletir ao produzir a sequência de imagens no processo de imersão.

Para a captura dos vídeos, o filtros de *Reels* regem o ritmo, cenários e perfil capturado, pois esses diferem seu uso dos registros estáticos das *selfies*, pois adornos e acessórios fundem-se às imagens. Já os filtros para *Reels*, vídeos curtos, são mais interativos simulando ambientes e fundindo os corpos em movimento, estabelecendo uma ficção de nossas imagens, sugerindo uma dinâmica de movimento de maneira imersiva, gerando a fusão de imagens de filtros animados com a capturada de nossos corpos em tempo real: “Imagens do mundo natural são fundidas com as artificiais em ‘realidades mistas’.” (GRAU, 2007, p. 21).

Processo com qual percebi que a relação de fronteira rompida humano máquina, dicotomias apagadas configuram nossos corpos de maneira sutil, os acoplamentos cibernéticos se dão desde as incisões mais simples com o uso de *chips* à busca pela longevidade, ou seja, incursões das forças econômicas.

Quando Haraway afirma que "o ciborgue é a nossa política, dá-nos a nossa ontologia", assume uma concepção do ciborgue que utiliza a sua condição desidentificada como forma de minar a ideologia uniforme dominante, de iniciar formas difusas de poder e frentes de luta deslocadas, muito ao estilo da concepção foucaultiana de poder. No entanto, o ciborgue uniformizado consumista também existe, uma vez que o imaginário cinematográfico americano exhibe na sua construção do ciborgue com uma clara tendência machista (GARCÍA, 2008, p. 111- Tradução nossa)<sup>17</sup>.

No primeiro momento notamos por meio da pesquisa as concepções ocidentais, responsáveis pela elaboração das diversas teorias a respeito dessa interface de criações, o corpo, e suas implicações nos estudos modernos de uma estrutura corpo/mente e alma/corpo, fragmentações de um organismo organizado em sistemas. Dualismo não perceptível e de difícil compreensão no contexto de borras de fronteiras artísticas e corporais emergidas no final do século XX, também políticas.

O rompimento das fronteiras humano/máquina, natural/artificial fabricaram outros corpos, os ciborgues. Pertencemos às cadeias políticas que tomam os corpos por meio das

---

<sup>17</sup> Cuando Haraway afirma que «el cyborg es nuestra política, nos otorga nuestra ontología», asume una concepción de cyborg que utiliza su condición desidentificada como forma de minar la ideología uniforme imperante, de iniciar maneras difusas de poder y frentes de lucha deslocalizada, muy al estilo de la concepción del poder foucaultiana. Sin embargo, el cyborg uniformado consumista también existe, como bien exhibe el imaginario cinematográfico estadounidense en su construcción del cyborg con un claro sesgo machista.



estruturas de dominação e dos acoplamentos, mas não somos tão ingênuas como pensaram os fabricantes das máquinas de guerra (cibernética). O organismo ciborguiano pertence à realidade social e às lutas de classe e gênero as quais movem nossas relações políticas: “As coisas que estão em jogo nessa guerra de fronteiras são os territórios da produção, da reprodução e da imaginação” (HARAWAY apud DUARTE, 2009, p. 2).

É seguindo essa lógica de imaginar e produzir jogando entre as fronteiras, que nós habitantes do ciberquilombo pensamos as novas maneiras de existir, ainda que as estruturas de dominação se façam presente, pensamos o quilombo enquanto retomada atribuindo a este o código de ciber, fazendo-se presente de maneira amefricana apesar das estruturas racistas que se configuram, nos descolocamos (GONZALEZ, 2020).

Somos construtos de uma cultura cis-hetero-patriarcal-ocidental naturalizadas *cyborgs*. O problema do Ocidente agora é a contenção, eles esqueceram que a tecnologia não obedece a um único dono, ela pode ser alimentada e nessa ação novos códigos se confundem, pois a criação e invasão de novos corpos exige da máquina uma reorganização, deste modo os corpos que movem a comunidade ciberquilombo pertence à lógica que nega as estruturas de dominação.

Pensar o corpo como quilombo é entender que somos um arquivo e carregamos em nós as memórias do racismo e também os escritos de quem nos antecedeu. Como expõe Beatriz Nascimento (1989), o corpo negro, transatlântico, é fruto de uma memória que foi buscada, pois se ao chegar em terreno estrangeiro o corpo passou a ser arquivo de memória e também tornou-se ser um errante em busca das Áfricas que o habita, buscando cruzar as fronteiras identitárias impostas pelo racismo fruto do processo de colonização. Corpos que durante muito tempo se viram em busca da África perdida, mas que em terras amefricanas, como escreveria Lélia Gonzalez (2020), se viu tentando entender os processos históricos e as fronteiras identitárias do corpo que se inscreve no mundo. Fronteiras fraturadas, como expõe Haraway (2019) e as relações do entre fronteiras enquanto espaços entre das identidades, como explicita Glória Anzaldúa (2012), ao expor as relações femininas e a rebeldia que podemos assumir para ocupar os diferentes espaços, falando em línguas para se comunicar com as diferentes facetas identitárias.

### 3.2 COSMOPEÇÃO: CORPO NEGRO, RAÇA E GÊNERO - INTERCEPÇÕES POLÍTICAS

Traduzo o meu corpo em grafemas, pois creio que ao percorrer caminhos imaginados estou pintando telas brancas com códigos coloridos, sonorizados, fios e placas ligadas em curvas e retas, emaranhados com a luz e a sombra, uma projeção de corpos vivos binarizados, um possível fragmento de bit.

No percurso desse atrito do pé que empurra o chão para se mover, reinvento e invento maneiras de existir. Enquanto traduzo reflito a respeito da criação, penso no Deus, esse mesmo ser que "botamos pra morar na nossa falha", como diz Tatiana Nascimento em seu poema *Taipa (o big-bang do criacionismo)*, quando essa ao tentar falar de criação retorna a tecnologia do corpo, esse mix de substâncias que alimenta a terra e habita mundos.

Caminho e deslizo os olhos sob a tela grafada de signos criacionistas, subo e desço a tela buscando a minha música favorita, as cigarras gritam me lembrando de paisagens não audíveis, nesse momento percebo que vim do mato também, e enquanto respondo às cigarras com assobio frouxo tentando me agregar a comunidade de insetos, penso meus acoplamentos, seria eu um ciborgue igual ao Robô dos filmes de ficção científica? Confesso que Octavia Butler me agrada mais.

O cérebro teimoso persiste nas perguntas: Será que pertencço à humanidade natural? Como se pudéssemos separar natural e artificial em caixinhas, débil engano. Tá tudo imbricado, brincando, e assim, vou apagando as dicotomias do binarismo generificado, e para tentar achar respostas revisito as narrativas oníricas do Deus, a saga do criacionismo, a mesma que prega a existência do Éden, lugar que eu nem sei se existe. Penso que esse tal Éden é uma tecnologia inventada para fazer com que nossos corpos fiquem quietos.

Sou inquieta, e cogito o que não devia pensar, e nesse trânsito me pergunto: Como seria a *selfie* de Narciso se ele habitasse o agora? Nessa busca revisito imagens, grafias de mim configuradas, formatadas, refletidas na água barrenta de um riacho raso, percebo cada aba aberta, cada linha de vento desenhada no riacho, um gesto contínuo que não se restaura e impõe seu ritmo com o vento.

Olho e me enxergo no vazio que se estende água e lama, ao olhar o gesto/vento na água descubro que sou habitada por fios visíveis e invisíveis, pertencço a uma comunidade de corpos ambidestros, mesmo me recusando a usar vermelho, verde e amarelo, é de resistores o corpo de agora.

(Silvânia Cerqueira, 2022)

Figura 31: *Ex-pugo* - Silvânia Cerqueira - Fotoperformance feita com filtro de *Reels* do Instagram



Fonte: Caderno de processos da artista (2021)

O grafema é a menor parte de uma palavra, as letras que unidas formam as palavras dando sentido e significado ao que se escreve. Estas podem ser organizadas de diferentes maneiras, estabelecendo quais sonoridades emergem com a sua organização em palavras, ocasionando a emissão de diferentes sons e imagens/palavras.

Se esta é uma parte pequena da palavra, podemos pensar quilombo enquanto palavra e o gesto um grafema, e a junção destes a outros signos emerge o movimento. Dessa forma, as teorias a respeito dele são as palavras/imagens que o descrevem. Sendo assim, as teorias organizadas em signos para descrevê-lo são grafemas unidos por outros quilombos aqueles que se agenciam, pois “[...] não existe sujeito ou subjetividade fora da história e da linguagem, fora da cultura e das relações de poder” (TADEU, 2016, p. 10).

Em relação aos escritos sobre o quilombo e suas teorias grafadas, a socióloga nigeriana Oyèrónkè Oyèwùmí em seu livro *A invenção das mulheres: construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero* (2021) trata dos escritos sobre o corpo, expondo a relação generificada presente nos estudos e na relações das sociedades ocidentais, um dualismo separatista, pois:

A noção de sociedade que emerge dessa concepção é a de que a sociedade é constituída por corpos e como corpos – corpos masculinos, corpos femininos, corpos judaicos, corpos arianos, corpos negros, corpos brancos, corpos ricos, corpos pobres. Uso a palavra “corpo” de duas maneiras: primeiro, como uma metonímia para a biologia e, segundo, para chamar a atenção para a fisicalidade pura que parece estar presente na cultura ocidental. Refiro-me tanto ao corpo físico como às metáforas do corpo (OYĚWÙMÍ, 2021, p. 27).

A autora remete pensamos o quilombo negro racializado grafado de diferentes maneiras pelos estudos antropológicos, teorias universalizantes e presentes na nossa visão de quilombo, pois enxergamos o quilombo quando, na verdade, este é para ser sentido. Separamos em partes independentes, e esquecemos que os fios (veias) se ligam, que a pele cobre toda extensão, o sangue se move por todo o mapa de veias e artérias, e ainda assim por muito tempo apenas enxergamos o quilombo, a entidade móvel dividida em partes e separadas pelo gênero masculino/feminino, analisados na antropologia moderna em partes, animalizados e separadas, dualidades da filosofia moderna, visto que, mesmo quando o corpo permaneceu no centro das categorias e discursos sociopolíticos, muitas das pessoas que pensaram sobre isso negaram sua existência para certas categorias de pessoas, mais notavelmente elas mesmas (OYĚWÙMÍ, 2021, p. 29).

Assim, na cultura ocidental o corpo pertence à ordem social que se funda e o estrutura, este está sempre presente nas relações que evocam o olhar da diferença, o olhar generificado, enxergando-o preso as metáforas semânticas, atribuindo-lhe dicotomias binárias e ao determinismo biológico, o mesmo que determina o olhar e leitura destes e os lugares que ocuparão no jogo social, que separa- os pelo fator gênero, macho/fêmea, homem/mulher, algo que na sociedade iorubana é divergente, pois as distinções anatômicas não são base da hierarquia social: “A ordem social requeria um outro tipo de mapa, não um mapa de gênero que reconhecia a biologia como fundamento para a posição social (OYĚWÙMÍ, 2018, p. 300).

Ao expor as leituras sociais sobre o conceito de gênero nas comunidades iorubanas, Oyěwùmí (2021), evoca refletirmos a respeito das abordagens feministas presentes em Haraway (2019). O ciborgue advém da necessidade de refletirmos as fronteiras e apagarmos das relações binárias vista pelo viés hierárquico para reescrevermos nossas narrativas, aqui assumidas ciborgues, pois vivemos nas fronteiras que demarcam a sociedade, embora exista uma busca pelo rompimento, tal ruptura se dá nos imaginários e escritos que tensionam as estruturas patriarcais, é no ciberquilombo onde encontramos vias saudáveis para nos “escreViver”, não

buscamos uma salvação, apenas estamos elaborando nossa rebeldia epistêmica, pois “A encarnação ciborguiana está fora da história da salvação.” (HARAWAY, 2019, p. 37-38).

Talvez essa salvação só exista para os cristãos, pois as barreiras que demarcam a sociedade pressupõe a necessidade de revermos o quanto os feminismos ocidentais foram inocentes ao analisar a categoria “mulher”, esta revela as estruturas de dominação marcadas por hierarquias, faz-se necessário compreender a mulher não como identidade, mais como unidade política para enfrentar as dominações de raça e gênero, sexualidade e classe, visto que, essas estruturas são traços para a concepção de despatrialização das lutas revolucionárias, pois “os feminismos de política decolonial contribuem na luta travada durante séculos por parte da humanidade para afirmar seu *direito à existência*” (VERGÈS, 2020, p. 35), e nós estamos buscando uma existência coletiva.

Intencionar os estudos de gênero para manifestar o corpo que se escreve na condição de ciborgue pressupõe um retorno às relações de subalternidade, a fim de pensar os movimentos feministas de política decolonial como um movimento, mas vigilante ao sistema da colonialidade enquanto projeto antissistêmico (COLLINS, 2019). Pensar o ciborgue na condição de metáfora política é ir de encontro aos feminismos decoloniais, ao corpo gerado pelo capitalismo que o desestabiliza, tensionando os lugares definidos.

Lugares que durante séculos eram demarcados, como expõe Lélia Gonzalez ao pontuar no texto *Racismo e sexismo na cultura brasileira* (2020), apresentando a *neurose cultural brasileira* que determina qual o lugar da mulher negra, a “mulata” que reside no inconsciente, pois seu fantasma é fruto do sexismo carnavalesco que ainda habita os corredores machistas e os estereótipos de raça. É o famoso “Preto quando não suja na entrada, vai sujar na saída” ou “Só podia ser preto!”, ditos populares que poderíamos citar vários que denunciam quais lugares as branquitude insiste em nos colar e subalternizar nossas existências.

Outras questões que também configuram nossos corpos e modos de representação nas artes, atualizando-os para questões práticas: “todo preto vai apresentar o trauma em suas obras” ou “é preta vai pesquisar capoeira”. Não que isso seja ruim, todas as estruturas ancestrais são aceitas, me refiro a estruturas no sentido de sustentação, pois não se trata de uma alusão às teorias filosóficas, essas, sim, tecem de maneira pejorativa nossas existências ainda na ilusão do coitadismo. Tombamos o patriarcado, somos poucas, mas nos movemos em rede, criamos vias e agenciamentos, matamos a “mulata”, somos um quilombo vivo.

As condições das mulheres negras e os movimentos decoloniais pressupõem a elaboração de uma escrita crítica pautada na luta antirracista, anticapitalista e anticoloniais,

sendo estas importantes para a política de gênero e as abordagens feministas, pois não há verdade e nem teorias separadas. Os estudos do feminismo decolonial suscitam pensarmos o quilombo ciborgue tomando como inspiração as abordagens e relações hierárquicas.

O ciborgue não é um sistema matemático e mecânico fechado, mas um sistema aberto, biológico e comunicante. O ciborgue não é um computador, e sim um ser vivo conectado a redes visuais e hipertextuais que passam pelo computador, de tal maneira que o corpo conectado se transforma na prótese pensante do sistema de redes (PRECIADO, 2014, p. 167).

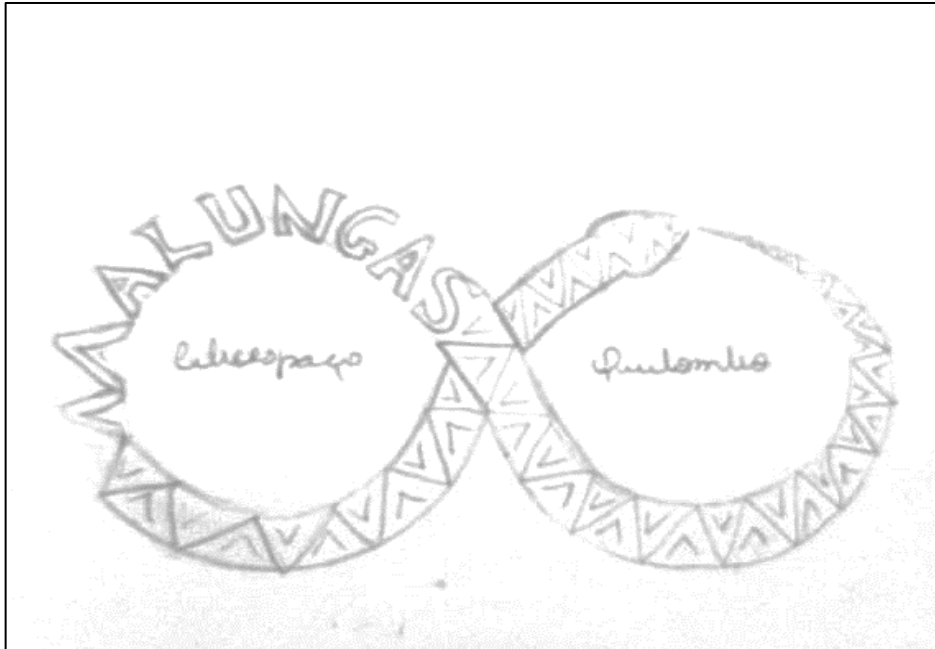
A hipertextualização sugerida por Paul B. Preciado (2014) compõe os corpos que performam racializados em *live performances* e performances simultâneas deixando suas afrografias em *links* e *pixels* de imagens, sugerindo outros textos sobre nós e se movendo contrariando as normas heteronormativas, elucidando um corpo texto socialmente construído, orgânico de história “produção-reprodução sexual”, na qual certos códigos se naturalizam, outros ficam elípticos e outros são sistematicamente eliminados ou riscados (PRECIADO, 2014, p. 415). Pois a política-ciborgue é uma política que nos permite vislumbrar um campo muito mais aberto (HARAWAY, 2019).

É movendo a máquina para ocupar o ciberquilombo intermediado pela rede telemática que os corpos presentes nesta pesquisa se escrevem e pensam ambientes *utópicos*, o ciberquilombo, terreno interfronteiriço físico e virtual, com o qual propomos novas maneiras de pensar os modos de estar juntas, de pensar as configurações tecnológicas do quilombo, habitado por corpos que se negam a habitar os lugares determinados pelo sistema capitalista, matérias vivas habitantes das fronteiras de gênero, raça e classe, buscando “estratégias de resistência cultural, no desenvolvimento de formas alternativas de organização social livre, cuja a expressão concreta está nos quilombos.” (GONZALEZ, 2020).

É nesse ambiente que escrevemos de maneira codificada deixando rastros e ruídos, tentando subverter a lógica necro da máquina de guerra, contra-atacando em baixa resolução nas encruzilhadas cibers para desviar *Iku* (palavra iorubá que significa morte; nas religiões de matriz africana, Iku é orixá que conduz o ciclo da criação).

#### 4 PARTE DE CÓDIGO III - QUE MALOCA É ESSA? QUILOMBO/CIBERQUILOMBO: AS ENCRUZILHADAS VISÍVEIS E INVISÍVEIS

Figura 32: *Documentos de Percurso: registros e reflexões em Processos Criativos*, conduzida pela professora Viga Gordilho (2022.2) - Diagrama feito em uma das atividades do componente



Fonte: Caderno de processos da artista (2022)

É tempo de caminhar em fingido silêncio,  
e buscar o momento certo do grito,  
aparentar fechar um olho evitando o cisco  
e abrir escancaradamente o outro.  
É tempo de fazer os ouvidos moucos  
para os vazios lero-leros,  
e cuidar dos passos assuntando as vias  
ir se vigiando atento, que o buraco é fundo.  
É tempo de ninguém se soltar de ninguém,  
mas olhar fundo na palma aberta  
a alma de quem lhe oferece o gesto.  
O lançar de mãos não pode ser algema  
e sim acertada tática, necessário esquema.  
É tempo de formar novos quilombos [...]

(EVARISTO, 2020).

Evaristo (2020) mais uma vez nos convoca para aquilombar e pensarmos futuros assumindo a estratégia de nossos ancestrais, aquilombando para mover outras narrativas se ancorando no quilombo, palavra da língua quimbundo, escrita em Português, quilombo. A mesma, com seu conteúdo enquanto organização sociopolítica, é resultado de uma longa história cruzada por povos de diferentes regiões, grupos migrantes nômades que buscavam novos territórios e alianças políticas.

O convite feito por Evaristo (2020), através do poema escrito na abertura deste capítulo, é um chamado para aceitarmos a pedra jogada por Exu, a pedra atirada ontem que mata o pássaro hoje, a contranarrativa atualizada pelas mãos dos sobreviventes, para pensar os espaços de sobrevivência daqueles que presenciaram a invasão colonial sem passividade, mais com rupturas e luta. Uma trajetória de lutas e resistências desde o primeiro sequestro dessa terra batizada de Brasil para cooptar os quilombos habitantes que seguem até hoje invadidos de maneira violenta, localizados às margens sociais, contra-atacando ao escrever outra versão das narrativas heroicas do colonizador.

Quando nos referimos ao processo de colonização, inevitavelmente voltamos para a análise do processo de escravidão no Brasil, a qual emergiu de dois fenômenos distintos, porém convergentes; o primeiro a continuação de um modelo de desenvolvimento interno da sociedade colonial nos moldes da colônia de exploração, realizando uma evolução nas primeiras décadas, aglomerado de feitorias atomizadas no vasto território, transformando a colônia em donatárias, sistema de estratificação social fechado em estrutura praticamente feudal.

A segunda o interesse das nações colonizadoras em expansão comercial e mercantil, com a qual a nação portuguesa se destaca no papel de intermediário de um dos países europeus mais fortes, nação marítima na época das grandes descobertas (MOURA, 1992).

A expansão de Portugal se deu em conjunto com o tráfico de escravos, sendo este responsável pela vinda de diferentes povos de África para o Brasil na condição de escravizados, traficados de maneira sorrateira pela coroa portuguesa que se aproveitava das relações étnicas e a disputa de territórios dentro do continente africano, sequestrado rainhas, usurpando crianças e famílias inteiras trazidas nos tumbeiros para trabalharem nas lavouras de cana-de-açúcar e cacau, originando no Brasil diferentes agrupamentos semelhantes às organizações políticas dos africanos.

As relações escravistas produziam movimentos de reação que se vinculavam à dinâmica de uma sociedade desigual, na qual o sistema de castas se fazia presente, tal desigualdade de exploração ocasionaram a rebelião e criação de comunidades na qual a economia escravista não



era a motriz das relações, muitos grupos atuaram no desajuste do sistema colonial. (MOURA, 1992, p. 14).

O ciclo do tráfico no comércio escravista brasileiro transcorreu em 04 períodos: o Ciclo da Guiné (segunda metade do século XVI); o Ciclo de Angola-Congo (século XVII); o Ciclo da Costa Mina (século XVIII); e o Ciclo do Benin (do fim do século XVIII ao início do século XIX). O último inclui o tráfico clandestino e a vinda de nagôs (iorubás) e jejês (fons e minas) ao país, trazendo membros de civilizações sudanesas, como iorubás, ewes, fons, fantiaxantis (minas), krumanus, agnis, zemas e timinis; civilizações islamizadas, civilizações bantas do grupo angola-congolês, como ambundas (cassangues, bangalas e dembos) de Angola, congos ou cambindas do Zaire e benguela; e civilizações bantas da Contra-Costa, como os moçambiques (macuas e angicos). (RIBEIRO, 1996).

A lista de povos sequestrados é bem vasta, no entanto, destacamos que os povos trazidos são etnias de diferentes grupos linguísticos e culturas, ao contrário do que boa parte dos estudos etnográficos pregavam. Os grupos trazidos não se reduziam ao composto de corpos vazios ou animalizados pelo viés antropológico, estudados por diferentes teorias racistas que escreveram a evolução da civilização brasileira (SCHWARCZ, 2021). Com esses grupos, também foram trazidos sistemas políticos, o quilombo.

Sobre a origem desse modelo de sociedade, Kabengele Munanga, antropólogo e professor brasileiro-congolês, em um artigo publicado na Revista USP trouxe conhecimentos sobre a origem histórica do quilombo na África, no texto, o teórico afirma que: “O quilombo é seguramente uma palavra originária dos povos de língua bantu, (kilombo, aportuguesado: quilombo).” (1996, p. 58). O autor também escreve como ocorreu o processo de criação dos quilombos na África:

O quilombo africano, no seu processo de amadurecimento, tornou-se uma instituição política e militar transétnica, centralizada, formada por sujeitos masculinos submetidos a um ritual de iniciação (MUNANGA, 1996, p. 63).

Segundo Munanga (1996), o quilombo brasileiro é uma versão do quilombo africano, seu surgimento se deu em oposição ao regime escravocrata, iniciando a formação de uma nova sociedade: a dos oprimidos que encontrou na fuga e no quilombo uma nova forma de sobreviver. Criando espaços de resistência, como aponta Clóvis Moura (1992), quando este afirma que o quilombo foi uma unidade básica de resistência do escravizado, sendo ele grande

ou pequeno, estável ou de vida precária, em qualquer de suas estruturas precárias ou não esse se encontrava em qualquer região que houvesse escravidão enquanto elemento de desgaste da origem servil.

Pensar os quilombos afastando-se das leituras superficiais vai de encontro a fontes referenciais de produção de conhecimento, uma delas é o intelectual quilombola Antônio Bispo dos Santos (2015), o mestre ressignifica a narrativa do quilombo não só enquanto um território para abrigar negros fugidos, mas para conceber a consciência étnica racial brasileira, a luta de direito à terra, reconhecimento de nossas ancestralidades diaspóricas, afirmando nossa presença de maneira ampla não apenas na condição rural, mas enquanto existência urbana e cosmopolita, pois “o quilombo pode ser considerado o símbolo maior da luta pela terra comunitária e pela liberdade em toda a Diáspora Africana nas Américas” (SANTOS, 2015, p. 8).

Desde o início da colonização no século XVI, os povos escravizados se engajaram de maneira firme e combativa contra a condição de escravizados em núcleos de resistência diversos, dos quais alguns se destacam, são eles: a República de Palmares; a Balaiada; Revolta dos Malês; a Revolta dos Alfaiates; e tantos outros núcleos que continuam no pós-abolição em oposição às consequências da escravidão na luta pela liberdade que sempre lhes foi negada (NASCIMENTO, A., 2019).

Saga heroica presente durante muito tempo nos estudos sociológicos que descreveram os quilombos como lugares de negros fugidos, uma espécie de acampamento dos rebeldes reclusos, corpos rebeldes, mantendo os estudos sobre o quilombo longe da análise organizacional e política da sociedade vigente dentro desses espaços, desconsiderando os processos de miscigenação e a dispersão dos povos de diferentes etnias trazidos de maneira forçada para trabalharem nas lavouras de cana-de-açúcar, café e cacau, povos chegados à colônia que instauram um espaço de convivência, apagando todo um saber, narrando os quilombos por uma perspectiva estereotipada negando as contribuições deste para a formação do chamado Brasil, sobre essa relação da história do negro no Brasil e as contribuições desta, Clóvis Moura (1992) expõe que:

[...] não foi apenas pelo trabalho que os negros contribuíram para que o Brasil chegasse a ser o que é atualmente. Na cultura que aqui se formava, eles replasmaram os seus padrões culturais de acordo com as necessidades que surgiam (1992, p. 8).

Embora Moura (1992) apresente uma relação fraterna entre nativos e africanos, é preciso expor que o desenho das disputas por território e existência no contexto colonial não foi um céu

azul de encantos, com todos partilhando a mesma ideia de acabar com os brancos posseiros. Emergiram inúmeros episódios de negros escravizados e livres que contribuíam para sufocar indígenas, ação que também se dava por parte de alguns indígenas, sem contar a atuação de autoridades metropolitanas que utilizavam-se abertamente dos quilombos para seus próprios objetivos, como no Panamá de 1570, onde os ingleses conseguiram a aliança dos cimarrones contra os espanhóis.

Nesses espaço de resistência os fugitivos raciais, uniram-se pelo único desejo de encontrarem estratégias e vias de fugirem da ordem econômica escravocrata para juntos pensarem outros sistemas de convivência, a configuração de diferentes etnias (corpos) nessas unidades tornam o quilombo a expressão mais autêntica do povo negro em terras brasileiras, a qual mesmo com o fim da escravidão continuam se aquilombando, como a ocupação e aquisição de poder podem ser vistas com a origem das ocupações dos morros, originando assim os quilombos urbanos (PEREIRA, 2014).

Os quilombos urbanos são práticas de aquilombamento do pós-escravidão. Com o fim da escravização, a Lei Áurea não garantiu terra, a liberdade é limitada, livre, porém sem direitos. Isso impulsionou uma configuração de novas organizações dos povos negrindios do Brasil, o quilombo urbano. Mesmo às margens, estamos conectadas tentando ressignificar os processos de opressões, genocídios e apagamentos da população negra, a partir da construção desta organização urbana e as estratégias de ajuntamento emergidas no pós-regime escravocrata atualizadas no século XXI.

#### 4.1 QUILOMBO: UMA CATEGORIA HISTÓRICO-SOCIAL

A primeira vez que assisti ao documentário *Ôrí* (1989), me perdi na voz que narra. O deslumbre do mar me fez navegar nas áfricas que existem em mim, entrei nos quilombos que carrego, e entendi que eu sou um quilombo, ambulante, vivo, carregado de segredos do meu primeiro território, o ventre de minha mãe, ela me chamou tanto que habitei por lá durante 9 meses, nasci na Varginha, distrito de Valente (BA), cidade que habitei, e desde então a diáspora de não ter lugar nenhum, mas ser quilombo, se faz presente em meu corpo. Morei no quilombo de minha bisavó e herdei a sabedoria de encontrar maneiras de “sobreViver” e habitar diferentes espaços, me refugiando.

Pois, penso o quilombo também como refúgio, um refúgio político que nos garante existências, trago essa prosa para começar a descrição do percurso que vem desenhando o texto

desta pesquisa, abrindo linhas nas palavras de Beatriz Nascimento (1989), minha ancestral que, assim como eu, viveu as diásporas mas encontrou na sabedoria dos terreiros de existências o conhecimento e a autoestima, fazendo da união comunitária nossa atuação política, vias pelas quais tento firmar meu ori (cabeça) nesta pesquisa, me reconhecendo quilombo, andarilha de existências, arquivo vivo e movente dos ventres que me antecedem.

O quilombo na história do Brasil é também uma luta de resistência e valorização do protagonismo das mulheres negras, não é à toa que as lideranças femininas estão presentes nas discussões de execução de políticas. A participação feminina liderando os quilombos brasileiros ao longo da história nos permite citar nomes como o de Dandara, retratada como uma heroína, que dominava técnicas da capoeira e lutou ao lado de homens e mulheres em muitas batalhas. Teresa de Benguela, líder quilombola, viveu durante o século XVIII na região do atual estado de Mato Grosso, no Brasil.

Foi esposa de José Piolho, que chefiava o Quilombo do Piolho ou do Quariterê, entre o rio Guaporé. Aqualtune, avó de Zumbi dos Palmares, princesa no Congo, escravizada no Brasil, Aqualtune foi figura fundamental para a consolidação do Quilombo dos Palmares e é o verdadeiro símbolo matriarcal dele. “O tecido cultural brasileiro funda-se por processos de cruzamentos transnacionais, multiétnicos e polissêmicos de cruzamentos e metalinguísticos [...]” (MARTINS, L., 2021, p. 50).

Pensar o quilombo é retomar para si a tecnologia ancestral presente em nossas relações, atribuindo ao verbo aquilombar o prefixo ciber, e assim, ciberaquilombar na tentativa de entender as encruzilhadas que configuram os diferentes espaços e nos permitem pensarmos estratégias unidas pelo invisível de fios metálicos que ligam telas e agenciam as ações no quilombo virtual/real, entendendo a diáspora contemporânea de quilombos hipertextuais, escritos em códigos nas encruzilhadas que convergem as práticas e abordagens, do tecido cultural com cruzamentos, encruzilhada evocada aqui para concebemos o ciberquilombo, uma instância simbólica que parte dos conceitos do ciberespaço enquanto ambiente de trocas, convivências e sociabilidade emergidos no contexto da cibercultura.

Ambiente este ampliando com os meios de acesso e a convergência, pensar o ciberquilombo é entender que o ambiente digital seja um lugar ainda habitado por uma hegemonia vem sentindo a invasão, os buracos abertos permitem a criação de rede virtual de afeto e de denúncia, remetendo a pensarmos neste como ambiente também de nós fazermos unidas pelo fio invisível regido por Ogum e aberto por Exu, lugar de fronteiras rompidas e distância físicas estabelecidas, mas que não nos impede de estarmos juntas, pensarmos táticas

de guerrilhas, cada uma em sua geografia, mas ligadas pela teia que busca escrever de maneira coletiva outros corpos, narrando os ditos deste agora, se fazendo código para também ser vista, se negando ao apagamento e as políticas negro, para compor o exército de "amazonas invencíveis", bebendo do saber ancestral de viver em e com a comunidade configurada aos novos meios, mas atentas enquanto ao coletivo, o qual tem poder de mover reinos e conquistar territórios, abrir trilhas e fundar comunidades ciborguianas, vislumbrando um Elecô ciber.

#### 4.2 ELECÔ: CONFIGURAÇÕES DE UMA COMUNIDADE IMAGINÁRIA

##### **Blue windows**

Olho em torno e não vejo vento, sinto o silêncio, o esvaziamento das ruas e o vazio do silício resistente se ligando para abrir mais uma janela, vejo a tela abrindo sem fundo, apenas a luz azul e ícones, enxergo pequenos *pixels* que craquelam a imagem em meio aos ruídos, avisto teclas rompendo territórios, giro e volto a brincar de escavar lugares, penetro a tela com o desejo de escrever corpos, de estar em multidões, ainda que essas sejam virtuais/reais.

Volto a minha janela, a mesma que se abriu quando toquei a palavra *power*, palavra que lembra som de poder, de estar, e cá estamos produzindo ruídos, promovendo uma entropia de *mics* abertos, sem *dimer*, escuto bips, desses que não são de despertador, são elas chegando, *corpas* que fogem do isolamento, as mesmas que declinam o individualismo, me junto a elas e performo, escrevo traço palavras invisíveis, me deixo ser sugado pelos olhos centrais da janela, permito que me consuma, me deixo ser convertida em números infinitos, 01001, com eles refaço meus perfis de resistência, que lembra existência, insistência, pois é, ela apareceu de novo, nessa brincadeira de faz de conta escavo ela, percebo que resistir é também recusar, *resistere*, resisto, tomo posse do resisto e penso em estratégias de estar viva, penso em aquilombar, fundir cidades, nesse devaneio de brincar com janelas e pintar lugares inexistentes, ambientes de faz de conta com filtros encontro, algumas malungas, potencializo atualizações, evoco o Elecô. Eu tenho 10 dedos, mas me considero parte da comunidade no agora, *corpas* precários teleperformando existências em baixa resolução deixando borrões em forma de links, acendendo velas para pedir licença enquanto mapeio meu corpo e deixo minhas linhas serem sugadas pela janela, a mesma que se fecha com *esc*.

(Silvânia Cerqueira, 2022)

Figura 33: *Malungas* - Oficinas de Criação – Prêmio Cultura na Palma da Mão – SecultBA



Fonte: Acervo Coletivo Ventre Livre (2022)

A urgência de se ciberaquilombar se manifesta de diferentes maneiras. Uma delas é o desejo de criar zonas temporárias de respiro, propondo novas grafias e experiências ancoradas não apenas nas territorialidades, pois pensar aquilombamento hoje é assumir uma performance de espaços de segurança, seja físicos ou virtuais.

O ciberquilombo refere-se ao ciberespaço, ambiente no qual realizamos as aberturas de janelas para “jutar” nossas experiências e o desejo de aquilombarmos de outras maneiras, dentre estas a virtualidade concebida pelo ambiente virtual emergidos e atualizados com o advento das tecnologias digitais, que desde 1945 vem se reconfigurando aos modos do capitalismo alterando nossa maneira de ser e estar no mundo, emergindo assim outros meios de estar e performar “jutas”.

Para concebemos o que pensamos ser nosso ciberquilombo, retornamos às tecnologias ancestrais, pensando o quilombo enquanto tecnologia, ampliando assim a compreensão de tecnologia para além de sua instrumentalização, considerando os valores culturais inerentes à ela. É o humano que através das técnicas que inicia seu desenvolvimento, tornando-se um inventor de novos mecanismos, muito diferente daquilo que é concebido pela natureza (MIRANDA; SILVA; SIMON; VERASZTO, 2009).

Com base no desenvolvimento de técnicas tomamos o quilombo enquanto tecnologia ancestral, escrita aqui ciberquilombo, inspirando também na comunidade do Elecô, habitada

por Amazonas invisíveis, mulheres que na tradição das religiões afro-brasileiras compõem o culto regido pela orixá Obá, a “yabá invencível”. Sobre a sociedade feminina, Cléo Martins (2011) afirma que:

A mitologia iorubá fala sobre uma sociedade feminina chamada Elecô, que é formada por guerreiras feiticeiras ambidestras que não tem os polegares. Esta maçonaria reúne as melhores guerreiras e Amazonas, e é *euó*<sup>18</sup> para os homens (2011, p. 79).

O *euó* (quizila, regras de conduta), comunidade de mulheres que fogem das análises binárias heteronormativas ocidentais, imagens das quais comparamos as mulheres de Daomé, um corpo militar feminino altamente treinado descrita pela maioria dos viajantes europeus que estiveram no reino do Daomé durante os séculos XVIII e XIX como Amazonas invencíveis (SUGUIAMA, 2018).

As mulheres guerreiras do Daomé ganharam destaque nos relatos dos viajantes devido às atividades militares desenvolvidas por elas que surpreendia os europeus. As “Amazonas” do Daomé permanecem no imaginário ocidental e são vistas nas narrativas cinematográficas como símbolos de luta e resistência negra, sobretudo, das mulheres, através das representações de papéis protagonizados por mulheres negras em algumas produções, sendo a mais recente o filme *A mulher Rei* (2022) produzido pela Sony Pictures, no filme o exército liderado pela General Nanisca com seu exército luta contra a ameaça colonial emergida com a chegada dos europeus na África. O aquilombamento explícito nas Amazonas do Elecô e no exército de Daomé são mobilizadores para pensarmos a nosso aquilombar ao evocarmos o quilombo para além de espaço de fuga, tomando este enquanto tecnologia ancestral presente em nós.

Aquilombar no contexto da cibercultura nos remete a refletir acerca das abordagens da inteligência coletiva influenciada pelas tecnologias emergidas do acúmulo de experiências de cada indivíduo que compõem as relações sociais, contribuindo para a potencialização da cooperação mútua do consenso e dissenso. Isso difunde diferentes coletivos e comunidades virtuais inscritas no ciberespaço, que se atualizam no ambiente físico de diferentes maneiras, carregadas de ideias racistas, machistas, como expõe Lévy (1998) quando este escreve a desterritorialização enquanto fabricante de exclusão, embora exista falhas nos processos de *re-alliance*, o ciberespaço também pode servir para o reconhecimento de identidades contrapondo-se às hierarquias informacionais.

---

<sup>18</sup> Na cultura Yorubá e religiões de matriz africana o *Euós* são quizilas, ações do humano que o afasta de seus guias, desvios de conduta que causam danos. Neste contexto, as mulheres destoam das normas vigentes.

O ciberespaço poderia abrigar agenciamento de enunciação de produtores de sintomas políticos vivos, que permitiriam aos coletivos humanos inventar e exprimir de modo contínuos enunciados complexos, abrir o leque das singularidades e das divergências, sem, por isso, inscrever-se em formas fixadas de antemão (LÉVY, 1998, p. 65).

As inscrições quilombistas fixadas no ciberespaço pressupõem o agenciamento de caminhos desviantes ao pensarmos a inteligência partindo dos estudos cosmológicos das Filosofias Africanas, a qual explicita que: “A inteligência deve ser vista como instrumento e precisa se afastar dos usos perigosos, nefastos, maléficos e egoístas [...]” (LOPES; SIMAS, 2021, p. 47), por meio do pensamento desta, enquanto instrumento para afastar os malefícios de uma sociedade global, tomamos a inteligência coletiva como via de união de corpos e narrativas inscritas do ciberaquilombamento explícitas no Elecô, a comunidade ciberquilombista na qual movemos as narrativas femininas, uma encruzilhada de novas estratégias, assumindo os desvios da rede telemática.

Usamos a inteligência para traduzir em grafemas nossas vivências percorrendo caminhos imaginados, pintando telas brancas com códigos coloridos, sonorizados, fios e placas ligadas em curvas e retas, emaranhados de luz e sombra, um possível fragmento de bit, uma potência que reverbera e cogita nos lugares físicos, assumindo as vias virtuais enquanto rotas de registros.

Movendo rotas para escrever produções coletivas de mulheres pretas (ciberaquilombar), abordagem apresentada no texto *Nzila Apó: desvio artístico amerifricano* (COSTA, 2022), artigo no qual exponho a produção da *Expooline Abre o olho - Jikula ô Messu*, organizada pela plataforma *Futurismos Ladino Amefricanas* (FLA), projeto idealizado pela feminista negra, pesquisadora, produtora cultural e multiartista Sanara Rocha (2021). O artigo relata os caminhos desviantes assumidos por alguns artistas e “artistes” ao ocuparem a web performando em vídeos e fotoperformances corpos afro-indígenas que retomam as memórias dos povos originários e da diáspora comumente esquecidos, escrevendo seus traumas e elucidando futuros.

[...] ações que demarcam uma busca pela reparação e reconhecimento também estético pensando a ruptura do domínio da arte hegemônica artística no Brasil, para ilustrar essa busca de escuta dos subalternos [...] (COSTA, 2022, p. 03).

Observamos a iniciativa do projeto e deduzimos que embora apreciação presentificada no museu permita outro tipo de experiência do sensível, as exposições on-line servem enquanto via de difusão das obras, pressupondo uma via digital de possibilidades e também nos



convidando a conhecer as obras sem necessariamente tê-las no campo da fisicalidade, à apreciação estética seguiu via interface gráfica criando outras maneiras de expor suas obras, não ficando mais aguardando um curador ou uma galeria chamá-las para expor, pois sabemos que por mais que as pautas de combate ao racismo epistêmico e a discriminação de gênero estejam emergindo e ocupando os debates, o povo preto ainda lida com as impossibilidades de acesso e quando se é mulher “a coisa fica feia”.

O convite de artistas afro-ameríndias para ocuparem a página da plataforma com suas obras pressupõe um aquilombamento digital, ou seja, configurações emergentes do Elecô no contemporâneo, escrevendo corpos sobre códigos culturais não neutros, imagens inscritas na página do Instagram sugerindo uma galeria virtual, trazendo signos imagéticos das opressões presentes nas memórias dos diferentes grupos subalternizados, ocasionando a elaboração de um sistema de representação com códigos apresentados não mais pelo colonizador (HALL, 2016).

Evocar o ciberquilombo para escrever outras significações corporais compartilhadas sugere uma busca pela terra da qual viemos, desviando-se das estruturas biopolíticas e biotecnológicas, denunciando a escrita não mais enquanto processo inocente, mas como subversão (GARCÍA, 2008). Escrevendo histórias não mais para a adormecer a casa-grande, mas para acordá-los do sono injusto (EVARISTO, 2016), assim, partimos da escrita coletiva de nossas experiências e traumas para pensarmos o corpo e as escritas em imagens através das performances apresentadas simultaneamente e em vídeos gravados durante os encontros virtuais de nosso *Projeto Malungas* (proposta contemplada no Prêmio Cultura na Palma da Mão, financiado pela Secretaria de Cultura da Bahia via Lei Aldir Blanc).

Para a realização do projeto, organizamos uma chamada pública. Dessa, selecionamos 17 mulheres afro-indígenas, das quais permaneceram apenas três: Ianca Santos (residente da cidade de Santo Amaro/BA); Alessa Oliveira (residente na cidade de Muritiba/BA); e Vania Nogueira (residente na cidade de Ibotirama/BA). No período de vigência da proposta, realizamos seis encontros para escrevermos os vídeos e textos que compõem o *Elecô de Malungas*.

Os encontros giraram para pensarmos as relações de gênero, as máquinas de guerras e as tecnologias ancestrais. Partimos do desejo de entendermos que, sim, existe um Estado necro (MBEMBE, 2019), e nossos quilombos compõem o tecido social deste Estado, fadados à exploração e subalternização. Durante os encontros, repensamos as relações de gênero e as tecnologias digitais, retomamos as tecnologias ancestrais, uma delas o quilombo, conceito que tentamos trazer para pensarmos as alianças estabelecidas no contemporâneo.

O encontro foi motivado pela leitura do poema *Não vou mais lavar os pratos*, de Cristiane Sobral (2010). Partimos deste poema para pensarmos os nossos códigos sociais e quais camadas de nossos quilombos poderiam ser removidas, tendo em vista também a possibilidade de trazer outras camadas, às quais ingenuamente nomeio de acoplamentos visíveis, fazendo referências às alterações vistas e realizadas com a incorporação de objetos para os registros; e os invisíveis, estruturas de poder que desejamos desmontar e que foram estabelecidas pelo Estado.

Essas foram inquietações que guiaram a produção<sup>19</sup> de fotoperformances e vídeos. Citarei o resultado de apenas três encontros. No primeiro deles, produzimos fotoperformances partindo da percepção do texto *Não vou mais lavar os pratos* (SOBRAL, 2010). A inquietação que o texto suscitou permitiu a escrita de *Vergonha* (NOGUEIRA, 2022), *Eu Sapatão* (SANTOS, 2022) e *Sobrecarga* (OLIVEIRA, 2022).

### SOBRECARGA

As mulheres sofrem, as mulheres lutam  
 O normal se tornou insuportável, como as mulheres superam isso?  
 O mito da super mulher moderna  
 Como dói ver a sobrecarga dessas fêmeas  
 Deixaram de ser do lar, mas quem cuida desse lugar?  
 Ainda são elas a maioria que tem em seus ombros muitas responsabilidades.  
 Também são mães,  
 chefes de famílias, cuidam das crianças.  
 Avisem aos maridos que são mães dos filhos não deles  
 Também são empregadas domésticas  
 guerreiras, que cuidam da casa, limpam, passam, cozinham  
 Avisem aos maridos que o contrato de casamento não é contrato de trabalho.  
 Também são professoras, ajudam na lição de casa  
 Avisem aos maridos que eles podem ajudar nessas tarefas  
 Também são amantes, precisam ser ativas ou te trocam  
 Avisem aos maridos que as mulheres podem dizer não, sem ter que criar uma  
 desculpa  
 Também precisam estar no padrão de beleza, ir para a academia malhar  
 Avisem aos maridos que nem se o dia tivesse 40h iríamos dar conta de toda  
 essa  
 sobrecarga  
 E, além de tudo, muitas trabalham fora para serem independentes  
 financeiramente.  
 Pois, no final, elas também são tudo e muito mais  
 Só esqueceram de avisar seus maridos

(Alessa Oliveira, 2022).

<sup>19</sup> Os poemas foram espalhados em formato de lambes nas praças e banheiros públicos da cidade de Valente/BA, no intuito de atualizar as palavras em outros espaços.

Figura 34: Fotoperformance *Avisem aos Maridos* - Alessa Oliveira - Muritiba/BA



Fonte: Acervo de imagens do projeto *Malungas* (2021)

Na imagem, a *performer* traduziu em fotoperformance o poema, negando-se à condição ocidentalizada do ser mulher, mostrando através dos signos/símbolos presentes na imagem as construções simbólicas do ser mulher, branca, estudiosa e doméstica, e em seu texto a mesma evoca um aviso aos maridos, que não somos suas mães. Ela também questiona a condição materna, segundo ela, os homens também são mães.

Pensamos através da foto os acoplamentos sociais, a relação da concepção do corpo ciborgue enquanto parte do tecido social que se nega a condição concebido dentro de uma estrutura euro-cis-patriarcal cristã. Estudos responsáveis pela elaboração de diversas teorias a respeito do quilombo enquanto interface de criação e produção de conhecimento, explicitando as implicações do corpo *cyborg*, agenciado de maneira ingênua pela biopolítica, atualizada na necropolítica, política de morte (MBEMBE, 2019), uma tecnologia de guerra que vem se reconfigurando.

Durante a condução do processo criativo, refletimos a respeito do conceito corpo *cyborgue* apresentando por Haraway (2019), buscando entender as diferenças e os diferentes interesses pois, enquanto Alessa negava a sua condição de quilombo doméstica, Ianca Oliveira apresentava um quilombo lésbico, buscando o espelho que refletisse seu reflexo feminino. A metáfora de se livrar dos pratos enquanto construções e adequações ao ideal feminino emergiram nela afetações relacionadas à sua sexualidade.

### SAPATÃO em ReConstrução

MÃE, não consigo me ver  
 MÃE, não consigo me ver  
 Por que você não consegue se ver, menina?  
 Não sei!

O homem branco gritou: negra e sapatão não é aceita aqui.  
 MÃE, por que eu não me vejo?  
 Você não pode usar cabelo trançado, Exclamou a branquitude na minha  
 infância: cipó de Tarzan  
 Você gosta de menina? Que vergonha, eca! Exclamou a brancura com nojo.  
 Ianca Sapatão, Sapatão...  
 Ser sapatão é pecado! Exclamou novamente a sociedade conservadora.  
 Hoje eu consigo me ver, MÃE  
 Eu cresci HAHHAHAHAHAHA  
 Hoje eu gosto de me ver, a sociedade não dita quem sou  
 Eu não sou o reflexo de uma família preconceituosa  
 O meu corpo está liberto das algemas de ser uma mulher heteronormativa.  
 Estou liberta para amar uma mulher, MÃE  
 Porque amar uma mulher negra é um ato de liberdade, afeto e segurança.  
 Sapatão em construção gritei no buraco do muro da casa  
 Abrir o portão e gritei novamente sapatão em desconstrução  
 Gritei mais alto.... Corpo em desconstrução!  
 Cabelo reconfigurado! Sexualidade reconfigurada!  
 Preta empoderada em (r)evolução

(Ianca Santos, 2022).

Figura 35: Fotoperformance *Eu sapatão* - Ianca Santos - Santo Amaro/BA



Fonte: Acervo de imagens do projeto *Malungas* (2022)

### Vergonha

Trago minha vergonha até a rua  
 Vergonha essa que me ensinaram a sentir  
 Mas, por que vergonha?  
 Se é um mecanismo natural do meu corpo  
 Meu corpo, que também é julgado a todo instante  
 Questionado por não ter padrões  
 Padrões que me limitam, que me agridem  
 Que simplesmente me negam como ser...  
 Mas, por que vergonha?  
 Por ser forte e sangrar todos meses e não morrer  
 Por amamentar  
 Por gerar vidas  
 Trago pra rua o meu poder  
 E deixo a vergonha  
 Pra quem não aceita o poder  
 Que o corpo feminino tem.

(Vania Nogueira, 2022).

Figura 36: Fotoperformance *Vergonha* - Vania Nogueira - Ibotirama/BA



Fonte: Acervo de imagens do projeto *Malungas* (2022)

Vania Nogueira, levou a vergonha de sangrar todos os meses, tabu ainda presente na vida de muitas mulheres, a menstruação ainda habita discussões que envolvem desde a pobreza às estratégias de um feminismo sagrado de plantio de luas para a *performer*, se colocando sangrando com uma calcinha suja cobrindo sua face com um saco de pão, uma metáfora do não ser vista, porém, a construída ideia de mulher perpassa tais relações.

Após a etapa de criações de fotoperformance seguimos para o uso de filtros na ação performática realizada durante as transmissões, nesta etapa pensamos nas estratégias de sobrevivências e na elaboração de espaços futuros, lugares possíveis. A convergência de espaços e os cruzamentos de ambientes físicos e virtuais<sup>20</sup> abriram caminhos e descaminhos orientados pela força do orixá Exu, energia movente da comunicação. Nele encontramos o poder “tangencial” que é aqui assinalado como: “[...] instância simbólica e metonímica da qual se processa vias discursivas de elaborações” (MARTINS, L., 1997, p. 29).

A ideia de *cyborg* nos faz pensar os acoplamentos cibernéticos como metáforas das representações sociais do quilombo, concebidas durante anos. Concepções essas nas quais fomos animalizadas e tratadas como máquinas sem sentimentos, símbolo agenciado socialmente para servir a uma política da procriação, tecida desde o período colonial e perpetuada através das produções de subjetividades configuradas pela cultura das grandes mídias.

O *Elecô* continua se formatando, mas o projeto desenvolvido ainda imaturo abriu vias discursivas, pois durante as atividades podemos refletir e tensionar as relações gênero e tecnologia, compreendendo-as como vias de criações, e de certo modo buscando um uso estético para pensarmos as novas/velhas narrativas, evocando uma reescrita da ontologia feminista ao refletir as relações ciborguianas das mulheres na diáspora, e assim, compreender as linhas e alianças políticas necessárias para nossa sobrevivência, mas sem deixar de mensurar os acoplamentos sociais e as máquinas de guerra emergidas com a Cibernética, pois estamos imbricadas também as tecnologias ancestrais, e por meio delas propomos a criação de uma *utopia*, fugindo e se fazendo ciborgue para sobreviver movendo nosso quilombo.

Embora este ainda exija atualizações de suas configurações, podemos expor que durante os processos encontramos novas vias de criar coletivamente, trocando através da realização de encontros possíveis para pensarmos as tecnologias de agora e as ancestrais enquanto vias de criação, o desejo é mover a juta para retomarmos o quilombo ainda que este seja *cyber*, pois entendemos que os territórios também são atualizados e através deles propomos novas invasões. Pois foi após a conclusão do processo *Malungas* (2021) que concebi as obras: *Chá de Mar-goas* (2022), texto que propus para guiar a minha participação no Festival Acocoré de performance coletiva simultânea on-line (2022)<sup>21</sup>; em seguida *In-fusão* (2022) e *Sutura* (2022); e a instalação *Zigit@* (2022). Nessas obras realizamos o desejo de estarmos vivas, após “arriar” nosso ciber

<sup>20</sup>Após a conclusão do processo, espalhei trechos dos poemas nas praças de vias públicas da cidade de Valente/BA, interior no qual resido.

<sup>21</sup> Disponível em: <https://acocore.wixsite.com/acocore>.

*ebô* e começamos a entender as existências possíveis, ainda que estas venham a ser utopias de um futuro impossível. Construimos uma maloca habitando o ciberespaço e estamos nos escrevendo em códigos binários para que outros quilombos se vejam vivos também.

### 4.3 CONFIGURANDO O EU-CIBORGUE

#### **Chá de Mar-goas**<sup>22</sup>

- Separe uma vasilha de intolerância
- Punhado de ervas de sua preferência, se tiver algo que sirva para espantar mau-olhado é bom.
- Pega manjerição que resolve.
- Reserve em uma bacia a paciência que exigem de você.
- ¼ de misoginia
- ½ xícara de água do mar (antes de colher observe as palavras que ela escreveu, escute o vento, pois é preciso o frescor da brisa).

#### **DES-PREPARO**

Misture uma pitada de incompreensão, não precisa ficar inosso e nem tampouco doce demais. Com a água macere as folhas, neste momento é preciso deixar sua paciência torrando, as folhas precisam ser tratadas com cautela, qualquer gesto impreciso amarga. Sirva numa bacia com água.

**RENDIMENTO:** Nenhuma alíquota.

(Silvânia Cerqueira, 2022).

---

<sup>22</sup>Poema/pretexto escrito por mim para performance simultânea no Coletivo Artes e Conexões (2022). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1vrC95k4zOQ&t=1766s>

Figura 37: *Chá de Mar-goas* - Silvânia Cerqueira - Print Performance Simultânea Online



Fonte: canal Acocoré no YouTube, 2022

Quando fui selecionada para participar das transmissões simultâneas do Acocoré (Arte, Coletivo, Conexões em Rede), grupo de performances simultâneas que reúne artistas de vários lugares do Brasil para performar na rede produzindo imagens *gifs* performances, encontros online, partilhas pelo WhatsApp, explorando os ruídos, a duplicação de corpos e deboche para questionar a submissão de artes aos meios digitais e as produções artísticas em galerias.

Quando iniciei eu não fazia ideia de como seria, não conhecia o grupo e sempre dediquei meus estudos e apreciação de performances a temas específicos: raça e gênero e a relação de trauma inscritas nas artes. O grupo me apresentou uma tecnologia, o deboche. Rir da ridícula face do opressor quando este não entende a sutileza do riso que se escreve para expor o quanto as estruturas sociais são fraturadas. Encontrei no grupo o riso e a diversão para falar de cura, percebi que o chá é curativo e também tóxico. Assim como na sociedade, temos que conviver com os venenos discursivos, no mundo das plantas existem ervas venenosas, uma proteção da fauna para equilibrar as espécies e seguir as movências do ecossistema.

Quando nos referimos à fala, estamos evocando os códigos que configuram a linguagem e a produção de conhecimento pautada em uma abordagem universalizante construída nas relações de dualidades, apropriações binárias que brincam de subir e descer na gangorra dos discursos hegemônicos, alterando não a subida de sujeitos, mas o cair para cima das hegemonias patriarcais.



Tais relações influenciam a construção de um discurso crítico sobre os saberes-poderes hegemônicos. Haraway (2019), mediante a filosofia, traz para a cena da ciência figuras monstruosas, entre elas o ciborgue, tanto como meio de revelar categorias culturais atuando na produção do conhecimento como para materializar novos significados para a natureza, os corpos e as relações de diferença.

Em conexão com esses monstros refigurados em suas narrativas, a autora defende uma relação de conexão e não de divisão, entre sujeito e objeto do saber, conexões que buscamos estabelecer através das performances simultâneas realizadas em 2022, elaboradas por meio de *assemblagens* naturais e culturais embutidas e manifestadas através do corpo realizadas simultaneamente via Instagram e YouTube, chás conceituais que enquanto cura denuncia o envenenamento.

Tudo começou com o *Chá das Mar-agoas* (2021), organizamos na página do Instagram Coletivo Ventre Livre, *lives* com as manas para falarmos nós. Fazíamos o chá enquanto ritualista, cada uma em sua casa antes de iniciarmos a *live*. Estreitamos as distâncias de Igatu (BA), Salvador (BA), Valente (BA) e Livramento de Nossa Senhora (BA) de maneira simples. O tema motivador era falar de si e beber chá, o sabor era escolhido por conta das relações curativas das ervas, desta forma, cada uma trazia sua erva pautada na sua busca de cura. A ritualista não mostrada apenas mediada pela chamada de WhatsApp partia da relação curativa que precisávamos naquele momento, estávamos na primeira onda pandêmica, o isolamento havia chegado sem aviso prévio, fazíamos um chá teleformando e depois íamos para as *lives* tomar chá de maneira simultânea, categorias para se pensar performance arte e as tecnologias digitais.

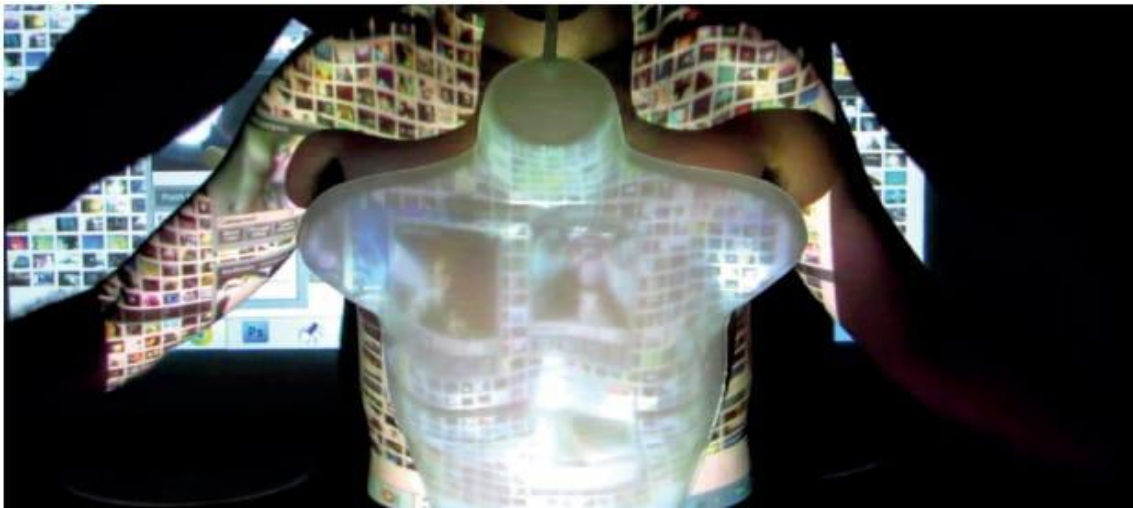
Conversa vai, conversa vem, comecei a vislumbrar a possibilidade de continuar com o processo de tentar pensar o ciberespaço enquanto ambiente de assembleias para nos organizarmos coletivamente, já que a pandemia havia desorganizado tudo, o ciberespaço seria o lugar de reposicionamento de exibição de corpos através da ampla adoção do *streaming* e da mídia digital, nos levando a pensar as plataformas digitais, espaços de performance como um agenciamento no qual pode acontecer em vários lugares e para diferentes pessoas simultaneamente, caminho que havíamos vislumbrado no Projeto de *Mata-borrão* (2020).

Neste momento, começamos a teorizar o que estávamos desenhando enquanto rede de criação, a qual se mostrou confusa, embora tenha sido desenhada com fundamentos teóricos, emergidos com as pesquisas bibliográficas, até porque ninguém possui saber universal e os processos criativos e concepções artistas habitam os contextos históricos, para não escrever a

novidade antiga enquanto furo de notícia, descrevo algumas contribuições que foram fundamentais para que o percurso e as categorias emergidas nas ações do Coletivo Ventre Livre.

No entanto, é preciso elucidar o contexto histórico, pois antes de pensarmos o uso da internet e das redes sociais para conceber e performar nossas inquietações muitos artistas fizeram o caminho e deixaram seus vestígios, por meio deles assumirmos nossas escolhas diante das condições contextuais nas quais nossos corpos se encontram, além de sinalizar as contribuições dos estudos da performance arte na década de 1990, e o grupo *Corpos Informáticos* (1996), o grupo foi criado em 1992 no intuito de pensar a relação do corpo com a tecnologia, buscando compreender que corpo nos restaria, quais seriam os sobreviventes, quem resistiria, existiria, considerando a primeira técnica a linguagem, pressupostos que o grupo passou a considerar e questionar em suas produções (MEDEIROS, 2017). Ao pensar a linguagem enquanto tecnologia, o *Corpos Informáticos* iniciou os processos de refletir a arte da performance e as relações com a vida, pensando a linguagem enquanto organismo vivo e codificado.

Figura 38: *Dedilhando com os dados* (2014) - *Corpos Informáticos*



Fonte: website *Corpos Informáticos*

Desde a sua criação, o coletivo *Corpos Informáticos* busca investigar a relação do humano e as novas tecnologias de maneira lúdica, fazendo uso das mídias presentes no cotidiano, entendendo as composições urbanas e as artes, dedicando-se à arte da performance.

Para o grupo, a primeira tecnologia de dominação é a linguagem e, quanto a isto, não podemos fazer “vista grossa”, a mesma é um organismo vivo gregário de novas formas de comunicar.

Corpos Informáticos buscavam inicialmente pensar que corpo restaria, sobrevivente, resistiria, reexistiria, (in) surgiria frente às tecnologias. Para tanto, foi necessário pensar primeiramente o que é tecnologia, de que tecnologia(s) estavam falando. Considerando-se que a primeira técnica é a linguagem: “Corpos Informáticos se propôs a questionar a linguagem envelhecida, domada, adocicada[...]” (MEDEIROS, 2017, p. 33).

A linguagem questionada pelos corpos passou a ser atualizada em 2020 com a realização do Acocoré (Arte, Coletivos, Conexões e Redes), mobilizando a “fuleragem” definição do grupo à performance, assim como outros grupos de artistas, o grupo “seguiu o baile e encarnou a blogueira” com entrevistas no Instagram, vídeos e a criação de um site para acomodar as “fuleragens” do Acocoré.

Entre 1996 e 2006 o grupo investigou a telepresença, atentando para as possibilidades de um “corpo informático, investigando” o “corpo-carne numérico” tentando compreender a quase presença e a possibilidade de sobrevivência de um corpo sexual em movimento/som/vídeo (MEDEIROS, 2021). O desejo de presença real. O desejo do outro é capaz de prazer estético. A telepresença, atualmente, no Projeto Acocoré é possibilidade de estar junto sem ser fisicamente real, no entanto, estando ‘presentes’ (MEDEIROS, 2021, p. 274).

*Chá de Mar-goas* (2022), foi concebido no projeto de performance simultânea Acocoré (Arte, Coletivos, Conexões em Redes), realizado pelo Grupo de Pesquisa Corpos Informáticos. A encruzilhada ciber permitiu que em 2022 meu corpo se encontrasse com uns “fuleiros” para “fulerar” todos os sábados à noite, simultaneamente arriscando o corpo na rua e conectada a diferentes lugares físicos para performar no Acocoré, uma sala ruidosa de apresentações de performances simultâneas realizadas via Zoom.

Movida pelo desejo de continuar a performar e fazer meu quilombo presente na tela, comecei a visitar as transmissões após ter sido selecionada na chamada pública realizada pelo grupo. No Projeto Acocoré, participei das ações mobilizadas por figurinhas e prints das transmissões via Zoom e nas partilhadas no WhatsApp, vias exploradas no presente, mas anunciadas antes na década de 1990, quando a arte tecnologia e a performance passaram a habitar os centros de pesquisa de arte digital.

A partir de 1990, muitos artistas começam a explorar a internet como meio de expressão artística. A grosso modo, podemos dizer que os trabalhos realizados para a rede representam

uma fusão da arte-comunicação desenvolvida nos anos 1980 com o meio digital. A arte-comunicação, como foi visto, utilizou recursos predominantemente não digitais (correio, fax, *slow-scan* TV, entre outros) ou semi-digitais, como o videotexto, para estabelecer contatos de comunicação entre os diversos integrantes de uma determinada proposta artística.

Assim, a arte na rede, em certo sentido, dá continuidade a algumas ideias e propostas da arte-comunicação dos anos 1980 (bidirecionalidade do sistema, participação do público no trabalho proposto, desenvolvimento de uma obra em tempo real, desmaterialização da produção artística, ubiquidade, coletividade, simultaneidade, processualidade, compartilhamento, rede, e outros), mas agora em um contexto eminentemente digital e valendo-se da internet (ARANTES, 2005, p. 98).

Para entender as encruzilhadas presentes nas performances realizadas e capturadas via Zoom e Instagram foi preciso retornar aos códigos já elaborados sobre a performance arte e as tecnologias digitais, os quais se fazem presentes nos estudos desde 1950, quando deram início aos primeiros registros iniciando uma escrita das ações performáticas, registros que atribuímos ser códigos, pois estes configuraram as ações fazendo emergir outras acepções acerca das relações tempo/espaço/ação/público já anunciadas por volta da década de 1950, período no qual surge as primeiras ocasiões onde o registro do fazer artístico adquire maior importância para o artista e, com o passar dos anos avultam-se as obras compostas por esse registro, ou que são apenas o próprio registro. Norteiam as produções artísticas dessa década, assim “a superação dos limites do objeto e da obra de arte acabada, a preocupação com a participação do público, a utilização de novos suportes artísticos e a ruptura com o conceito de mimese (ARANTES, 2005, p. 37).

O percurso da produção de performances arte com ações registradas em imagens e as implicações implícitas na relação de representação/apresentação corpo/imagem emergidas com as possibilidades de registros compõe a cena performática e os vestígios deixados e permite pensarmos a ampliação de sentidos e espaços de ação além de abrir inscrições de obras por outras vias, as marcas tornam-se a obra, pois diferente do que expõe Matesco (2012) “Esses trabalhos só existem efetivamente no aqui e no agora da presença de artista e público, sendo as imagens ou filmes apenas registros incompletos de uma temporalidade anterior” (p. 110).

A imagem printada, presa ao *frame* instantâneo do mover-se enquanto a lente e as câmeras capturam, é a obra presa ao tempo da captura. Se formos nos referir às performances realizadas em redes sociais ao vivo, os dados da conexão ditam o que se escreve, congelando involuntariamente as ações, desprogramando a montagem de ações.

A noção de tempo/espaço público e obra foram tensionadas com a popularização das mídias digitais, fazendo emergir outros ambientes de ação e outra relação do sujeito obra, pois quando pensamos as performances simultâneas e as teleperformances outras zonas emergem em torno da recepção e das ações, outros signos jogam na tela não se restringindo apenas a corporificação da ação, mas do corpo presente dialogando com outros signos e outras mediações pensando a performance para além das definições fechadas, assumindo a interdisciplinaridade da arte da performance e modos abertos de pensá-la.

Atribuindo a ação performativa outros espaços, pois com a guerra contra o inimigo invisível da Covid-19 foi perceptível outras vias de pensar o espaço fruidor da performance sinalizado com as produções que antecedem o contexto atual por meio de pesquisas e concepções de pensar arte e tecnologia no final dos anos 1990, contexto marcado pela popularização das mídias e criações de grupos de pesquisas em artes que buscaram desenvolver ou pensar *softwares* e vídeo-presença, é um exemplo na ausência deste conceber com as plataformas disponíveis, a fim de entender as relações com o ambiente interfronteiriço, o ciberespaço enquanto arquitetura possível para a performance.

Foi buscando entender as instâncias relacionais sujeito/performance e ciberespaço que nas participações das transmissões do Acocoré optei em não assumir o *backstage*. Em *Malungas* (2021) e *Mata-borrão* (2020) fiquei todo o processo gerenciando a tela, performando de maneira oculta, guiando as imagens em destaque, repetição que não desejava na nova vivência, e assim foi.

Nas transmissões do Acocoré aos sábados era possível entrar na transmissão de onde estivesse. Havia um texto de formato e escolha livre proposto sempre às quintas-feiras, seguindo o cronograma estabelecido na primeira reunião. Embora acontecesse de forma remota, como havia sido os dois últimos processos do Coletivo, a experiência era outra. Observei que, diferente do que fazíamos no coletivo, o grupo não pensava a criação em conjunto. Embora ocorresse com compartilhamentos de textos, apenas enviamos uma imagem para *card* e o texto para divulgação e cada participante trazia seu entendimento ou não. Nesse caos, emergiu *Chá de Mar-goas* (2022), uma crítica aos partos humanizados e às *doulas*, inscritas como parteiras quando a ideia de parir um filho de forma natural não era escolha, não era status de acesso, quando a atribuição de parteira não se inscrevia nas rodas de sagrado feminino branco. *Chá de Mar-goas* também traz a angústia de não ter mais pretas na tela de transmissão, pois, embora fôssemos em quantidade menor, a cura nos processos do coletivo se dava entre negras.

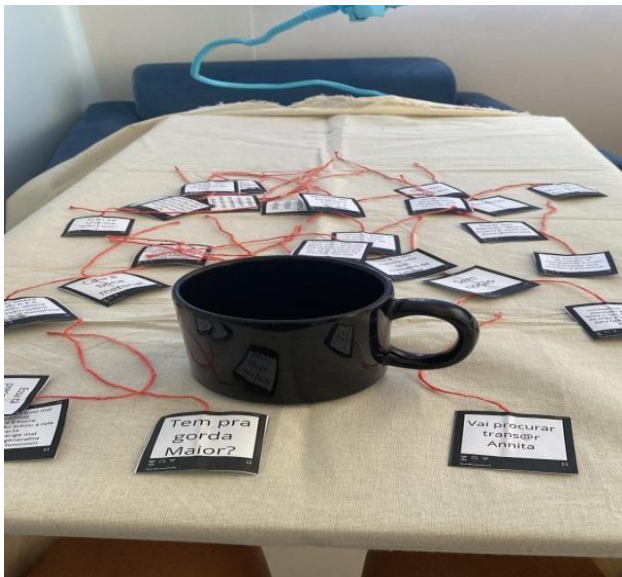
Figura 39: *Chá de Mar-goas* - Silvânia Cerqueira - Print Performance Simultânea Online



Fonte: YouTube Acocoré, 2022

Fui acolhida no grupo e sou grata, pois entendi que, assim como o branco, não preciso apenas performar traumas, o deboche, o riso, a diversão acalma o corpo cansado. Foi neste momento que passei a questionar meus acoplamentos sociais e retornei para me entender e desarmar os códigos que me configuram, mas não queria estar sozinha, e a rede de mulheres tecida nos processos do Coletivo mais uma vez foi o caminho. Convidei Vania Nogueira para fazermos uma netnografia e apresentei a ela a ideia de *In-fusão* (2022).

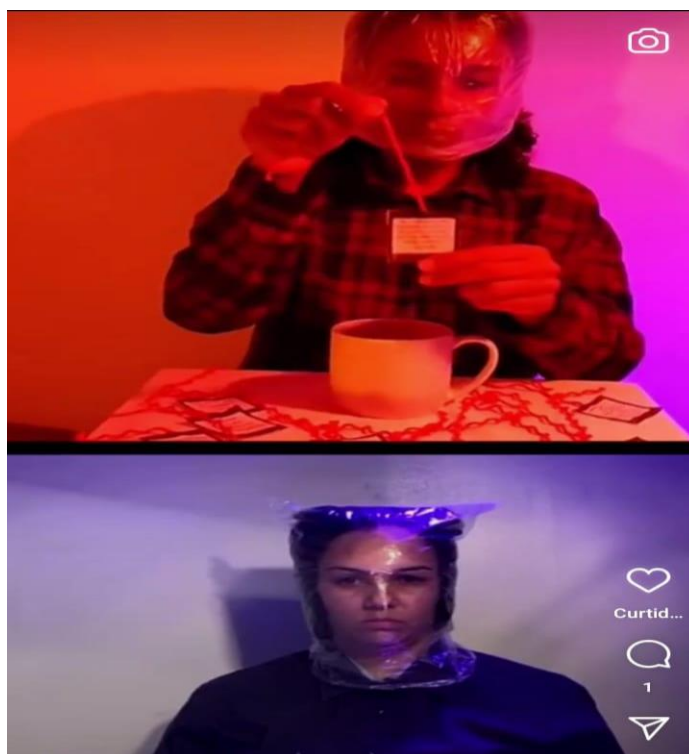
Figura 4030: Sachê para ação realizada na performance *In-fusão* (2022)



Fonte: Caderno Virtual de processos - Silvânia Cerqueira, 2023

O resultado da netnografia permitiu a fabricação do sachê do chá de *In-fusão* (2022) para infundir as ervas daninhas inventadas pelo sistema cis-patriarcal, metáfora que guiou a ação de asfixia. As *performers*, cada uma em suas cidades e residências, vestiram-se com roupas que sugerem ser masculinas dentro dos códigos limitantes e a ação era infundir o sachê enquanto um saco impedia a entrada de ar, dificultando a respiração.

Figura 41: *In-fusão* (2022) - Silvânia Cerqueira part. Vania Nogueira - Performance apresentada em Live Performance no Julho das Pretas



Fonte: Caderno Virtual de prints (2022).

Apresentamos via Instagram no Julho das Pretas (2022). A performance começou com uma netnografia, navegamos pelas páginas do Instagram e Facebook, íamos lendo os comentários e postagens que nos chamavam atenção. No retorno, percebemos que havia uma frequência de comentários hostis com signos racistas, misóginos e sexistas. Printamos os comentários e começamos a pensar como seria um chá com aquelas palavras infundidas, seguimos para a fabricação dos sachês que usamos na performance, fizemos um chá com farpas misóginas, sexistas e machistas, enquanto fundimos o saco que cobria nosso rosto nos asfixiava, era como se a cada sachê infundido nosso corpo fosse envenenando. Uma crítica aos comentários machistas.

Ainda em 2022, o meu desejo era entender meus acoplamentos sociais. Revisitando a minha casa no interior, achei o primeiro diagnóstico de depressão da minha mãe e também o meu, no qual a médica não me indicava como depressão, mas trazia as taxas de hormônios necessários para acabar com as crises de enxaquecas no período menstrual, hormônio usado também no controle de acnes. Os hormônios entraram pela minha boca desde os 17 anos, processo que se deu após dois anos tentando investigar as crises de enxaqueca. Eu achei no uso de anticoncepcional a solução, não me apresentaram outra política, afinal o ideal é reduzir as filias. E o que pode um corpo que é socialmente visto como não humano com tal requinte? Acopla os códigos da depressão usando fluoxetina, terapia para uma empregada doméstica semianalfabeta residente no sertão da Bahia é “luxo”, não precisa investigar, a solução é simples: Fluoxetina de 25 mg duas vezes ao dia e, à noite, Amplictil para relaxar. Quanto à criatura que deseja sangrar, mas o corpo não entende tal processo, acrescenta uma dose de Drospirenona mais Etinilestradiol, não precisa ser muito.

Sim, convivemos com os códigos sutis que escrevem diagnósticos simples sem entenderem a complexidade da máquina humana, mas seguimos costurando e sendo costuradas. É nesse contexto que surge *Sutura* (2022), performance simultânea transmitida pelo Instagram e projetada na sacada do Centro Municipal de Artes Hélio Oiticica, no Rio de Janeiro, durante o evento Parada 7 - Arte em Resistência, criado de maneira coletiva para abertura da exposição homônima.

*Sutura*, ato de costurar partes, fechar cortes, ligar duas extremidades de pele com o vai e vem da agulha com linha. Foi nesse vai e vem de linhas que a ação da performance se fez, vestida com um vestido branco e com fios de cobre coloridos. A pele/vestido recebia a *sutura* de bulas de anticoncepcionais, antidepressivos e embalagens vazias de comprimido. A proposta busca pensar nossos acoplamentos sociais, partindo da perspectiva de que somos quilombos e ciborgues.

Enquanto costuro trago ao mundo a minha história dita com as fórmulas de medicamentos tais como: antidepressivos; anticoncepcional. Enquanto vou contando a história de meu corpo, costurado nessa sociedade heterocispatriacal, componho a minha segunda pele, a pele social, tecido que rematamos todos os dias sem questionar, uma estrutura que patologiza corpos divergentes. Meu ciborgue é a borra crítica de fragmentos rejeitados pela cultura de descarte do capitalismo, restos que não se agregam ao meu corpo, mas compõem a segunda pele, a social.

(Silvânia Cerqueira, 2022).



Figura 42: Performance *Sutura* (2022) - Silvânia Cerqueira



Fonte: Caderno de registro da artista (2022)

Após a conclusão do rito *Sutura* (2022), comecei a classificar as interações estabelecidas no processo das performances via *streaming*, questões que eu vinha matutando durante as participações nas transmissões do Acocoré, que duraram 2 meses, período que teci mentalmente uma linha dos caminhos que havia trilhado nas performances coletivas via Coletivo Ventre Livre e nas que apresentei sozinha, ocasionando a elaboração de um quadro. Embora o intuito não seja classificar em categorias, e sim estabelecer caminhos de concepções que visem as relações humano e ciberespaço, as obras do coletivo permitem pensarmos e sairmos da caixinha engessada da performance arte presa à concretude do chão e da materialidade física do público, pois a ação pode se dar por meio de diferentes meios os quais estabelecem as relações com público por outras vias de presença, apreciação que concebemos o seguinte quadro, partindo das abordagens de Julia Zulian Coimbra Martin (2017).

**Quadro 1:** Qualificação dos encontros

Termos classificatórios	Ambiente/Espaço	Público /Presença
Telepresença	Pode ser utilizado como definição do “[...] deslocamento dos processos cognitivos e sensoriais para o corpo de um telerrobô [...]” (ARANTES, 2005, p. 100), espaços remotos, quebrar barreiras do espaço-tempo tradicional e institucional. São características dos trabalhos de teleperformances e performances digitais.	Intermediado por dispositivos eletrônicos, o sujeito não necessita partilhar o mesmo espaço do <i>performer</i> .
Teleintervenção	Interfere em algum ponto espacial, em determinado tempo, via outro ponto espacial que não o primeiro, por meio da internet e da conexão remota. Arantes (2005, p. 105) fala do trabalho de Giselle Beiguelman <i>Leste o leste?</i> , composto por um painel eletrônico, situado na cidade de São Paulo, onde eram acionadas imagens por comando remoto, via web.	Através do transporte das funções mentais e sensoriais do indivíduo a um outro lugar real.
Teleobservação	Entendemos como ação mediada pela utilização de web câmeras, que permitem a visualização de um espaço físico remoto (ARANTES, 2005, p. 102)	Difere da telepresença por não exigir a passagem de funções para outro aparato, e difere da teleintervenção por apenas providenciar a observação sem interferência nos espaços visualizados, assemelhando-se à uma espécie de voyeurismo e, até mesmo, de uma espécie de espetacularização em alguns casos.

Fonte: Elaborado pela autora.

A classificação, embora resumida, abriu portas para entendermos o que estávamos fazendo no Coletivo Ventre Livre quando migramos para o ambiente virtual, fluxo involuntário o qual mesmo sem nenhum recurso ou grande laboratório de *softwares* permitiu performarmos e sermos teleobservadas enquanto arquivamos nossas experiências, se apropriando do que tínhamos disponível para movermos de maneira colaborativa nossas escritas.

Os caminhos da teleobservação, somados à possibilidade de pensar experiências acionadas pela sutileza do quilombo, guiaram a concepção de *Zigot@* (2022), videoperformance instalação nascida do desejo de voltar a ser a menor partícula para se entender *ciborgue*. Meu grafema ainda em fase de meiose e mitose, na busca por me entender enquanto a ciborgue que de maneira sutil se formata aos tempos de agora, sem deixar o chão de fora, fazendo evocações de memórias imagéticas e outras sugeridas pelo Google Maps. Digo isso porque a obra emergiu após a visualização da minha cartografia gravada no Google Maps, a flor da catingueira (planta típica da região do sisal) evocou o desejo de voltar para casa e pensar os processos de cura para além do chão, o tempo que seca a folha verde enquanto nos cura e marca de maneira sutil os dias que não voltam, apenas acendem sóis com a passagem de quilombos quentes.

Figura 43: *Zigot@* - Silvânia Cerqueira - Videoperformance e instalação - Museu de Arte da Bahia



Fonte: Acervo pessoal da artista (2022)

Figura 44: *Zigot@* - Silvânia Cerqueira - Videoperformance e instalação - Museu de Arte da Bahia



Fonte: Acervo pessoal da artista (2022)

Quenturas fundamentais para a existência de *Zigot@* (2022), pois a obra tem um sensor de movimento que ascende a fita *led* acoplada a placenta objeto, minha tradução para falar das mulheres que residem no quilombo ancestral do distrito de Varginha, localizado na cidade Valente (BA), um dos lugares que meu quilombo habita. Busco pensar e grafar na obra o meu processo de ciborguização, catalogação iniciada agora, mas curada pelas folhas acamadas numa esteira que nina minha existência ao som do útero.

A performance instalação traduz a espiral que eu estava habitando, o que desejamos é apenas pensar a cura e não encontrar cura na performance, outro dado é apropriação dos meios digitais, ainda que seja uma lógica desigual não podemos sucumbir façamos nossas existências ainda que as chaves de códigos não estejam acessíveis, *Zigot@* (2022) é a cura do trauma. Sim, ele existe e habita, mas a performance arte feita por pessoas pretas pode sinalizar outras leituras, afinal o corpo que pulsa esse futuro escreve diferentes notas, e quanto a obra ela segue ganhando abas de acoplamentos e também outras instaurações de presença.

A ideia de presença em *Zigot@* se estabelece de duas maneiras: a física, que toca as abas da placenta; e a de percepção, com o corpo que ilumina a placenta, emergindo com a presença

sensível da mão que toca as abas, dos olhos de estranheza que observa as folhas que secam, a presença das folhas a qual se dá de maneira sutil, o tempo que marca o rito de presença enquanto está seca.

Pensar os estágios de presença durante os processos de transmissões das performances trouxe para meus estudos um caminho que antecede o estado de presença estabelecido entre público e *performer* na rua ou galeria. Tais relações se desenharam no percurso, tendo o ciberespaço enquanto ambiente para se fazer presente e, neste seu quilombo, se faz presente em cidades e casas distintas para a teleobservação de uma escrita primária grafada em imagens e sons, capturadas pelo olho central da máquina que engole e cospe imagens.

## 5 PARTE DE CÓDIGO IV - MUDANÇA DE CÓDIGO, O CORPO QUER O CHÃO E O VENTO

Figura 45: *Não escreveram meu nome* (2023) - Silvânia Cerqueira - Performance/Instalação



Fonte: Congresso UFBA (2023).

“As coisas que reflito neste momento já existiam no ventre de minha mãe, num quilombo qualquer no Nordeste, na África, aonde já não quero nem posso mais voltar.” (NASCIMENTO, B., 2021, p. 46).

*Sankofa* é uma *adinkra*, ideograma símbolo que incorpora, preserva a sabedoria e também transmite aspectos históricos, filosóficos, valores e normas socioculturais. Sua imagem sugere uma grafia de pássaros e a *adinkra Sankofa* nos ensina que “Nunca é tarde para voltar e apanhar aquilo que ficou para trás” (NASCIMENTO, E., 2008, p.32). Na tentativa de apanhar o que ficou, eu volto para o Elecô, uma comunidade atualizada para pensar as vias atuais e se inscrever em coletivo, retorno que fiz pois, após o processo de partilhas no ciberespaço, meu quilombo se moveu para voltar ao chão. A performance/instalação *Não escreveram meu nome* (2023) é o início, o retorno para ancorar e apanhar o que me pertence.

O uso da netnografia se fez presente. Pois é, percebi que a web ainda se constitui presa à política do apagamento, e a obra é o rito de encerramento. Trago agora para o chão os nomes não ditos, sim, nomeei as fotos de amas de leite que encontrei com a netnografia, nomeei trazendo-as para o quilombo de agora, convidando-as para narrá-las presas à sutileza do tempo e das atualizações de espaços escritas em preto.

Digo que atualizamos, porque a pesquisa realizada em telas com buscas no “pai Google”, o senhor que sabe tudo e inscreve muitos, se atualizou no chão físico, mas não abandonamos o nosso ciberquilombo. Unimos todos os códigos em um site, pois entendemos os diferentes chãos, e o ciberespaço também é um terreno que estamos arando, arte sutil de abrir germinações. É com ela que acomodamos o processo num site, o nosso ciberquilombo, concebido para expor os caminhos traçados até aqui e os estão por vim, trazendo para rito final o que apanhamos no passado ancestral, observando as estratégias de agenciamentos das que vieram antes ao entender o caminho trilhado, e “jutas” compormos o Elecô narrado nesta pesquisa pelos diferentes estados de presença e nas novas configurações deste quilombo, que busca se inscrever no mundo de outras maneiras e por outras vias artísticas visuais, ciberaquilombando, cartografando existências pela via escreVivente, pois essa traz para o chão de nossas experiências os mapas de agora. Ela narra o rito corporal da presença e das narrativas soterradas pelas teorias modernas, usando o ciberespaço para se fazer presente no chão, seja este físico ou apenas teórico, pois a nossa existência no presente se faz através das linhas com as quais nos configuramos, buscando lá atrás tudo que foi apagado e silenciado. Se não for tudo, que seja uma parte, aquela a que nos cabe trazer neste tempo, pois é ele que rege as encruzilhadas pelas quais transitamos.

Assim, expomos os caminhos corporais e escreViventes que o corpo busca seguir, se fazendo pelo desejo de voltar ao chão. Eu retorno movida pelas tecnologias ancestrais, as mesmas usadas pelas que vieram antes para sinalizar os caminhos, os quais seguimos deixando

rastros para as que ainda estão por vir, abrindo trilhas, rompendo territórios, ocupando as telas para escrever códigos bifurcando as fronteiras sexistas.

Buraco aberto no contexto pandêmico que nos tirou do chão para habitarmos as fronteiras do ciberespaço, ambiente onde concebemos as configurações de nosso ciberquilombo, no qual também nos deparamos com o colonialismo de dados. Esse sugere as imagens impulsionadas neste espaço, inquietação que não nos fez retroceder, pois este espaço de respiro concebido em consequência do esvaziamento das ruas provocou o entendimento de outras vias de pensarmos os nossos processos criativos e as estratégias de pesquisa netnográficas.

Embora o quilombo agora deseje o chão, o recurso netográfico permitiu vislumbrarmos outras atualizações. O chão não precisa ser esquecido, pois é nele que movemos também as atualizações e trazemos as polifonias unidas por este território em outros espaços da geografia física, ampliando a rede de ação enquanto cremos que a diáspora foi rompida, estamos retomando a tecnologia do estar junto pelas vias *cybers* sem se prender a visão tecnofóbica.

Somos o quilombo, esse construto naturalizado não humanos desde a chegada dos tumbeiros, que configura as narrativas de agora. O problema do Ocidente agora é a contenção, eles esqueceram que a tecnologia do racismo não obedece a um único dono, ela pode ser alimentada, e nessa ação novos códigos se confundem e se rompem.

Rompimentos provocados por outros corpos, os ciborgues. Pertencemos às cadeias políticas que tomam os corpos por meio das estruturas de dominação e dos acoplamentos, não mais com ingenuidade, como pensaram os fabricantes das máquinas de guerra (cibernética). Pois o organismo ciborguiano deste presente pertence à realidade social, a qual move nossas relações políticas e os códigos artísticos concebidos no Coletivo Ventre Livre.

Códigos tensionados no ciberespaço que alteram as relações humano/máquina, em composições presentes na cena performativa, permitindo pensarmos e sairmos da caixinha engessada da Performance negra presa à concretude do chão e da materialidade física do público, pois a ação pode ocorrer em diferentes meios, com os quais estabelecemos outros estados de presença. Compreendendo que o rito corporal se expandiu e se narra por outras vias, mas não perdeu seu o chão, não se desvinculou do coletivo ao qual pertence, este apenas se viu em outro estado de pensar a Performance arte negra, compreendendo as configurações performativas e a relação com público por outras vias sensíveis, explorando composições corporais híbridas humano/máquina.

E, assim, em conseqüente explicitar o quilombo que performa no ciberespaço para entendermos a dinâmica das imagens produzidas e escritas em códigos binários, representações simbólicas das metáforas sucessivas do quilombo, pelas quais compreendemos a singularidade e também as relações de fronteiras rompidas natural/artificial, corpo/cultura através das *assemblages* naturais culturais, e seus os agenciamentos para revelar categorias culturais atuando na produção do conhecimento ao materializar novos significados para natureza/cultura, sujeita/obra.

Desta forma, compreendemos a noção de espaço/tempo, público e obra tensionadas com a popularização das mídias digitais, com as quais emergem outros ambientes de ação e uma outra relação do sujeito obra, pois quando pensamos as performances simultâneas e as teleperformances outras zonas emergem em torno da recepção e das ações, outros signos jogam na tela, não se restringindo apenas à corporificação da ação neste presente, dialogando com outros signos e outras mediações, mas pensando a Performance para além das definições fechadas, assumindo a interdisciplinaridade desta arte para pensar outros modos abertos e novos ambientes da atuação performática negra.

Caminho que ainda está se formatando, o projeto abriu vias discursivas, com quais refletimos enquanto tensionamos as relações gênero e tecnologia, compreendendo esta enquanto via de criações e de certo modo buscando nas tecnologias digitais e ancestrais maneiras de pensarmos as novas/velhas narrativas, ao refletir as relações ciborguianas das mulheres na diáspora e, assim, compreender as linhas e alianças políticas necessárias para nossa sobrevivência, e portanto entender os acoplamentos sociais e as imbricações com as tecnologias ancestrais, propondo a criação de um lugar utópico, fugindo e se fazendo ciborgue para sobreviver, se escreVivendo em Pretoguês.

Linha de escritas enegrecidas, as quais elucidam a palidez discursiva presente nas performances visuais e digitais brasileiras, mais especificamente nos corpos, território no qual existe um quilombo e suas interseções, encruzilhadas de múltiplas narrativas que se cruzam nas memórias e pesquisas realizadas nos nossos territórios, por meio dos quais traçam experiências com novos ritos escrevendo narrativas coletivas/individuais de uma memória que revive, que redimensiona a História, suas realidades sociais e psicológicas, desprende-se de leituras generificadas.

A pesquisa apontou que a criação de galerias virtuais e iniciativas de coletivos “pretxs” sinalizam um desvio do esteticídio, pois queremos expor e produzir fora das concepções estratificadas, presas a uma sociedade hetero-cis-ocidental, e às pautas monotemáticas que



insistem em crer que todo negro/negra deseja falar apenas de temática raciais. Enquanto não acontece, visualizamos o uso inteligente, agenciando o espaço para contra-atacarmos.

E, deste modo, inscrever nossos quilombos movidas apenas pelo desejo de estarmos vivas. Mobilizadas por este que “arriamos” nesta pesquisa, nosso *ebô* ciber, para começarmos a entender as existências possíveis, especulando um futuro impossível, mas preso às utopias presentes no quilombo que se inscreve neste presente, construindo malocas para habitar o ciberespaço, inscrevendo em códigos binários, visto que, uma vez apreendida a negação de sucumbir, buscamos em nossas experiências formas de estar no mundo e vias de não se dobrar.

Embora a escrita da pesquisa se encerre, o processo ainda não foi “assentado”, existem muitas costuras sem remate, muita trama de tecido sem enlace. Finalizamos o rito emergido com o *Elecô* e as *Malungas* propondo novos meios de produção e atualizações possíveis, ainda que seja em uma estrutura de precariedade, a qual não enxergamos enquanto ruim, pois encontramos em dispositivos simples possibilidades estéticas para inscrevemos nossos quilombos, invadindo o ciberespaço para configurar também nossos mundos, rompendo a lógica da separação estabelecida no contexto colonial para aquilombar-se. Afinal, a diáspora presente não nos serve como política, não funciona enquanto estratégia de dominação. Assumimos a maloca digital enquanto contra-ataque, estamos começando, readaptando as novas formas de estar juntas, o ciberquilombo.

Em síntese, a pesquisa aquilombou-se e, ao mesmo tempo, me convidou para o chão, pois a janela medida em polegadas capturou nosso estado de presença e o quilombo feito de lama, água, gases, fármacos, nega as estruturas binárias e se faz ciborgue com outras sutilezas acopladas aos fios tentaculares, que talvez se traduzam em outras pesquisas ou fiquem presos ao tempo desta escrita.

## REFERÊNCIAS

- AKOTIRENE, Carla. **O que é interseccionalidade**. Coordenação Djamila Ribeiro. Belo Horizonte: Letramento, 2018. (Coleção Feminismos Plurais).
- ALMEIDA, Silvio Luiz de. **Racismo estrutural**. Sueli Carneiro. Polén, São Paulo, 2019.
- ALVES, Lindomberto F. **Processo Curatorial como escuta e mediação**. Entrevista com Rubiane Maia em 2022. Disponível em: <https://www.projetodivisa.com/entrevista>. Acesso em: 10 jan. 2023.
- AMANTINO, Marcia; FLORENTINO, Manolo. **Fugas, quilombos e fujões nas Américas** (séculos XVI-XIX). *Análise Social - Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa*, n. 203, p. 236–267, Portugal, 2012.
- ANZALDÚA, Gloria. **Falando em línguas**: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo. *Revista Estudos Feministas*, Vol. 8, N.1, 2000, p.229-236. <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/9880>. Acesso em: 26 jul. 2018.
- ANZALDÚA, Glória. **Borderlands/La Frontera**: the new mestiza. 4th ed. San Francisco: Aunt Lute Books, 2012.
- ARANTES, Priscila. **Arte e mídia**: perspectivas da estetica digital. Senac, 1st ed., 2005.
- BAKER, Julia; NAVAS, Cássia. **Josephine Baker e Mercedes Baptista**: casos de representações da mulher negra na dança. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*. Porto Alegre: vol. 12, n. 4, e121937, Out-Dez 2022. DOI: 10.1590/2237-2660121937vs01. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbep/a/YGVcrKZ9WwXfsKSz6FpPWcR/?lang=pt>. Acesso em: 17 fev. 2023
- BARROS, Lenora de. **Procu-ro-me** (2002). Museu de Arte Moderna de São Paulo. Disponível em: <https://mam.org.br/exposicao/procurar-se-pela-cidade>. Acesso em: 20 out. 2022.
- BAPTISTA, Mercedes. **História e Memória**. Museu Afro Brasil. Disponível em: <http://www.museuafrobrasil.org.br/pesquisa/hist%C3%B3ria-e-mem%C3%B3ria/historia-e-memoria/2014/07/17/mercedes-baptista>. Acesso em: 17 fev. 2023.
- BISPO, Alexandre A. **Vejo que nunca fui Picasso**: o corpo humano como objeto de investigação plástica na obra de Peter de Brito. *O Menelick 2º Ato*, out. 2015. Disponível em: <http://www.omenelick2ato.com/artes-plasticas/eu-voce-nos>. Acesso em: 23 out. 2022.
- BRAZ, Júlio Emílio. **Sukulume e outros contos africanos**. Adaptação de Júlio Emílio Braz, 2. ed., Rio de Janeiro: Pallas, 2008, p. 08-11.
- BUTLER, Judith. **Precarious Life**: The Powers of Mourning and Violence. London: Verso, 2004.
- CLARK, Lygia. **Máscaras Sensoriais**, 1967. Portal Lygia Clark. Disponível em: <https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/212/mascaras-sensoriais>. Acesso em: 18 fev. 2023.

COLLINS, Patricia H. Epistemologia feminista. In: BERNADINO-COSTA, Joaze; GROSGOUEL, Ramón; MALDONADO-TORRES, Nelson (orgs.). **Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico**. 2. ed., Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

CONCEIÇÃO, Lúcio André Andrade da. **“Ciberaxé”**: redes formativas e de difusão do conhecimento do candomblé / Tese (Doutorado Multi-institucional e Multidisciplinar em Difusão do Conhecimento) – Universidade Federal da Bahia. Faculdade de Educação, Salvador, 2019.

COSTA, Silvânia Cerqueira da. **Cyberquilombismo**: minas explosivas na rede. Blog Negra Voz, 2020. Disponível em: <https://blognegravoz.home.blog/2020/10/04/cyber-quilombismo-minas-explosivas-na-rede/>

COSTA, Silvânia Cerqueira da. **Nzila Apó**: desvio artístico amerifricano. Edição 2022 – XVIII Enecult. v.3, 2022. ISSN 2318-4035. Disponível em: <http://www.cult.ufba.br/enecult/edicao-2022-xviii-enecult/>. Acesso em: 22 fev. 2023.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs – vol. 1**: capitalismo e esquizofrenia. São Paulo: Editora 34, 1. ed. 1995, 4ª reimpressão, 2006.

DOUD, Elizabeth Isaacs. **A Fábrica de Lágrimas de Sereia**: laboratório de ecoperformance. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro/Escola de Dança, Salvador, 2018.

EVARISTO, Conceição. **Olhos d’água**. Rio de Janeiro: Pallas: Fundação Biblioteca Nacional, 1. ed. 2014, 3ª reimpressão 2016.

EVARISTO, Conceição. Escrivivência,. In: **Escrivivência**: a escrita de nós - reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo. DUARTE, Constância L; NUNES, Isabella R. (orgs.). Ilustrações Goya Lopes. 1. ed., Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020.

FÉRAL, Josette. How to Define Presence Effects: The Work of Janet Cardiff. In: GIANNACHI, Gabriella; KAYE, Nick; SHANKS, Michael. **Archeologies of Presence**: ArtPerformance and the Persistence of Being. London: Routledge, Taylor and Francis Group, 2012.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir**: nascimento da prisão. Tradução Raquel Ramallete. Petrópolis: Editora Vozes, 1987.

GARCÍA, Teresa A. **Ontología Cyborg**: el cuerpo en la nueva sociedad tecnológica. Barcelona: Gedisa, 2008.

GONÇALVES, Ana Maria. **Um defeito de cor**. Rio de Janeiro: Record, 2006.

GONZALEZ, Lélia. A categoria político-cultural da amefricanidade. In: **Tempo brasileiro**. Rio de Janeiro, nº. 92/93 (jan./jun.). 1988, p. 69-82.

GONZALEZ, Lélia. **Por um feminismo afro-latino-americano**: ensaios, intervenções e diálogos. LIMA, Marcia; RIOS, Flavia (org.). 1ª ed., Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

GRAU, Oliver. **Arte virtual**: da ilusão à imersão. São Paulo: Senac, 2007.

GUAJAJARA, Kaê. **Kaê Guajajara feat. Canário Negro & Nelson D - Minha Força Clipe Oficial**. Brasil: 27 set. 2020. 1 vídeo (2 min 28 seg). Youtube: publicado pelo canal Azuruhu. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MfcMgRqT3nA>. Acesso em: 17 fev. 2022.

GUAJAJARA, Sônia. Educação Indígena: esperança de cura para tempos de enfermidade. In: CÁSSIO, Fernando (org.). **Educação contra barbárie**. 1. ed., São Paulo: Boitempo, 2019, p. 171-173.

HALL, Stuart. **Cultura e Representação**. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio: Apicuri, 2016.

HARAWAY, Donna; KUNZRU, Hari; TADEU, Tomaz (org e trad.). **Antropologia do Ciborgue: as Vertigens do Pós-Humano**. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

HARAWAY, Donna J. Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. In: HOLLANDA, Heloisa B. de (org.). **Pensamento feminista: conceitos fundamentais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019 [1985]. p. 157-212.

hooks, bell. **Vivendo de Amor**. Tradução Maísa Mendonça. Portal Geledés, 2010. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/vivendo-de-amor>. Acesso em: 1 dez. 2022

hooks, bell. **Olhares negros raça e representação**. São Paulo: Editora Elefante, 2019.

JERKINS, Morgan. **90 Years Later, the Radical Power of Josephine Baker's Banana Skirt**. Vogue, 2016. Disponível em: <https://www.vogue.com/article/josephine-baker-90th-anniversary-banana-skirt>. Acesso em: 17 fev. 2023.

KILOMBA, Grada. **Memórias da Plantação: episódios de racismo cotidiano**. Tradução Jess Oliveira, 1. ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

KOZINETS, Robert. V. **Netnografia: realizando pesquisa etnográfica online**. Porto Alegre: Penso, 2014.

LEMO, André. **Cibercultura, Tecnologia e Vida Social na Cultura Contemporânea**. Porto Alegre: Sulina, 2002.

LÉVY, Pierre. **A Inteligência Coletiva: por uma antropologia do ciberespaço**. Tradução Luiz Paulo Rouanet. 3. ed. São Paulo: Loyola, 1998.

LÉVY, Pierre. **Cibercultura**. Tradução Carlos Irineu da Costa. São Paulo: Editora 34, 1999.

LOPES, Nei; SIMAS, Luiz Antonio. **Filosofias Africanas: uma introdução**. 5. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2021.

LUNDU, Jeisiekê de; PEREIRA, Diega, ROCHA, Sanara. **Exposição online Abre o olho - Jikula ô Messu**. Disponível em: [https://linktr.ee/futurismos\\_la](https://linktr.ee/futurismos_la). Acesso em: 11 set. 2021.

MACHADO, Adilbênia Freire. **Ancestralidade e Encantamento como Inspirações Formativas: filosofia africana mediando a história e cultura africana e afro-brasileira**. Dissertação (Mestrado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal da Bahia. Faculdade de Educação, Salvador, 2014.

MACHADO, Vanda. **Pele da cor da noite**. 1. ed. Salvador: Edufba, 2013.

MARTINS, Cléo. **Obá: a amazona belicosa**. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.

MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da Memória: o Reinado do Rosário no Jatobá**. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Mazza Edições, 1997. (Coleção Perspectiva).

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela**. 1. ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MARTINS, Tatiane M. O. A netnografia como metodologia para conhecer o trabalho de professores da cultura digital. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2012. Disponível em: <https://jovensemrede.files.wordpress.com/2012/02/tatiane-marques-de-oliveira-martinsa-netnografia-como-metodologia-para-conhecer-o-trabalho-de-professores-da-culturadigital-texto.pdf>. Acesso em: 10 jan. 2021

MATESCO, Viviane. **Corpo, ação e imagem: consolidação da performance como questão**. Revista Poiésis - UFF, Niterói, v. 12, n. 20, p. 105-118, dez. 2012. DOI: 10.22409/poiesis.1320.105-118

MATTIUZZI, Musa Michelle. **Merci beaucoup, blanco**. Flickr: publicado pelo canal Videobrasil. Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/videobrasil/36704550802>. Acesso em: 12 set. 2021.

MATTIUZZI, Musa Michelle. **Merci beaucoup, blanco!, 2012**. Projeto Afro. Disponível em: <https://projetoafro.com/artista/michelle-mattiuzzi/>. Acesso em: 18 fev. 2023.

MATTOS, Nelma Cristina S. B. de. **Arte afrobrasileira: contornos dinâmicos de um conceito**. DAPesquisa, Florianópolis, v. 9, n. 11, p. 119-133, 2014. DOI: 10.5965/1808312909112014119. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/dapesquisa/article/view/8175>. Acesso em: 6 out. 2021.

MBEMBE, Achille. **Crítica da Razão Negra**. Lisboa: Editora Antígona, 2014.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte**. Tradução Renata Santini. São Paulo: N-1 Edições, 2018.

MEDEIROS, Maria Beatriz de. **Performance em telepresença: informação e comunicação na rede mundial de computadores**. Corpos Informáticos, Papers. Distrito Federal, 2005. Disponível em: <http://www.corpos.org/papers/perfoteleport.html>. Acesso em: 12 jun. 2020.

MEDEIROS, Maria Beatriz de. **Sugestões de conceitos para reflexão sobre a arte contemporânea a partir da teoria e prática do Grupo de Pesquisa Corpos Informáticos**. In: Art Research Journal, Natal/Porto Alegre, v. 4, n.1, p. 33-47, jan.-jun. 2017.

MEDEIROS, Maria Beatriz de. **Acocoré: um projeto de resistência à pandemia ou arte em tempos de telepresença**. Revista Poiésis - UFF, Niterói, v. 22, n. 38, p. 266-278, jul./dez. 2021. DOI: 10.22409/poiesis.v22i38.48172.

MELIM, Regina. **Performance nas artes visuais**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. Tradução Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999

MIRANDA, Nonato A.; SILVA, Dirceu da; SIMON, Fernanda O; VERASZTO, Estéfano V. **Tecnologia: buscando uma definição para o conceito**. Prisma.com, n.8, p. 19-46, Porto, Portugal, 2009. Disponível em: <http://hdl.handle.net/20.500.11959/brapci/66904>. Acesso em: 28 maio 2023.

MNCM. **Anastácia – Princesa Bantu**. Portal Movimento Nacional dos Catadores de Materiais Recicláveis, 2013. Disponível em: <https://www.mnccr.org.br/biblioteca/formacao-e-conjuntura/martires-da-luta/anastacia-2013-princesa-bantu>. Acesso em: 19 fev. 2023.

MOURA, Clóvis. História do negro brasileiro. 2. ed. São Paulo: Ática, 1992. (Série Princípios).

**MULHER** Rei. Direção: Gina Prince-Bythewood. Canadá e EUA: Tristar Pictures, 2022. (135min). HBO Max. Disponível em: <https://www.hbomax.com/br/pt/feature/urn:hbo:feature:GZFFX1gMjTLGYsAEAAAj8>. Acesso em: 2 jun. 2023.

MUNANGA, Kabengele. **Origem e histórico do quilombo na África**. Revista USP, [S. l.], n. 28, p. 56-63, 1996. DOI: 10.11606/issn.2316-9036.v0i28p56-63. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/28364>. Acesso em: 26 nov. 2021.

NASCIMENTO, Abdias. **O quilombismo: documentos de uma militância pan-africanista**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva; Rio de Janeiro: Ipeafro, 2019.

NASCIMENTO, Beatriz. O conceito de quilombo e a resistência cultural negra. In: RATTTS, Alex. **Eu sou atlântica: sobre a trajetória de vida de Beatriz Nascimento**. São Paulo: Instituto Kuanza, 2006, p. 117-125.

NASCIMENTO, Beatriz. **Uma história feita por mãos negras: relações raciais, quilombos e movimentos**. RATTTS, Alex. (org.). 1 ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2021.

NASCIMENTO, Elisa L. (org.). **A matriz africana no mundo**. São Paulo: Selo Negro, 2008. (Coleção Sankofa: matrizes africanas da cultura brasileira - Vol. 1).

NASCIMENTO, Elisa L. (org.). **Afrocentricidade: uma abordagem epistemológica inovadora**. São Paulo: Selo Negro, 2009. (Coleção Sankofa: matrizes africanas da cultura brasileira - Vol. 4).

NASCIMENTO, Érica P. Periferia. In: SILVA, Cidinha (org.). **Africanidades e Relações Raciais: insumos para políticas públicas na área do livro, leitura, literatura e bibliotecas no Brasil**. Brasília: Fundação Cultural Palmares, 2014, v. 1.

NASCIMENTO, Gabriel. **Racismo linguístico: os subterrâneos da linguagem e do racismo**. Belo Horizonte: Letramento, 2019.

NASCIMENTO, Tatiana. **Dois poemas de Tatiana Nascimento**. Blog Pensar o Tempo, 2020. Disponível em: <https://bazardotempo.com.br/dois-poemas-de-tatiana-nascimento/>. Acesso em: 6 set. 2022.

OLIVEIRA, Dennis de. **Racismo Estrutural**: uma perspectiva histórico-crítica. São Paulo: Dandara, 2021.

**ÔRÍ**. Direção e produção: Raquel Gerber. Textos e narração: Beatriz Nascimento. São Paulo: Angra Filmes Ltda. e Fundação do Cinema Brasileiro, 1989. (93 min.). Canal Curta. Disponível em: <https://canalcurta.tv.br/filme/?name=ori>. Acesso em: 20 out. 2021.

ORLAN. **Fan page da artista Orlan**. Disponível em: <http://www.orlan.net>. Acesso em: 24 dez. 2022.

OXÓSSI, Mãe Stella de; VIANA, Juvany. **Expressões de sabedoria**: educação, vida e saberes - Mãe Stella de Oxossi, Juvany Viana. PRETTO, Nelson D. L.; SERPA, Luiz Felipe P (orgs.). Salvador: Edufba, 2002.

OXÓSSI, Mãe Stella de. **Òwe (Provérbios)**. Salvador: Sociedade Cruz Santa do Ilê Axé Opô Afonjá, 2007.

OYĚWÙMÍ, Oyèrónkẹ. **Visualizando o corpo**: teorias ocidentais e sujeitos africanos. Tradução Leonardo de Freitas Neto; Revisão da Tradução Osmundo Pinho. p. 294-317. Revista Novos Olhares Sociais – PPGCS-UFRB, v. 1, n. 2, 2018. Disponível em: <https://www3.ufrb.edu.br/ojs/index.php/novosolharessociais/article/view/452/207>. Acesso em: 1 dez. 2021.

OYĚWÙMÍ, Oyèrónkẹ. **A invenção das mulheres**: construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero. Tradução Wanderson Flor do Nascimento. 1. ed. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

PATRÍCIO, Moisés. **Prêmio Pipa**. Disponível em: <https://www.premiopipa.com/pag/moises-patricio/>. Acesso em: 20 fev. 2023.

PEREIRA, Josemeire A. Quilombos Urbanos. In: SILVA, Cidinha (org.). **Africanidades e Relações Raciais**: insumos para políticas públicas na área do livro, leitura, literatura e bibliotecas no Brasil. Brasília: Fundação Cultural Palmares, 2014, v. 1, p. 48-50.

PETIT, Sandra Haydé. **Pretagogia**: pertencimento, corpo-dança afroancestral e tradição oral contribuições do legado africano para a implementação da Lei nº 10.639/03. Fortaleza: EdUECE, 2015.

PIMENTEL, Ludmila Cecilina M.. **Corpos e Bits**: linhas de hibridação entre dança e novas tecnologias. 184 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal da Bahia. Escola de Comunicação, Salvador, 2000.

PIMENTEL, Ludmila Cecilina M. **El Cuerpo Híbrido en la Danza**: transformaciones en el Lenguaje Coreográfico a partir de las tecnologías digitales. Análisis teórico y propuestas experimentales. Tese (Doutorado) – Universidade Politécnica de Valencia, Valencia, Espanha, 2008. Disponível em: <https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/3838/tesisUPV2962.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 10 jan. 2023.

PIMENTEL, Ludmila Cecilina M.; BITTENCOURT, Adriana. The ImageBody of (Digital) Dance: First Steps For Dancing With Deleuze. In: **Proceedings of ARTECH 2019**, October 23–25, 9 pages, 2019, Braga, Portugal. DOI: <https://doi.org/10.1145/3359852.3359872>.

POSSIDONIO, Amélia Sampaio. **Um olhar sobre a memória da dor**. 125 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Artes, Rio de Janeiro, 2021.

PRECIADO, Paul Beatriz. **Manifesto contrassexual**. Tradução Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: N-1 Edições, 2014.

RÊGO, Isa Sara P. **Corpos virtualizados, danças potencializadas**: atualizações contemporâneas do corpociborgue. 181 f. il. Dissertação (Mestrado em Dança) – Universidade Federal da Bahia, Escola de Dança, Salvador, 2013.

RIBEIRO, Ronilda. I. **Alma africana no Brasil**: os iorubás. São Paulo: Oduduwa, 1996.

ROCHA, Aline M. **Exu**: o filósofo da comunicação. Das Questões, Universidade de Brasília, v. 4, p. 12-18, Distrito Federal, 2016.

ROCHA, Sanara. **Teaser A Mulher Sem Cabeça parte II**. Salvador: 19 abr. 2021. 1 vídeo (56 seg). Youtube: publicado pelo canal Futurismos Ladino Amefricanas. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=50GwwhsQLBs>. Acesso em: 10 jun. 2022.

RUFINO, Luiz. **Performances Afro-diaspóricas e decolonialidade**: o sabor Corporal a partir de Exu e suas encruzilhadas. Revista Antropolítica - UFF, Niterói, n. 40, p.54-80, 1. sem., 2016.

SAMPAIO, Amélia. **Lignée**, 2005. Site oficial da artista. Disponível em: <https://ameliasampaio.com/portfolio/lignee-2005/>. Acesso em: 18 fev. 2023.

SANTAELLA, Lúcia. Arte, ciência e tecnologia: um campo em expansão. In: **Percursos contemporâneos**: realidades da arte, ciência e tecnologia. GOBIRA, Pablo (org.). Belo Horizonte: Editora UEMG, 2018.

SANTOS, Antônio Bispo dos. **Colonização, Quilombos**: modos e significados. Brasília: INCTI: UnB, 2015.

SCHECHNER, Richard. **O que é Performance**. Tradução Dandara. Revista O Percevejo - Unirio, Rio de Janeiro, n. 12, p. 25-50, 2003. Disponível em: [https://www.academia.edu/34892223/SCHECHNER\\_Richard\\_O\\_que\\_e\\_performance](https://www.academia.edu/34892223/SCHECHNER_Richard_O_que_e_performance). Acesso em: 3 out. 2021

SCHWARCZ, Lilia M. **O espetáculo das raças**: cientistas, instituições e questão racial no Brasil (1870-1930). São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SHERMAN, Cindy. **Perfil da artista**. Instagram: @cindysherman. Disponível em: <https://www.instagram.com/cindysherman/>. Acesso em: 10 de out. 2022.

SOBRAL, Cristiane. **Não vou mais lavar os pratos**. Brasília: Athalaia, 2010.



SOUZA, Vânia Lúcia C. A. **Cibercartografia**: o novo paradigma da cartografia ainda ausente das aulas de Geografia. *Revista Eletrônica Itinerarius Reflectionis*, Goiânia, v. 14, n. 2, p. 01–18, 2018. DOI: 10.5216/rir.v14i2.51662

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

SUGUIAMA, Danielle Yumi. **O Daomé e suas “amazonas” no século XIX**: leituras a partir de Frederick E. Forbes e Richard F. Burton. 167 f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de São Paulo. Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Guarulhos, 2018.

VALENTE, Anghel. **Josephine Baker, a dançarina, ativista e espiã bissexual que lutou contra o nazismo**. *Revista Híbrida*, 2019. Disponível em: <https://revistahibrida.com.br/historia-queer/josephine-baker-a-dancarina-ativista-e-espia-bissexual-que-lutou-contra-o-nazismo/>. Acesso em: 17 fev. 2023.

VERGÈS, Françoise. **Um feminismo decolonial**. Tradução Jamille Pinheiro Dias; Raquel Camargo. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

ZULIAN, Julia. **Arte-processo**: teleperformances e performances digitais. Monografia (Especialização em Arte) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2017. Disponível em: <https://cultura.jundiai.sp.gov.br/wp-content/uploads/2021/03/arte-processo-teleperformances-e-performances-digitais-compactado.pdf>. Acesso em: 20 out. 2022.

## Sites

ACOCORÉ. Chá de Mar-goas. In: **Festival Acocoré de performance online**. Brasil: 4 jun. 2022. 1 vídeo (49 min 41 seg). Youtube: publicado pelo canal Arte, coletivos, conexões e redes. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1vrC95k4zOQ&t=1766s>. Acesso em: 16 fev. 2023.

ACOCORÉ. **Página oficial do coletivo**. Disponível em: <https://acocore.wixsite.com/acocore>

ACOCORÉ. **Performances simultâneas**. Youtube: publicadas pelo canal Arte, coletivos, conexões e redes. Disponível em: <https://www.youtube.com/@artecoletivosconexoeresrede8009/streams>

COLETIVO VENTE LIVRE. **Perfil do coletivo**. Youtube: @coletivoventrelivre3332. Disponível em: <https://www.youtube.com/@coletivoventrelivre3332>

CORPOS INFORMÁTICOS. **Página oficial**. Disponível em: <https://www.corpos.org/>. Acesso em: 17 jun. 2022.

PROJETO DIVISA. **Página oficial**. Disponível em: <https://www.projetodivisa.com/>. Acesso em: 1 dez. 2021

PROJETO MALUNGAS. **Página oficial**. Disponível em: <https://elecomalgungas.com.br/>

SILVESTRE TECHNIQUE TRAINING. **Página oficial**. Disponível em: <http://www.silvestretraining.com/>