



UNIVERSIDADE
LUSÓFONA

CENTRO UNIVERSITÁRIO DE LISBOA
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS, EDUCAÇÃO E ADMINISTRAÇÃO
DOUTORAMENTENTO EM MUSEOLOGIA

**A POTENCIALIDADE DECOLONIAL DA DANÇA E DA
PERFORMANCE EM MUSEUS EUROPEUS: UM OLHAR
SOCIOMUSEOLÓGICO**

Tese de Doutoramento defendida em provas públicas para a obtenção do Grau de
Doutora em Museologia, orientada por Professor Doutor Adel Igor Pausini

Arantxa Llanos Ciafrino, n.º 22111589

2026

www.lusofona.pt



UNIVERSIDADE
LUSÓFONA

CENTRO UNIVERSITÁRIO DE LISBOA
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS, EDUCAÇÃO E ADMINISTRAÇÃO
DOUTORAMENTO EM MUSEOLOGIA

**A POTENCIALIDADE DECOLONIAL DA DANÇA E DA
PERFORMANCE EM MUSEUS EUROPEUS: UM OLHAR
SOCIOMUSEOLÓGICO**

VERSÃO FINAL

Tese de Doutoramento defendida em provas públicas na Universidade Lusófona, Centro Universitário de Lisboa, no dia 26/02/2026, perante o júri, nomeado pelo Despacho de Nomeação n.º: 147/2026 de 16 de fevereiro de 2026, com a seguinte composição:

Presidente: Prof. Dr. Mário Moutinho (Universidade Lusófona)

Arguente externo: Prof. Dr. Clovis Britto (Universidade de Brasília)

Vogal externo: Prof.^a Dr.^a Sidélia Teixeira (Universidade Federal da Bahia)

Vogal interna: Prof.^a Dr.^a Marta Jecu (Universidade Lusófona)

Vogal interno: Prof. Dr. Marcelo Murta (Universidade Lusófona)

Vogal interna: Prof.^a Dr.^a Nathália Pamio (Universidade Lusófona)

Orientador: Prof. Adel Igor Pausini (Universidade Lusófona)

Arantxa Llanos Ciafrino, n.º 22111589

2026

www.ulusofona.pt

AGRADECIMENTOS

À Cátedra Educação, Cidadania e Diversidade Cultural da UNESCO, pela bolsa que me permitiu realizar este doutoramento na Universidade Lusófona. Ao meu parceiro, Nicolas Mayer. Aos amigos que me acompanharam nestes anos de doutoramento: Carlo Felice Audrines, Filippo Cecconi, Marco Antonio Zonta Stedile, Ángel Gil Nolskog, Ava Kenyon, Micayla Marie Laco, Anton Steenbock, Oliver Juric, Susanne Grau, Rodrigo Neves, Isis Passos e Nina Botkay. Aos artistas cujo trabalho respeito e admiro, e que apoiaram esta pesquisa: Amanda Piña, Raísa Inocência, Colleen Ndemeh, Azadeh Ganjeh, Antonio Amador e Jandir Júnior. Aos meus colegas do Tanz im August: Stefan Nagel, Alina Lauer, Luzie Barzen e Ricardo Carmona. À minha colega e à minha mentora na Freie Universität, Sophie Schultze-Allen e Kirsten Maar. Aos professores do doutoramento, Judite Primo, Mário Moutinho e Marta Jecú. Ao meu orientador, Adel Igor Pausini. Ao professor que me inspirou, desde o primeiro semestre da graduação, a ver o potencial revolucionário da Museologia, Mário Chagas. À minha mãe, Sylvana Ciafrino.

RESUMO

A presente tese tem como objetivo compreender de que forma a dança contemporânea e a performance em museus oferecem possibilidades para decolonizar Museus Tradicionais europeus. Fundamentada em contribuições da Sociomuseologia, Museologia, Teorias Decoloniais, Estudos da Dança e da Performance, bem como em aportes conceituais da Filosofia, Antropologia, Sociologia e História, a pesquisa busca examinar como essas expressões artísticas constituem fontes de reflexão sobre processos de decolonização museológica a partir do corpo em movimento. A metodologia adotada combina a análise de obras de coreógrafos, artistas e performers cujos trabalhos foram apresentados em museus europeus ou nos quais se identificam processos relevantes para a Sociomuseologia. Entrevistas com os criadores das obras e observação e análise de peças e projetos de dança e performance serviram como estudos de caso. Entre as potencialidades, destaca-se a capacidade da dança e da performance de funcionarem como formas de produção e transmissão de conhecimento que desafiam a lógica colonial ocidental, ao abordarem a cisão moderna entre corpo e mente, ser humano e natureza, uma das consequências centrais do epistemicídio ocidental europeu. A tese também aborda os riscos relacionados à apropriação acrítica de discursos decoloniais por parte de Museus Tradicionais, que incorporam projetos de dança e performance em suas programações sem alinhar discurso e prática. Para isso, a tese faz duas proposições de estratégias decoloniais que podem ser adotadas para evitar uma instrumentalização do conceito ‘decolonial’ a partir de uma reflexão acerca da presença da dança e da performance em museus.

Palavras-chave: Sociomuseologia; Museologia; Dança; Performance; Decolonização

ABSTRACT

This thesis aims to understand how contemporary dance and performance offer possibilities for decolonizing traditional European museums. Grounded in contributions from Sociomuseology, Museology, Decolonial Theories, Dance and Performance Studies, as well as conceptual frameworks from Philosophy, Anthropology, Sociology, and History, the research seeks to examine how these artistic expressions serve as sources of reflection on museological decolonization through the body in movement. The adopted methodology combines the analysis of works by choreographers, artists, and performers whose pieces have been presented in European museums, or whose practices reveal processes relevant to Sociomuseology. Interviews with the creators of the works, as well as observation and analysis of dance and performance pieces and projects, constituted the case studies. Among the potentialities, the thesis highlights the capacity of dance and performance to function as forms of knowledge production and transmission that challenge the Western colonial logic by addressing the modern split between body and mind, such as human and nature, one of the central consequences of European Western epistemicide. The thesis also addresses the risks related to the uncritical appropriation of decolonial discourses by traditional museums, which incorporate dance and performance projects into their programs without aligning discourse and practice. To this end, the thesis proposes two decolonial strategies that may be adopted to avoid the instrumentalization of the concept ‘decolonial’, based on a reflection on the presence of dance and performance in museums.

Key-words: Sociomuseology; Museology; Dance; Performance; Decolonization

SIGLAS

BIPOC - Black, Indigenous and People of Colour

CARIM - Contemporary Art: A pathway towards Inclusive Museology

CEPAL - Comissão Econômica para a América Latina e o Caribe

DNH - Danses Non Humaines

EHM - Endangered Human Movements

FGV - Fundação Getúlio Vargas

FLINTA - Frauen, Lesben, Intergeschlechtliche, nichtbinäre, trans und agender Personen

FU - Freie Universität Berlin

HF - Humboldt Forum

HZT - Hochschulübergreifendes Zentrum Tanz Berlin

ICOM - International Council of Museums

KBB - Kulturveranstaltungen des Bundes in Berlin

MAR - Museu de Arte do Rio

MCDC - Merce Cunningham Dance Company

MINOM - Movimento Internacional Para Uma Nova Museologia

MoMa - Museu de Arte Moderna de Nova York

MtF - Moving the Forum

NYU - New York University

ODS - Objetivos de Desenvolvimento Sustentável

ONU - Organização das Nações Unidas

RDA - República Democrática Alemã

UAM - Universidad Autónoma de Madrid

UCM - Universidad Complutense de Madrid

UDK - Universität der Künste de Berlin

UNIRIO - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

UNESCO - United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization (A Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura)

ÍNDICE GERAL

AGRADECIMENTOS	1
RESUMO	2
ABSTRACT	3
SIGLAS	4
ÍNDICE DE IMAGENS	5
ÍNDICE DE TABELAS	8
ÍNDICE GERAL	11
INTRODUÇÃO	12
APRESENTAÇÃO	13
TEMA E OBJETO	17
PROBLEMÁTICA E HIPÓTESE	23
METODOLOGIA, FONTES E REFERENCIAIS TEÓRICOS	26
CAPÍTULO 1: COLONIALIDADE, MUSEUS E MUSEOLOGIA: ENTRELAÇAMENTOS E CAMINHOS DECOLONIAIS	40
1.1 DOS GABINETES DE CURIOSIDADES AO ICOM: COMO OS MUSEUS PRODUZEM E LEGITIMAM A COLONIALIDADE	42
1.2 MUSEOLOGIAS DECOLONIAIS: A MUSEOLOGIA SOCIAL E A SOCIOMUSEOLOGIA	49
1.3 MUSEOLOGIAS DECOLONIAIS QUE PENSAM O CORPO	58
CAPÍTULO 2: A DANÇA CONTEMPORÂNEA E A PERFORMANCE NOS MUSEUS OCIDENTAIS: CORPOS E ARQUIVOS	68
2.1 DANÇA CONTEMPORÂNEA, PERFORMANCE, E A CATEGORIZAÇÃO COMO EFEITO DA COLONIALIDADE	69
2.2 ZONA CINZENTA: DANÇA, PERFORMANCE E OS NOVOS REGIMES DE ATENÇÃO NOS MUSEUS	81
2.3 RE-ENACTMENTS, ARQUIVOS E REPERTÓRIOS CORPORAIS	86
2.4 UMA POSSIBILIDADE DE DECOLONIZAR OS MUSEUS	94
CAPÍTULO 3: A COLONIALIDADE E OS SABERES SILENCIADOS	103
3.1 OS EFEITOS DA COLONIALIDADE NA CLASSIFICAÇÃO DOS SABERES	105
3.2 BANHOS DE RAÍSA INOCÊNCIO E AS MOTRIZES CULTURAIS DE ZECA LIGIÉRO	113
3.3 EXOTICA DE AMANDA PIÑA ATRAVÉS DAS LENTES DO TEMPO ESPIRALAR DE LEDA MARIA MARTINS	125
3.5 ENCENANDO A REPARAÇÃO ‘I WANT REVENGE, GRANDMA’	

DE COLLEEN NDEMEH	136
CAPÍTULO 4.	
A COLONIALIDADE E ALGUNS DE SEUS EFEITOS NO ANTROPOCENO	146
4.1 A DUPLA FRATURA DA MODERNIDADE DE MALCOM FERDINAND	149
4.2 COREOGRAFIAS EM TEMPOS DE CRISE ECOLÓGICA: PRÁTICAS DE (RE)CONEXÃO COM SERES VIVOS E NÃO VIVOS	154
4.3 CORPOS POLÍTICOS: SOTTOBOSCO DE CHIARA BERSANI	167
4.4 CUERPOS TERRITORIO: NOT A BODY FOR BURIAL DE AZADEH GANJEH	173
CAPÍTULO 5	
DECOLONIZAÇÃO OU INSTRUMENTALIZAÇÃO DA CRÍTICA?	184
5.1 O PROJETO MOVING THE FORUM	186
5.2 A INSTRUMENTALIZAÇÃO COMO ESTRATÉGIA DE LEGITIMAÇÃO INSTITUCIONAL	192
5.3 DANÇA E PERFORMANCE NOS MUSEUS: ALGUNS CAMINHOS PARA UMA PRÁTICA DECOLONIAL	206
a) A Construção de Relações Duradouras e Práticas de Coletividade em Projetos de Performance e Dança para Museus	208
b) A Economia da Dança e da Performance em Museus: Entre a Efemeridade e a Sustentabilidade	211
c) A Manutenção das Características Formais: Adaptação ou a Integridade do Projeto	215
d) Considerações Sobre As Necessidades De Quem Dança Ou Performance Em Espaços Museológicos	217
CAPÍTULO 6	
INTER-DECOLONIZAÇÃO E DE-EXOTIFICAÇÃO: DUAS PROPOSTAS DECOLONIAIS	223
6.1 INTER-DECOLONIZAÇÃO: UMA ANÁLISE DA EXPOSIÇÃO DAS GLÜCK IST NICHT IMMER LUSTIG	226
1. untitled 2024 (tomorrow is the question)	229
2. untitled 2024 (demo station, n 8)	231
3. untitled 1993 (Kaffe Deutschland)	232
4. Curry	233
5. untitled 1994 (der Stand der Dinge)	234
6.2 DE-EXOTIFICAR: UMA PERSPECTIVA DECOLONIAL	238
6.3 AMADOR E JR. SEGURANÇA PATRIMONIAL LTDA.: PERFORMANCES DE RELAÇÕES DE TRABALHO E PODER	244
1. Terceirização	249
2. Descanso	249
3. Por gentileza	250

4. Sit-in	252
6.4 DESORDEM ABSOLUTA E PRÁTICAS RELACIONAIS	255
CONSIDERAÇÕES FINAIS	262
BIBLIOGRAFIA	271
APÊNDICES	287
INTRODUÇÃO AOS CONTOS ‘NARRATIVAS ESPIRALES’	287
COLONIALIDADE, MUSEUS E MUSEOLOGIA: ENTRELAÇAMENTOS E CAMINHOS DECOLONIAIS - UMA NARRATIVA ESPIRALAR	289
A DANÇA CONTEMPORÂNEA E A PERFORMANCE NOS MUSEUS OCIDENTAIS - UMA NARRATIVA ESPIRALAR	293
A COLONIALIDADE E OS SABERES SILENCIADOS - UMA NARRATIVA ESPIRALAR	296
A COLONIALIDADE E ALGUNS DE SEUS EFEITOS NO ANTROPOCENO - UMA NARRATIVA ESPIRALAR	300
DECOLONIZAÇÃO OU INSTRUMENTALIZAÇÃO DA CRÍTICA? UMA NARRATIVA ESPIRALAR	303
INTER-DECOLONIZAÇÃO E DE-EXOTIFICAÇÃO: DUAS PROPOSTAS DECOLONIAIS - UMA NARRATIVA ESPIRALAR	307
ENTREVISTA COM AHMED SOURA	310
ENTREVISTA COM AMANDA PIÑA	315
ENTREVISTA COM RAÍSA INOCÊNCIO	321
ENTREVISTA COM CARLOS ATABEY	328
ENTREVISTA COM ANTONIO GONZAGA AMADOR E JANDIR JUNIOR	341
LEVANTAMENTO DE PEÇAS DE DANÇA E PERFORMANCE ASSISTIDAS DURANTE A PESQUISA	356

ÍNDICE DE IMAGENS

Imagem 1: Zona Cinzentas, onde a dança ocupa os museus. Desenho de Ciafrino.

Imagem 2: Corpo-museu, Coreografia-escrita/linguagem, Re-enactment- Arquivo/ Museu. Desenho de Ciafrino.

Imagem 3: Raísa Inocência em entrevista para esta pesquisa. Imagem retirada do vídeo ‘Sobre os Banhos’. Vídeo de Arantxa Ciafrino e Nicolas Mayer

Imagem 4: Raísa Inocência com mãe e filho em vídeo *Sobre os Banhos*. Vídeo de Arantxa Ciafrino e Nicolas Mayer.

Imagem 5: Cenário de *EXOTICA* de Amanda Piña. © Amanda Piña Fortuna. Cortesia da artista. Fotografia de Michel Jimenez.

Imagem 6: *EXOTICA* de Amanda Piña. © Amanda Piña Fortuna. Cortesia da artista. Fotografia de Michel Jimenez.

Imagem 7: *I Want Revenge, Grandma* de Colleen Ndemeh. Cortesia do artista. Fotografia de Alicja Hopel.

Imagem 8: *Danses Non Humaines* de Jérôme Bel e Estelle Zhong Mengual. Momento de re-encenação de *Water Study* de Isadora Duncan. Imagem da obra quando foi apresentada no Museu do Louvre em 2023. © Jérôme Bel. Cortesia do artista. Fotografia de Véronique Ellena.

Imagem 9: *Danses Non Humaines* de Jérôme Bel e Estelle Zhong Mengual. Momento de re-encenação de *The Vocabulary of the Lions* de Xavier Le Roy. © Jérôme Bel. Cortesia do artista. Fotografia de Véronique Ellena.

Imagem 10: *Canto Mineral* de Azkona y Toloza. Fotografia do CCCB. Cortesia dos artistas.

Imagem 11: *Sottobosco* de Chiara Bersani. Fotografia de Alice Brazziti. © Chiara Bersani. Cortesia da artista.

Imagem 12: *Not a Body for Burial* de Azadeh Ganjeh. Conferência performática apresentada na Conferência Anual “Digital Interventions. Bodies, Infrastructures, Politics” em Berlim em Maio de 2025. Fotografia de Marvin Systemans.

Imagem 13: ‘Fato Museológico’ de Waldisa Rússio. Desenho de Ciafrino.

Imagem 14: Prusaki Corps em Moving the Forum. © Stiftung Humboldt Forum. Fotografia de Frank Sperling.

Na imagem 15: *untitled 2024 (tomorrow is the question)* e *untitled 2024 (demo station, n 8)*, Rirkrit Tiravanija: DAS GLÜCK IST NICHT IMMER LUSTIG, Gropius Bau, 2024 © Gropius Bau. Fotografia de Guannan Li.

Imagem 16: *Descanso* de Amador e Jr. Segurança Patrimonial Ltda. 35ª Bienal de São Paulo, Coreografias do impossível Fundação Bienal de São Paulo. Imagem retirada do site dos artistas. Disponível em: <https://amadorejir.com/descanso.html>. Acessado em 17.07.2025. Fotografia de Levi Fanan.

Imagem 17: *Por Gentileza* de Amador e Jr. Segurança Patrimonial Ltda. Exposição: A parábola do progresso. Sesc Pompéia, São Paulo, Brasil. 2022 Imagem retirada do site dos artistas. Disponível em: https://amadorejir.com/por_gentileza.html. Acessado em 17.07.2025.

Imagem 18: Páginas e imagens de “Museu Monstro” por Arantxa Ciafrino, artigo publicado em 2015 na revista independente de arte contemporânea ANTESSALA editada pelo coletivo VNTD. Ciafrino contribuiu com o artigo ‘Museu Monstro’ em 2015, a convite do coletivo VNTD, composto por Aline Besouro, Jandir Junior e Pollyana Quintella.

Imagem 19: *Retrospectiva - Xavier Le Roy* no Museu de Arte do Rio. Imagens enviadas pelo Museu de Arte do Rio da exposição ‘Retrospectiva’ de Xavier Le Roy, 2013. Fotografia de Thales Leite.

Imagem 20: *EXOTICA* de Amanda Piña. Imagem retirada do site do festival Tanz im August. © Amanda Piña Fortuna. Cortesia da artista. Fotografia de Michel Jimenez.

Imagem 21: Stills do Vídeo *Arquivos Sensíveis*. Vídeo de Ian Capillé e Arantxa Ciafrino. Disponível aqui: <https://vimeo.com/1022279370>. Acessado em 25.03.2026

Imagem 22: Ahmed Soura em *Decolonization and Memory of Living Masks*. *Decolonization and Memory of Living Masks* de Ahmed Soura, 2022, como parte do projeto ‘Moving the Forum’. Stiftung Humboldt Forum im Berliner Schloss. Fotografia de Frank Sperling

Imagem 23: Rolf na exposição de Rirkrit Tiravanija no Gropius Bau. Fotografia do projeto ‘Mitarbeiterinnen von Das Glück ist nicht Immer Lustig’. Retrato de Rolf Kunze, segurança no Gropius Bau. Fotografia de Arantxa Ciafrino.

Imagem 24: Still do vídeo *Sobre os Banhos*. Vídeo-entrevista com Raísa Inocência. Vídeo de Arantxa Ciafrino e Nicolas Mayer.

Imagem 25: Still do vídeo *Sobre os Banhos*. Vídeo-entrevista com Raísa Inocência. Vídeo de Arantxa Ciafrino e Nicolas Mayer.

Imagem 26: Still do vídeo *Sobre os Banhos*. Vídeo-entrevista com Raísa Inocência. Vídeo de Arantxa Ciafrino e Nicolas Mayer.

ÍNDICE DE TABELAS

Tabela 1: Entrevistas realizadas para a tese. Entrevistados para a pesquisa, com o nome, a profissão do entrevistado, a data na qual a entrevista aconteceu e onde ocorreu.

Tabela 2: Projetos e peças de dança e performance analisados na tese. Projetos e peças de dança e performance analisados na tese. A tabela apresenta: o nome do projeto ou peça; a categoria formal na qual o projeto é classificado pelos museus; o local onde foi apresentado e considerado para a análise (o que não implica que tenha sido o único local de apresentação, mas o escolhido para esta pesquisa); o nome do(a) criador(a) da peça; e a data em que foi apresentada para análise nesta tese.

Tabela 3: *Endangered Human Movements* Tabela criada a partir de informações disponíveis no site do projeto. Disponível aqui:

<https://nadaproductions.at/projects/endangered-human-movements>

Acesso em 05.06.2025.

Tabela 4: Grupos que integraram o Moving the Forum. As descrições foram criadas por cada um dos grupos e estas foram extraídas da página do projeto e traduzidas ao português pela autora. Disponível aqui: <https://movingtheforum.org/>. Acessado em 06.10.2025.

INTRODUÇÃO

APRESENTAÇÃO

A presente tese realizada entre 2021 e 2025, teve como objetivo compreender em sua mais sensível complexidade como a dança contemporânea e a performance podem ser compreendidas como potencialidades decoloniais para a produção de processos decoloniais em museus ao desafiarem diferentes aspectos historicamente presentes em instituições museológicas ocidentais. A pesquisa se dá no campo da Sociomuseologia, um contexto ideal para seu desenvolvimento alinhado ao reconhecimento dos Museus Tradicionais¹ europeus como espaços extremamente privilegiados na construção da memória coletiva e da necessidade do desenvolvimento de pensamento e prática que os garanta o cumprimento de seu dever social.

O curso de doutoramento da Universidade Lusófona é especialmente adequado como espaço para repensar a prática museológica e curatorial como instrumento com o qual se pode inspirar museus e pessoas, promovendo espaços de reflexão sobre a memória e a cultura, através de exposições e programações que empoderem minorias historicamente oprimidas. A pesquisa enquadra-se dentro da linha de investigação ‘Sociomuseologia, Patrimônio e Desenvolvimento Cultural’ do departamento, pois colabora para o fortalecimento de uma Sociomuseologia comprometida com os processos contemporâneos, ao reconhecer o corpo em movimento e a arte que se expressa por meio dele como uma fonte rica de reflexão sobre práticas decoloniais. Essas práticas podem dialogar criticamente com os patrimônios materiais e imateriais salvaguardados em museus, contribuindo, de forma ética e crítica, para o desenvolvimento cultural da sociedade como um todo.

Alinhada com o forte caráter político do departamento, a presente pesquisa tem como objetivo contribuir para processos de reparação histórica, por meio de seu foco em práticas decoloniais. Parte das Recomendações da UNESCO de 2015 sobre a Proteção e Promoção dos Museus e Coleções, sua Diversidade e seu Papel na Sociedade, que reconhecem a

¹Ao longo desta tese, utiliza-se o termo ‘Museus Tradicionais’ para se referir a uma tipologia específica de museus que reproduzem determinadas dinâmicas de trabalho e operam dentro de uma lógica de valor vinculada à modernidade e à colonialidade. Optou-se por escrever Museus Tradicionais com letras maiúsculas, como se fosse um nome próprio, de modo a indicar que o termo designa um conceito específico dentro do escopo desta pesquisa. Esta tese irá se referir aos Museus Tradicionais como o tipo de museu originado na Europa no século XVIII, fortemente influenciado pela Etnologia e a Antropologia. Instituições historicamente focadas no objeto e em suas coleções como fonte de conhecimento, oriundas das práticas colecionistas e os Gabinetes de curiosidades.

importância de incorporar estrategicamente a diversidade cultural nas políticas nacionais e internacionais, e afirmam a responsabilidade dos museus em contribuir para o fortalecimento dos direitos humanos. Nesse sentido, a pesquisa articula-se com diversos Objetivos de Desenvolvimento Sustentável (ODS) das Nações Unidas², especialmente por meio da promoção de uma educação de qualidade (ODS 4), ao oferecer um campo de reflexão sobre o que constitui a ferida colonial. Ao incluir a dança e a performance como possibilidades de reparação histórica, que vão além da teoria escrita e da devolução de peças e coleções a seus legítimos proprietários, busca-se contribuir para um fazer museológico e museal com perspectiva decolonial. Assim, o projeto também visa colaborar com a redução das desigualdades (ODS 10) e com a promoção da paz, da justiça e do fortalecimento dos museus como instituições eficazes, responsáveis e inclusivas em todos os níveis (ODS 16) (Nações Unidas Brasil, 2025).

O meu interesse pela dança contemporânea e pela performance teve início muitos anos antes do doutoramento. Em 2016, concluí meus estudos de Bacharelado em Museologia pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) no Brasil. Durante esses anos de estudos no Rio de Janeiro fiz dois estágios em museus de arte que podem ser compreendidos como os primeiros sinais de uma carreira que seguiria pelo caminho das interrelações entre práticas museológicas e artísticas. De 2013 a 2014 trabalhei como educadora no Museu de Arte do Rio, onde tive o primeiro contacto com dança contemporânea e performance dentro do museu. Fui profundamente impactada pela potência transformadora e, ao mesmo tempo, desafiadora, de entender os museus como espaços que abrigam não apenas objetos tangíveis, mas também experiências efêmeras e conceituais a partir de exposições como *Retrospectiva - Xavier Le Roy* e *Eu Como Você*, do Grupo Empresa. De 2015 a 2016, realizei meu estágio curricular no Museu da Chácara do Céu, um museu que não tinha um particular interesse por práticas performativas ou dança, mas onde aprendi o trabalho de um departamento que procura manter sua coleção, (uma coleção de alto reconhecimento e valor nacional pelo seu valor histórico, como o são as gravuras de Debret) sempre em relação com o público e outras instituições de arte, promovendo novas interpretações da mesma. Posterior ao meu tempo de estágio neste museu, em 2024, sugeri a exposição *Reler Debret* à Professora Marta Jecu para

² “Os Objetivos de Desenvolvimento Sustentável são um apelo global à ação para acabar com a pobreza, proteger o meio ambiente e o clima e garantir que as pessoas, em todos os lugares, possam desfrutar de paz e de prosperidade.” (Nações Unidas, 2025)

que integrasse a publicação que estávamos realizando no projeto CARIM³. Este é um exemplo de como experiências de mais de dez anos atrás se mantêm vivas na memória e são capazes de nos vincular com projetos que oferecem novas perspectivas no presente e no futuro. Aquilo que se vive e se aprende sempre tem impacto nos tempos que seguem. Desconhece-se apenas a forma exata como esta influência pode ser materializada ou manifestada. Durante os anos de graduação, ter frequentado diferentes cursos na Escola de Artes Visuais do Parque Lage também teve uma importante influência no meu interesse por museus de arte contemporânea, práticas de arte contemporânea e, sobretudo, pelas possibilidades de transformação social engendradas pelos espaços museológicos.

Um ano e meio após concluir o Bacharelado em Museologia adquiri título de mestre em História da Arte Contemporânea e Cultura Visual, organizado colaborativamente entre o *Museo Reina Sofia, Universidad Autónoma de Madrid* (UAM) e a *Universidad Complutense de Madrid* (UCM). Minha estadia em Madri não durou muito tempo, pois logo após terminar o mestrado, mudei-me para Berlim, onde aprendo constantemente de uma cidade que trabalha e lida de maneiras diversas com a memória de um tempo de guerras e muros. Uma cidade cujos eventos políticos transformaram radicalmente o seu mapa e as pessoas que ali vivem, uma capital que foi palco de mudanças no panorama geopolítico internacional que influenciam muitos outros países até os dias de hoje.

Em Berlim trabalhei em diferentes funções que se relacionam, em maior ou menor medida, com as minhas atividades acadêmicas hoje em dia. Como assistente de direção da galeria de arte comercial *Weserhalle*, pude indicar artistas contemporâneos que foram incluídos no programa de exposições, como Igi Ayedun e Anton Steenbock. As exposições *Women of Colour e Outros Clichês* e *Da Silva Brokers Art Lab* foram ambas experiências artísticas relacionadas ao pensamento decolonial ou à performance. Após esta experiência, publiquei artigos em publicações não-acadêmicas como o jornal *Arts of The Working Class*, cuja distribuição é feita por moradores de rua que mantêm para eles o lucro da venda das edições do jornal. Escrevi sobre a galeria de arte *Hoa* em São Paulo, que representa

³ Projeto de Investigação do CeiED ‘CARIM: Contemporary Art: A pathway towards Inclusive Museology’. Arte Contemporânea: Caminhos para uma Museologia Inclusiva.

exclusivamente artistas queer e BIPOC⁴ sobre processos de gentrificação na cidade e sobre arte feminista em plataformas digitais.

Após ter desfrutado por anos das ofertas culturais de uma cidade que é prolífica em exposições, teatro, música e dança, comecei a me interessar mais e mais pela dança contemporânea. Percebi também o aparecimento crescente do termo ‘decolonial’ em programas de museus e teatros, e fui me aproximando da produção de artistas e coreógrafos cujos trabalhos estão associados a este termo. Essa aproximação me levou à indagação sobre que forma seriam estes meios capazes de decolonizar e transformar significativamente os museus e a própria museologia, historicamente ancorados em metodologias e percepções modernas e coloniais. Como um meio artístico caracterizado pela sua efemeridade seria capaz de influir em espaços que foram tradicionalmente construção de uma mentalidade ligada ao material? De que forma a dança e a performance podem transformar Museus Tradicionais europeus, instituições historicamente maiormente considerados e relacionados às suas coleções, do que aos seus processos e práticas?

⁴ Black, Indigenous, and People of Colour. [Pessoas negras, indígenas e racializadas]

TEMA E OBJETO

O objeto de estudo desta tese é a potencialidade da dança contemporânea e da performance para desencadear processos decoloniais em museus europeus. As obras analisadas não foram necessariamente todas apresentadas ou pensadas especificamente para museus, mas foram selecionadas por possuírem um caráter decolonial, capaz de abordar processos museológicos a partir de perspectivas críticas, contribuindo para o desenvolvimento de um pensamento sociomuseológico atento ao corpo em movimento, seja por meio da dança, da performance ou do ritual. A partir da análise destas peças, projetos e experiências artísticas almeja-se contribuir com o desenvolvimento de um pensamento sociomuseológico que considere a dança e a performance como meios artísticos com um forte potencial decolonial. Na seleção de projetos e peças analisados foram incluídos também projetos que não foram concebidos como projetos de dança ou performance, senão produções de arte conceitual relacional, que também envolvem a presença de pessoas e a interação entre pessoas dentro do espaço expositivo.

A definição dos capítulos da tese se relaciona aos resultados que foram sendo encontrados ao longo da pesquisa, e as peças ou projetos de dança contemporânea e performance foram selecionados por se relacionarem com cada capítulo. Com exceção dos dois primeiros capítulos que têm como objetivo inserir o leitor no contexto dos museus e da Sociomuseologia desde uma perspectiva decolonial, assim como na presença da dança e da performance nos Museus Tradicionais, os demais capítulos são pensados por se relacionarem com as diferentes formas pelas quais a colonialidade atua na sociedade, seja por meio da categorização dos saberes e das culturas, da classificação dos seres, ou da consequente possibilidade de instrumentalização de discursos decoloniais. Sendo assim, o último capítulo apresenta duas propostas decoloniais a partir de uma reflexão sobre a realidade do artista que é exotificado, e do trabalhador do museu que é invisibilizado; dois movimentos de ‘De-exotificar’ e ‘Inter-decolonizar’.

Sobre os estudos de caso, do terceiro ao sexto capítulo, foram pensadas análises de projetos, peças, performances e até uma exposição, e essas análises servem para comprovar as hipóteses da tese, abordando as potencialidades da dança e da performance para o

desenvolvimento de um pensamento e uma prática decolonial em Museus Tradicionais europeus.

O projeto de longa duração *Endangered Human Movements* (EHM)⁵ dirigido pela coreógrafa Amanda Piña, inclui publicações, peças coreográficas, instalações, workshops, etc. que foram apresentadas em diferentes museus, teatros e espaços culturais em diferentes cidades europeias. Este projeto foi um dos primeiros a serem selecionados para a pesquisa, pois reconheceu-se que Amanda Piña e seus colaboradores neste projeto, possuem uma extensa trajetória de trabalhos de dança contemporânea e performance pensados para museus que abordam diretamente a colonização. Seu trabalho inclui a colaboração com dançarinos, pesquisadores, coreógrafos, ativistas, ‘mestres’ e detentores de saberes tradicionais não-europeus que desafiam a narrativa colonial europeia que posiciona a Europa como centro e superior. *Endangered Human Movements* reconhece os saberes não-europeus que foram historicamente marginalizados nos Museus Tradicionais europeus como produtores de conhecimento que através da oralidade e do corpo em movimento desestabilizam a narrativa histórica eurocêntrica. Guiados pelo desejo de pensar e praticar a decolonização da dança como uma forma de ação política performativa, EHM representa uma experiência de profunda relevância para a Sociomuseologia.

O trabalho performativo e investigativo de Raísa Inocêncio, *Os Banhos*⁶, constitui uma contribuição significativa para esta pesquisa ao evidenciar a influência das epistemologias afrodiaspóricas na produção de perspectivas que desafiam o monopólio ocidental e a persistência do eurocentrismo nas formas de leitura do mundo. Aqui, os *Banhos* não são descritos apenas como performance ou dança, mas analisados de forma relacional entre essas duas categorias, dialogando com a pesquisa e a prática artística de Inocêncio. Trata-se de um

⁵ Já foi apresentada nas seguintes instituições: MUCEM (Museu das Civilizações da Europa e do Mediterrâneo) em Marselha, França, onde Piña realizou uma palestra sobre o projeto em fevereiro e março de 2019. Theatermuseum Wien em Viena, Áustria, que recebeu uma palestra de Piña em abril de 2019. MUMOK (Museu de Arte Moderna Fundação Ludwig de Viena) na Áustria, onde a performance *Danza y Frontera* (Museum Version) foi apresentada em julho e agosto de 2019. Haus der Statistik em Berlim, Alemanha, que apresentou uma exposição acompanhando a performance *Frontera I Border, A Living Monument* em agosto de 2021. Kunsthalle Wien em Viena, Áustria, que exibiu o trabalho de Piña em 2021. La Casa Encendida em Madri, Espanha, que apresentou sua obra em 2023. Centro Cultural Gabriela Mistral em Santiago do Chile, Chile, que recebeu seu trabalho em 2023. M HKA (Museu de Arte Contemporânea de Antuérpia) na Bélgica, onde Piña participou da série *FRONT ROW*, discutindo sua prática artística e pesquisa.

⁶ Já foi apresentada em espaços como: Galeria Gentil Carioca em 2016, Galeria Maumau em Recife em 2018, Instituto Goethe na Bahia em 2020, no festival Corpos Políticos na Espanha em 2022 e na Casa M29 em Berlim em 2024.

projeto que, ao longo de mais de uma década, tem sido realizado no formato de workshop, no qual os participantes realizam ações colaborativas voltadas à abordagem ou à “cura” da ferida colonial, conforme descrito pela própria artista. *Os Banhos* são relevantes para esta pesquisa porque, situando-se na fronteira entre performance e ritual, conectam-se à oralidade e à ancestralidade, prestando-lhes homenagem.

A obra coreográfica *I Want Revenge, Grandma* [Vó, Eu Quero Vingança]⁷, de Colleen Ndemeh Fitzgerald, concebida no âmbito do seu mestrado na Hochschule für Schauspielkunst und Tanz (HZT), articula dança, voz e vídeo como dispositivos de memória e reparação. A artista cria uma coreografia conectada com a história do Condado de Bong, na Libéria, região explorada pela Bong Mining Company, concessão germano-italiana ativa entre 1958 e 1990. Por meio da Dança Kpelle e de elementos simbólicos como a terra, os inhames e um bracelete de ferro, Ndemeh evoca a ancestralidade e torna visível a violência colonial, evidenciadas pela presença de objetos africanos em coleções etnológicas europeias, como a tornazeleira do povo Kpelle preservada no Museu Etnológico de Dahlem. A performance transforma o palco em um espaço ritual de restituição e denúncia, no qual a artista convida o público a participar de um gesto reparador. Assim, *I Want Revenge, Grandma* propõe uma reflexão sobre memória, colonialismo e reparação, situando o corpo como mediador entre o passado e o presente, e a potencialidade da dança e da performance para denunciar e abordar à persistência das estruturas coloniais nos museus.

A coreografia *Danses Non Humaines*, de Jérôme Bel em colaboração com Estelle Zhong Mengual, estreou no Museu do Louvre, em Paris, como parte do festival de dança de Paris Festival d’ Automne, entre os dias 5 e 14 de outubro de 2023. O projeto, que surgiu do interesse do coreógrafo Jérôme Bel em se aproximar de formas de vida não humanas por meio da dança, foi inicialmente selecionado nesta pesquisa por ter sido apresentado em um museu tradicional de grande reconhecimento internacional. No entanto, a partir da pesquisa realizada, que incluiu entrevistas com o coreógrafo e o acompanhamento do desenvolvimento do projeto nos anos posteriores à estreia, a pesquisadora constatou que a obra não mantinha um vínculo explícito com o museu enquanto instituição. Apresentada posteriormente em diversos espaços culturais, verificou-se que essa coreografia, assim como muitas outras obras

⁷ Foi apresentado no Uferstudios em Berlim em 2025 e no festival de dança Tanztage no Sophiensaele em Berlim em Janeiro de 2026.

analisadas nesta tese, caracteriza-se pela adaptabilidade a diferentes contextos espaciais, o que revela uma flexibilidade formal e conceitual recorrente nas produções contemporâneas abordadas.

A série *Falla*⁸ do duo artístico Azkona y Toloza, que inclui duas peças performativas, *Canto Mineral* e *Concierto Geológico*, é objeto de estudo no quarto capítulo da tese, assim como a obra *Danses Non Humaines*. Esses projetos coreográficos e performativos abordam a possibilidade de romper com a cisão ontológica moderna que coloca o ser humano acima dos demais habitantes da Terra, separando-o da natureza e perpetuando uma lógica de pensamento que categoriza e subjuga animais, plantas, pedras e tudo aquilo que habita o planeta. Txalo Toloza e Aida Azkona dão ouvido às pedras, por entenderem que são estas as formas de existência mais afastadas do homem dentro da lógica de categorização do homem moderno.

SOTTOBOSCO, da coreógrafa italiana Chiara Bersani, apresentada no festival *Tanz im August* em Berlim (2023), é uma obra performada por pessoas com deficiências neuromotoras, sensoriais ou cognitivas. O projeto nasce de um *workshop* de uma semana, no qual os participantes desenvolvem conjuntamente uma linguagem gestual própria, uma ‘linguagem matagal’, baseada na escuta, no contato e na construção de um ecossistema coletivo. O título, que remete ao ‘solo da floresta’ e a um gênero pictórico do século XVII que valoriza o pequeno e o marginal, orienta a poética da peça: dar protagonismo ao que foi historicamente invisibilizado. A obra inscreve-se em uma perspectiva decolonial, ao deslocar hierarquias corporais, ao reivindicar a presença de corpos não normativos nos espaços de criação e representação. Para além de uma abordagem inclusiva, Bersani abre caminhos para pensar a dança como prática de reparação e resistência, em diálogo com os debates da Sociomuseologia sobre memória, visibilidade e justiça social.

Not a Body for Burial [Não um corpo para se enterrar], de Azadeh Ganjeh, apresentada no HAU 2 em Berlim durante a conferência *Digital Interventions: Bodies, Infrastructures, Politics* (2025), é uma palestra-performativa que investiga as relações entre violência,

⁸ Já foi apresentado nos seguintes espaços, entre outros: Teatre Lliure em Barcelona, Espanha. Como companhia residente durante a temporada 2021/2022, Azkona Toloza desenvolveu e apresentou "Canto Mineral" neste teatro. Festival Temporada Alta em Girona, Espanha. Apresentação realizada em 2022 como parte da programação do festival. Antic Teatre em Barcelona, Espanha. De 8 a 11 de junho de 2023. Réplika Teatro em Madrid, Espanha. 25 e 26 de maio de 2024. Casa de Cultura de Aoiz em Navarra, Espanha. 16 de novembro de 2024, como parte dos "Encuentros de Pamplona / Iruñeko Topaketak

território e corpo a partir de um vídeo encontrado na internet. Ganjeh revela como a violência contra pessoas é também uma violência contra a terra, explorando a instrumentalização de recursos naturais, como a água, como forma de controle político e econômico. Ao evocar o *Yazleh*, dança ritual iraniana que incita coragem e resistência, a artista transforma o gesto corporal em um ato político e espiritual de reivindicação e memória. Dialogando com o conceito de empatia cinestésica (Foster, 2011), a performance evidencia o potencial da dança de gerar empatia, produzindo conexões entre corpos e experiências distintas. Ao projetar a plateia no palco, Ganjeh inverte a lógica espectral e transforma o público em parte da cena, questionando a distância entre quem observa e quem sofre. Assim, *Not a Body for Burial* propõe uma prática performática de resistência, na qual corpo, território e memória se entrelaçam.

*Amador e Jr. Segurança Patrimonial Ltda.*⁹ é o trabalho performático de um duo de artistas da cidade do Rio de Janeiro que, após anos de atuação profissional em diversos museus da capital carioca, iniciam uma prática performativa que se constrói a partir de suas experiências enquanto educadores e de sua observação atenta das dinâmicas de relação que atravessam o espaço museológico. O trabalho de Antonio Amador e Jandir Junior mobiliza questões centrais sobre a presença do corpo no museu, entrecruzando reflexões sobre raça, classe social e, sobretudo, trabalho, ao tensionar as fronteiras entre funções operacionais e práticas artísticas nesses contextos.

A exposição *Das Glück Ist Nicht Immer Lustig*, do artista Rirkrit Tiravanija, apresentada no museu Gropius Bau em Berlim, Alemanha, entre setembro de 2024 e janeiro de 2025, serve como experiência de referência para a pesquisadora refletir sobre o potencial decolonial dos corpos em movimento e das relações interpessoais, para além da dança e da performance, em sentido estrito. A decisão de analisar uma exposição que compartilha características estruturais com a dança e a performance, dentro de uma tese centrada nessas linguagens artísticas, justifica-se pelas conclusões às quais a pesquisa chega. O potencial decolonial da dança e da performance em Museus Tradicionais manifesta-se por meio dos corpos e subjetividades em relação, e das possibilidades que emergem desses encontros, e não por meio do espetáculo, do show, ou da representação passivamente assistida. Ao longo dos seis

⁹ 35ª Bienal de São Paulo em São Paulo, Brasil - De 2023 a 2024. Museu da República no Rio de Janeiro, Brasil - 2022. Museu Paranaense em Curitiba, Brasil - 2023

capítulos da tese, serão analisados diferentes aspectos que fundamentam o caráter decolonial dessas práticas; contudo, a pesquisadora conclui que tais potencialidades ocorrem principalmente para quem performa, para quem coreografa, para a instituição e para os discursos e narrativas construídos. O público, quando limitado à posição de espectador, pode acessar informações e ser exposto a perspectivas decoloniais, mas não necessariamente vivenciar uma decolonização efetiva.

O potencial da dança e da performance em Museus Tradicionais europeus é compreendido nesta pesquisa como instâncias a partir das quais as instituições museológicas podem repensar suas práticas. Ao mesmo tempo, estas práticas oferecem aos visitantes a oportunidade de apropriar-se do espaço museológico como um lugar de interação e troca de saberes com outros públicos. Por esse motivo, a pesquisa não se limita à análise de projetos de dança e performance, mas se estende também a exposições como a de Rirkrit Tiravanija, nas quais a arte se configura como um dispositivo que possibilita espaços de encontro e convivência.

Entre os resultados da pesquisa, destacam-se ainda os conceitos desenvolvidos pela autora no decorrer da investigação, como o de De-exotificação, entendido como um movimento contrário à exotificação, e o de Inter-decolonização, uma proposta que compreende a decolonização a partir da dança e da performance em museus como um processo que ocorre no interior da própria instituição, afetando suas relações e condições de trabalho. Diferentemente de abordagens que priorizam a recepção do público, a Inter-decolonização propõe uma transformação institucional de dentro para fora.

PROBLEMÁTICA E HIPÓTESE

Proveniente de uma trajetória acadêmica que abrange os campos da Museologia e História da Arte Contemporânea, além da Cultura Visual, mas que não inclui os Estudos Decoloniais nem as teorias da Dança Contemporânea, a autora viu a necessidade de se aproximar dessas novas abordagens teóricas. A partir de suas leituras, começou a perceber as semelhanças e conexões entre a história da colonialidade e a história dos museus, instituições que emergem do mesmo pensamento colonial que caracteriza as sociedades que as fundam e sustentam. As leituras sobre teoria da dança contemporânea estabeleceram uma relação direta com seus conhecimentos sobre a arte deste período, uma vez que a própria dança contemporânea é pautada pela História da Arte Contemporânea e da performance. Essas três áreas estão intrinsecamente interligadas, formando um triângulo conceitual. A colonialidade, que define o pensamento colonial ocidental, também é responsável por estabelecer as categorias que distinguem a dança contemporânea da dança que é realizada na contemporaneidade, mas que não é considerada ‘dança contemporânea’. São os próprios museus que alimentam esse pensamento colonial, o qual classifica as danças e diferencia a dança contemporânea da performance, do ritual e do movimento banal. A compreensão dessa triangularidade só foi possível após um mergulho profundo nesses novos campos do saber.

Considerando a crescente presença de projetos de dança contemporânea e de performance em museus, frequentemente apresentados ao público como de caráter decolonial, esta pesquisa tem como objetivo analisar diferentes iniciativas e obras exibidas em museus europeus de arte nos últimos anos, a fim de investigar se e como tais práticas podem constituir uma ação decolonizadora dentro dessas instituições. Quais potencialidades decoloniais emergem quando a dança e a performance são inseridas em Museus Tradicionais europeus? De que modo essas práticas são capazes de abordar a ferida colonial? É possível identificar um caráter decolonial a partir dos discursos narrativos e dos processos de criação que as acompanham? A investigação também busca compreender quais processos, iniciados a partir da própria linguagem da dança, podem contribuir para um pensamento sociomuseológico que passe a considerar que, em determinadas culturas, não-hegemônicas, o corpo é compreendido como agente e recipiente de memórias, armazenadas e transmitidas por meio do movimento. Por fim, a pesquisa propõe refletir sobre o que Museus Tradicionais europeus podem aprender

com a dança contemporânea e a performance, assim como sobre as tensões que surgem quando essas práticas são instrumentalizadas para responder à crescente demanda por ‘decolonização’ de seus espaços.

A constituição histórica dos Museus Tradicionais europeus está enraizada na lógica colonial, e o reconhecimento dessa origem é indispensável para a construção de práticas museológicas críticas e comprometidas com processos de decolonização. Ao reconhecer essa dinâmica, relacionada à sua origem, percebe-se uma necessidade por transformações estruturais, como as propostas pela Nova Museologia, pelos Ecomuseus, pela Museologia Social e pela Sociomuseologia. A primeira hipótese parte da compreensão de que estas experiências museológicas podem ser compreendidas como movimentos ou exercícios de decolonizar os museus.

A dança contemporânea e a performance, quando inseridas em museus, podem operar como formas de transmissão de saberes não-ocidentais, abrindo espaços coletivos para modos plurais de conhecer, sentir e comunicar. Aqui, propõe-se que essas práticas artísticas oferecem alternativas às formas tradicionais e hierárquicas de mediação do conhecimento no espaço museológico, dialogando com epistemologias corporais e orais de sociedades não-ocidentais.

A colonialidade não afeta apenas os modos de classificação dos saberes, mas também impacta profundamente a relação das pessoas com o meio-ambiente, tornando urgente a construção de uma ecologia decolonial que possa ser mobilizada por práticas performativas e coreográficas. Essa hipótese considera que a separação entre natureza e cultura, típica do pensamento colonial ocidental, também se reflete nos museus. A dança e a performance podem ativar relações mais sensíveis com o espaço, o corpo e o ambiente, desestabilizando essas dicotomias.

O uso de projetos performativos com discurso decolonial por museus pode ser, simultaneamente, uma abertura real a novas formas de comunicação, pesquisa através do corpo, comunicação, e, por outro lado, uma estratégia institucional de legitimação simbólica que esconde tensões não resolvidas, como a repatriação de bens culturais. Essa hipótese problematiza a possibilidade de uma instrumentalização da dança contemporânea e da performance como meios artísticos que afetam as instituições apenas superficialmente, e de

que estas estejam adotando essas linguagens em seus programas sem compromissos efetivos com mudanças estruturais.

Com o fim de verificar esta hipótese, foram realizadas entrevistas com os profissionais de museus, aos coreógrafos, dançarinos e artistas, que também compartilham a preocupação em relação a serem utilizados pelas instituições para se legitimar. Ao longo da pesquisa surgiu, assim, a ideia de propor algumas diretrizes as quais se pode ver no capítulo cinco desta tese. A construção de relações duradouras e práticas de coletividade em projetos de performance e dança para museus é a primeira necessidade que foi reconhecida para pensar relações duradouras, e pensar que a decolonização real dos museus através da dança e da performance deve acontecer de uma forma que não se limite a experiências de curta duração, eventos de um dia ou poucos dias, senão que a decolonização, como um movimento que almeja dismantlar uma colonização que ocorre ao longo de séculos, requer processos mais demorados. A segunda sugestão apresentada no quinto capítulo da tese diz respeito a uma questão econômica. Ao longo de anos de observação foi identificado que os profissionais da dança e da performance em sua maioria se queixam das condições de trabalho que lhes são dadas, da precariedade do meio, da remuneração pelo seu trabalho, da falta de recursos e da quase impossibilidade de, a partir de sua arte, manter uma vida estável.

É possível pensar em uma decolonização interna dos museus, ativada por práticas corporais e colaborativas, que se distingue de uma decolonização espetacularizada voltada à imagem pública da instituição. Essa última hipótese contrapõe dois modos de decolonização: uma mais profunda, processual e voltada às dinâmicas internas e estruturais; e outra superficial e institucionalizada, marcada pela visibilidade e pelo discurso performático sem transformação real.

METODOLOGIA, FONTES E REFERENCIAIS TEÓRICOS

A metodologia desta pesquisa fundamenta-se em um arcabouço teórico interdisciplinar, que abrange Museologia, Sociomuseologia, Museologia Social, História da Arte Contemporânea, Cultura Visual, Antropologia, Sociologia, História, Artes Visuais, Teoria e História da Dança Contemporânea e da Performance. O principal objetivo é oferecer uma análise e reflexão crítica sobre como a dança contemporânea e a performance oferecem possibilidades de pensamento e prática decolonial para museus. Dessa forma, a pesquisa referencia diretamente uma teoria sociomuseológica atenta aos impactos da colonialidade na contemporaneidade. A partir da análise de peças e projetos de dança contemporânea e performance apresentados em museus e outros espaços culturais públicos, bem como do aprofundamento em leituras no campo da Sociomuseologia, entrecruzadas com a Teoria da Dança e os Estudos Decoloniais, busca-se oferecer uma perspectiva crítica sobre a presença desses meios nos museus e analisar suas potencialidades para transformar essas instituições e suas práticas.

A investigação baseia-se em uma metodologia qualitativa que combina análise documental, estudo de caso, entrevistas semi-estruturadas e observação participante. Além disso, adota-se o método indutivo, permitindo que as conclusões sejam construídas a partir da análise das experiências e dados coletados ao longo da pesquisa. As experiências vividas no campo profissional dos museus, como produtora cultural para peças de dança contemporânea, pesquisadora, educadora em museus e professora de dança em abrigos, são utilizadas como fontes de reflexão. Essas experiências são contrapostas às teorias desenvolvidas por autores especializados para refletir sobre o poder ou impotência da dança contemporânea e da performance como práticas decoloniais em espaços museológicos.

A adoção de uma metodologia qualitativa justifica-se pelo fato de que as potencialidades da dança e da performance em museus não podem ser adequadamente mensuradas por meio de dados quantitativos. A decolonização configura-se como um processo multifacetado, que se manifesta de diferentes maneiras e, por vezes, revela seu potencial justamente em sutis deslocamentos de percepção. Reduzir tais processos à quantificação de projetos apresentados ou à mensuração estatística de seus impactos resultaria em uma tentativa limitada e inadequada de avaliar transformações que, embora muitas vezes

imperceptíveis à primeira vista, não deixam de ser profundamente significativas e transformadoras.

Sendo esta pesquisa desenvolvida no campo da Sociomuseologia é necessário incluir as vozes dos criadores das peças e projetos que são analisados. Para isso foram conduzidas onze entrevistas a diferentes artistas, coreógrafos, performers, curadores e pessoas que trabalham em museus. Cabe ressaltar que nem todas as entrevistas estão incluídas na tese. Optou-se por mencionar apenas aquelas que se mostraram mais relevantes em relação aos objetivos e temas centrais da pesquisa. Isso, no entanto, não significa que elas tenham sido irrelevantes ou que não tenham contribuído significativamente para o desenvolvimento do trabalho. As entrevistas foram conduzidas de forma semi-estruturada, tendo em vista que esse formato, mais próximo de uma conversa informal, mostrou-se eficaz para criar um ambiente no qual os entrevistados se sentissem mais à vontade para se aprofundar em suas reflexões e compartilhar, de maneira mais livre, pensamentos sobre seu trabalho e suas experiências nos museus. As mais pertinentes e que obtiveram autorização por parte dos entrevistados foram incluídas em sua íntegra nos apêndices da tese. As feitas por zoom foram feitas virtualmente por escolha dos participantes. Entrevistas realizadas para a pesquisa:

Pessoa entrevistada	Onde	Quando	Profissão
Ahmed Soura	Humboldt Forum (Berlim)	18.05.2022	Coreógrafo e dançarino
Tamar Grosz	Zoom (Berlim)	16.12.2022	Dançarina e participante do Moving the Forum
Sander von Lingelsheim	Zoom (Berlim)	21.12.2022	Produtor no Humboldt Forum e responsável pelo Moving the Forum
Amanda Piña	Zoom (Viena)	27.10.2023	Coreógrafa e dançarina
Jérôme Bel	Zoom (Paris)	25.12.2023	Coreógrafo e dançarino
Txalo Toloza	Zoom (Málaga)	21.02.2024	Performer e artista
Carlos Atabey	Haus der Kulturen der Welt em Berlim	30.09.2024	Curador de artes performáticas, dançarine e performer
Antonio Amador e Jandir Junior	Zoom (Rio de Janeiro)	09.04.2025	Artistas, performers e arte-educadores
Raísa Inocência	Aups, França	02.03.2025	Filósofa e performer
Colleen Ndemeh	Berlim, Alemanha	29.05.2025	Coreógrafa e dançarina
Azadeh Ganjeh	Freie Universität (Berlim)	03.06.2025	Dramaturga e performer

Tabela 1: Entrevistas realizadas para a tese.¹⁰

Na tabela 2, estão listados os projetos de dança e performance que serviram como estudos de caso desta pesquisa. Inicialmente, havia sido planejado analisar apenas obras de dança contemporânea e performances apresentadas em museus europeus. No entanto, ao longo do desenvolvimento da investigação, tornou-se evidente que projetos realizados fora do contexto museológico também apresentavam potencialidades e possíveis contribuições relevantes para o avanço de um pensamento sociomuseológico e decolonial. Mais adiante, na

¹⁰ Tabela 1: Entrevistas realizadas para a tese. Entrevistados para a pesquisa, com o nome, a profissão do entrevistado, a data na qual a entrevista aconteceu e onde ocorreu.

descrição dos capítulos, será detalhado com maior precisão o motivo da escolha de cada projeto e de que maneira cada um deles se relaciona com os temas abordados nesta tese. As peças e projetos não foram analisados na mesma profundidade. O projeto *Revenguê*, de Yhuri Cruz, foi trabalhado em maior profundidade em artigo publicado durante o doutoramento e por isso, optou-se por não aprofundar o projeto aqui na tese. Projetos e peças analisados:

A Potencialidade Decolonial da Dança e da Performance em Museus Europeus:
um Olhar Sociomuseológico

Peça / Projeto	Categoria Formal	Onde	Autor	Quando
Moving The Forum	Performance / Dança Contemporânea	Humboldt Forum, Berlim	+40 coreógrafos, dançarinos e performers	2021–2023
Revenguê	Performance	Museu de Arte do Rio, Rio de Janeiro	Yhuri Cruz	15/04/2023
SOTTOBOSCO	Dança Contemporânea	Hebbel am Ufer, Berlim	Chiara Bersani	18/08/2023
<i>Amador e Jr. Segurança Patrimonial Ltda</i>	Performance	35ª Bienal de São Paulo “coreografias do impossível”, São Paulo	Antonio Amador e Jandir Junior	07/09/2023 – 10/12/2023
<i>Danses Non Humaines</i>	Dança Contemporânea	Musee du Louvre, Paris	Jerôme Bel e Estelle Zhong Mengual	14/10/2023
Serie Falla - Canto Mineral	Performance	CCCB, Barcelona	Azkona y Toloza	13/03/2023
Endangered Human Movements - EXOTICA	Dança Contemporânea	Hebbel am Ufer, Berlim	Amanda Piña	30/08/2024
<i>Os Banhos</i>	Performance / Ritual	Hausprojekt M29, Berlim	Raísa Inocência	10/08/2024
I Want Revenge, Grandma	Dança Contemporânea	UferStudios	Colleen Ndemeh Fitzgerald	15/11/2024
Das Glück Ist Nicht Immer Lustig	Arte Conceitual	Gropius Bau, Berlim	Rirkrit Tiravanija	12/09/2024 – 12/01/2025
Not a Body for Burial	Performance	Hebbel am Ufer, Berlim	Azadeh Ganjeh	09/05/2025

Tabela 2: Projetos e peças de dança e performance analisados na tese.¹¹

¹¹ Tabela 2: Projetos e peças de dança e performance analisados na tese. A tabela apresenta: o nome do projeto ou peça; a categoria formal na qual o projeto é classificado pelos museus; o local onde foi apresentado e considerado para a análise (o que não implica que tenha sido o único local de apresentação, mas o escolhido para esta pesquisa); o nome do(a) criador(a) da peça; e a data em que foi apresentada para análise nesta tese.

As peças escolhidas servem para analisar de maneira mais elaborada e evidenciar como é possível abordar diferentes aspectos da colonialidade e propor outras formas não-ocidentais ou não coloniais de contar histórias, de tornar visíveis epistemologias não-ocidentais e promover novas formas de relação dentro e fora de museus europeus. Acredita-se que cada peça analisada apresenta uma forma diferente de pensar e fazer decolonização através de corpos em movimento. No entanto, ao serem analisadas de maneira crítica, também se expõe, ao longo da tese, suas contradições e limitações.

A pesquisa reconhece que a ciência, historicamente, se descreveu como neutra e imparcial, baseando sua racionalidade nesses princípios. Contudo, avanços nas ciências sociais mostram que o pesquisador é um agente ativo no objeto de estudo. Dessa forma, esta investigação adota uma postura de envolvimento que procura distanciar-se de uma abordagem tradicionalmente colonial que posiciona o pesquisador como observador distante, inspirada pela abordagem de Kilomba, “Portanto, proponho uma epistemologia que inclua o subjetivo e o pessoal como parte do discurso acadêmico.” (Kilomba como citado em Zami, 2020, p.36).¹² Esse é o motivo que leva à escolha de algumas das obras analisadas para compor esta tese, uma vez que a pesquisadora teve a oportunidade de acompanhar de forma mais próxima os processos de sua criação e encenação, atuando como produtora ou pesquisadora.

A observação participante aconteceu através do envolvimento com os grupos que integraram o projeto *Moving The Forum*. No primeiro ano do doutoramento, a pesquisadora trabalhou na documentação deste projeto de dança contemporânea, realizado no museu berlinense Humboldt Forum. Essa experiência possibilitou uma aproximação direta com coreógrafos e artistas, oferecendo uma base sólida para a realização das entrevistas semi-estruturadas com participantes dos projetos analisados. Além disso, houve o envolvimento direto da pesquisadora como produtora das peças *EXOTICA* e *SOTTOBOSCO* durante sua apresentação no festival internacional de dança Tanz im August, em 2023 e 2024. Essa imersão nos aspectos práticos da produção cênica nos teatros de Berlim constituiu uma vivência extremamente rica, que permitiu à pesquisadora um contato próximo com as dinâmicas de trabalho de diferentes companhias, bem como com as formas pelas quais estas se relacionam com as equipes dos teatros que as convidam. No caso específico de

¹² “Therefore, I call for an epistemology, which includes the subjective and the personal as part of the academic discourses” (Kilomba apud Zami, 2020, p.36) Zami, Layla. (2020). Contemporary PerforMemory. Transcript. p.36

SOTTOBOSCO, Ciafrino também participou do workshop oferecido pela companhia e, consequentemente, integrou a performance apresentada ao público. Essa vivência ampliou as possibilidades de análise e permitiu que diferentes perspectivas, tanto como pesquisadora quanto como participante ativa, contribuíssem para o enriquecimento desta tese. De setembro de 2024 a janeiro de 2025, a pesquisadora atuou como ‘Ausstellungsmitarbeiterin’ (Trabalhadora da exposição) na exposição *Das Glück ist nicht immer lustig*, no museu Gropius Bau, analisada no sexto capítulo da tese. A posição tinha como atribuição a responsabilidade pela equipe de pessoas que ativavam as obras da exposição. Exercendo uma função de gestão entre essa equipe, que atuava como mediadora das obras, e a supervisão da equipe de segurança e de outras equipes envolvidas, a pesquisadora ocupou uma posição privilegiada que lhe permitiu um conhecimento mais aprofundado da obra do artista, a partir de diferentes ângulos, assim como a observação das tensões e situações geradas pela obra junto ao público do museu.

O estudo teve início em 2022, com uma análise extensiva de peças de dança e performance que eram anunciadas em museus e espaços culturais, associadas ao conceito ‘decolonial’.¹³ Para isso, foram observadas e analisadas obras dentro e fora dos museus, identificando a necessidade de aprofundamento em teorias decoloniais, teoria da dança contemporânea e da performance. Verificou-se que a partir dos estudos da dança, diversos conceitos podem contribuir para a Sociomuseologia, oferecendo novas perspectivas sobre outras potencialidades dentro dos museus e nos processos museológicos. O conceito de ‘corporalidade’, por exemplo, revela que tanto para quem dança quanto para quem assiste, a dança oferece possibilidades concretas de incorporações de outra ordem, ou seja, de viver, mover-se, afetar e ser afetado de formas que escapam às normatividades. Segundo Lepecki (2016), isso ocorre porque o trabalho de quem dança consiste justamente em incorporar, desincorporar e reincorporar, infinitas possibilidades, continuamente, propondo subjetividades improváveis a partir do corpo. Conceitos, teorias e metodologias dos estudos avançados em dança contemporânea e performance podem enriquecer o campo da Sociomuseologia, especialmente considerando que muitos pesquisadores de ambas as áreas vêm se empenhando em incorporar perspectivas decoloniais em seus trabalhos. O diálogo

¹³ Nos apêndices da tese é apresentada uma tabela com todas as peças de dança contemporânea e performance assistidos durante os anos de doutoramento da pesquisadora. Em total mais de 90 peças.

entre autoras e autores desses diferentes campos representa, assim, uma contribuição significativa para a Sociomuseologia.

Uma decisão metodológica fundamental foi a de não diferenciar rigidamente entre dança contemporânea e performance, visto que ambas utilizam o corpo em movimento e o gesto intencional como ferramenta de trabalho e dispositivo criativo. Essa escolha levou a questionar como os museus ocidentais e a história da arte categorizaram essas práticas a partir de critérios coloniais, como a distinção entre performance, dança contemporânea e ritual. Com o desenvolvimento da pesquisa, optou-se por incluir um estudo de caso que se distancia das categorias tradicionais de performance e dança contemporânea e se aproxima da arte relacional, utilizando como referência o trabalho do artista Rirkrit Tiravanija. Compreendeu-se que, apesar de não estar categorizado como uma obra de dança contemporânea ou performance, seu trabalho conceitual utiliza o corpo no espaço, em relação e em movimento para desafiar os espaços museológicos, tornando-se uma produção artística através da qual é possível questionar o que configura o ato de performar no espaço expositivo.

O recorte geográfico, um grande desafio enfrentado nesta tese, deve-se ao elevado internacionalismo do mundo da dança contemporânea e da performance em museus europeus. Não era uma intenção inicial focar em museus europeus, mas sim, no Museu Tradicional que é um fruto do Ocidente e da Europa, exportado a todos os continentes. Ainda que haja a análise de casos de fora da Europa, percebeu-se que a maioria das experiências estudadas na tese são potencialmente mais úteis para Museus Tradicionais europeus. Questões como a instrumentalização dos discursos, a decolonização a partir da repatriação do patrimônio, etc. são definitivamente mais pertinentes a esses museus. A dificuldade de realizar um recorte geográfico se deve também diversidade de experiências analisadas propõe uma tentativa de compreender os fenômenos que envolvem, especificamente, a decolonização dos espaços museológicos por meio da dança contemporânea e da performance, a partir de um ponto de observação que se desloca continuamente ao longo da tese. Como um dos objetivos da tese é analisar projetos com os quais a pesquisadora teve proximidade, e considerando que a pesquisadora reside em Berlim, observa-se que muitos dos projetos selecionados ocorreram na capital alemã.

A tese inclui as perspectivas, práticas e teóricas, de coreógrafos, artistas e performers que criam obras para serem apresentadas em espaços museológicos. Considerou-se que suas perspectivas têm muito a contribuir, pois há anos, através de seu trabalho que entrecruza pesquisa teórica e de movimento, pensam de forma crítica sobre a presença da dança e da performance nos museus. Entre eles, Amanda Piña, Ahmed Soura, Jérôme Bel, Raísa Inocência, Jandir Junior, Antonio Amador, Txalo Toloza. Outros dialogaram com esta investigação por meio de suas práticas artísticas em museus apenas (sem ter dado uma entrevista), como é o caso de Rirkrit Tiravanija, do coletivo Judson Dance Theater, de Xavier Le Roy, La Ribot e Yhuri Cruz. Eles contribuem com diferentes olhares sobre o mundo e suas relações com discursos institucionais e coloniais. O entendimento que têm serve como fonte de reflexão sobre as potencialidades dos meios artísticos vivos, como a dança e a performance nos museus, evidenciando sua força como práticas críticas e de questionamento. É importante ressaltar que na grande maioria dos casos analisados, os coreógrafos são também os dançarinos de suas próprias peças ou dançam junto a companhia.

A perspectiva da própria instituição museológica que incorpora um programa de dança e performance de orientação decolonial em seus espaços também é considerada com base na experiência do *Moving the Forum*, projeto realizado no Humboldt Forum. Para isso foi realizada uma entrevista com um dos funcionários deste museu, no entanto, esta entrevista não foi incluída na tese, mas levada em consideração nas reflexões a respeito do projeto como um todo. Apesar do posicionamento claro dos participantes em se constituírem como uma voz externa à estrutura institucional, ainda que em diálogo com ela, não se pode perder de vista que o projeto é uma iniciativa financiada pela instituição.

Além dessas duas possibilidades de observação, a partir dos pontos de vista dos artistas e da instituição museológica, as obras analisadas são também confrontadas com uma compreensão dos processos históricos que acompanharam e informaram essas práticas. A perspectiva do público não integrou o foco metodológico desta tese. Não foram realizadas entrevistas com participantes do público. Essa decisão partiu do entendimento de que os processos desencadeados por uma peça de dança contemporânea ou de performance podem ser sutis e extremamente subjetivos. Ao mesmo tempo, reconhece-se que isso não limita os efeitos que tais obras podem provocar a longo prazo. Por isso, optou-se por centrar a pesquisa

nos elementos discursivos dos projetos, nas perspectivas de seus criadores e em uma observação sensível por parte de quem estuda e atua na área dos museus e da arte há anos, a fim de captar os sentidos que as peças podem evocar e reproduzir.

APRESENTAÇÃO DOS CAPÍTULOS

O início da tese apresenta um breve percurso histórico que parte da Museologia clássica e dos museus formados a partir das coleções reunidas durante expedições de cientistas europeus ao chamado ‘Novo Mundo’, sendo os Gabinetes de Curiosidades (*Wunderkammer* ou *Kunstkammer*) representações úteis de como a mentalidade ocidental e os Museus Tradicionais europeus estão profundamente entrelaçados. Através da coleta de objetos, plantas e até mesmo restos humanos, os europeus, em nome da ciência, exerciam controle e dominação sobre a cultura, a natureza e seus elementos por onde passavam. À medida que os estudos decoloniais e o pensamento crítico sobre museus se expandem não apenas na academia, mas também na esfera pública, estas instituições passam a ter que responder às demandas e expectativas de questionamentos e, talvez, sua reinvenção. Faz-se referência a essa historiografia do museu clássico ocidental em profunda conexão com o pensamento colonial, por meio de autores como Mario Moutinho, Judite Primo, Bruno Brulon e Átila Torrentino Bezerra. Todos eles, contribuidores para o desenvolvimento da Sociomuseologia, com uma abordagem crítica contundente em relação aos museus clássicos, sustentam a necessidade atual de tratar este debate dentro dos espaços museológicos. Esse panorama está sintetizado no Capítulo 1, ‘A Necessidade de Museus de se Decolonizarem’.

O Capítulo 2, ‘Dança Contemporânea e Performance em Museus Ocidentais’, começa evitando as definições limitadas para dança contemporânea, performance e ritual, partindo do entendimento de que essas definições foram historicamente cunhadas e reforçadas pelos próprios museus. Adota-se, assim, uma perspectiva decolonial que reconhece a influência do eurocentrismo na categorização dos diferentes estilos de movimento. Projetos que se tornaram amplamente conhecidos da presença desses meios artísticos em museus ocidentais são mencionados ao longo do capítulo, remontando à década de 1960 com as primeiras experiências reconhecidas pela história da dança contemporânea, como os *Events* de Merce Cunningham. No capítulo também são analisadas teorias de estudiosos como Claire Bishop e André Lepecki sobre a presença desses meios nos museus ocidentais. As ‘Zonas Cinzentas’ de Bishop, por exemplo, trata das relações entre dança contemporânea, performance, museus e as lógicas e implicações do capitalismo nessas relações. Igualmente está a pesquisa de Lepecki sobre as associações entre dança e arquivo, especialmente através do estudo dos

Re-enactments (Re-encenações), revela-se indispensável para uma investigação da dança nos espaços museológicos. Seu trabalho permite conceber o corpo em movimento como linguagem e ferramenta de comunicação, o corpo como um museu em si, acumulador de histórias e significados, e o reencenamento como fonte de inspiração, como um arquivo vivo ou um museu em movimento.

O Capítulo 3, ‘A colonialidade e os saberes silenciados’, propõe uma reflexão sobre os efeitos da colonialidade na classificação do conhecimento, analisando como aqueles subjugados pelo domínio ocidental foram apagados, silenciados e oprimidos. Através de autores como Diana Taylor, Maria Martins e Zeca Ligiéro, destaca-se um ponto chave que diferencia culturas ocidentais de não-ocidentais: a centralidade da linguagem escrita no mundo ocidental. Enquanto na Europa a escrita é a forma privilegiada de inscrever saberes na história e de comunicar-se com pessoas que não compartilham o mesmo espaço e tempo, para comunidades afro-diaspóricas brasileiras, como descrito em *Coreografias do Tempo Espiral* (Martins, 2023) e no conceito de *Motrizes Culturais* (Ligiéro, 2011)¹⁴, a principal forma de transmissão de conhecimento em muitas culturas não ocidentais ocorre por meio de corpos em movimento e em relação entre si. No contexto da dança contemporânea e da performance decolonial, são identificados projetos que buscam dar visibilidade às histórias dessas comunidades, recuperar saberes historicamente subjugados, reproduzi-los por meio de suas danças e cantos, amplificar suas vozes e denunciar as violências a que foram submetidas. O trabalho coreográfico de Amanda Piña e Colleen Ndemeh e o trabalho performativo de Raísa Inocência são dois estudos de caso que aprofundam os temas tratados. As três buscam abordar os efeitos da colonialidade na categorização dos saberes e a opressão e apagamento das epistemologias e práticas do Sul Global, buscando por meio de suas obras fortalecer essas práticas e posicioná-las como possibilidades de se relacionar com a natureza e com o outro, distanciando-se da lógica cartesiano-modernista ocidental. Esse capítulo revela que os efeitos da colonialidade definem historicamente a forma como a sociedade ocidental subjugou determinadas comunidades em detrimento de outras, e que essa dinâmica é intrínseca às formas como a sociedade se relaciona com a natureza. Esse assunto é tratado no capítulo dedicado à análise das dimensões ecológicas da colonialidade e do potencial da dança e da

¹⁴ Ligiéro, Zeca. (2011). O conceito de Motrizes Culturais aplicado às práticas performativas afro-brasileiras. R. Pós Ci. Soc. v.8, n.16

performance para se conectar com essas dinâmicas, oferecendo modos alternativos de conhecer, resistir e agir por meio do movimento incorporado.

O Capítulo 4, ‘Colonialidade e Alguns de Seus Efeitos no Antropoceno’, parte de referências como Malcom Ferdinand, cujo livro *Ecologia Decolonial: Pensar a partir do mundo caribenho* (2022) evidencia as conexões entre colonialidade e extrativismo, uma relação profundamente interligada à subcategorização dos povos e aos efeitos dessa relação na contemporaneidade, gerando uma crise ecológica que afeta tanto o Norte quanto o Sul Global. A interconexão entre essas duas formas de impacto do Modernismo Ocidental é nomeada por Ferdinand como Fratura Dupla da Modernidade. Os projetos de dança contemporânea e performance analisados neste capítulo são: *Danses Non Humaines*, de Jérôme Bel e Estelle Zhong Mengual, apresentado no Museu do Louvre em 2023, e a série *Falla*, que inclui *Canto Mineral* e *Concierto Geológico* de Azkona y Toloza, apresentada em espaços como o Centre de Cultura Contemporània de Barcelona (CCCCB), em março de 2023, e o Centro de Cultura Contemporânea Condeduque, em Madri, em maio de 2024.

O Capítulo 5, ‘Decolonização ou Instrumentalização da Crítica?’, foi originalmente concebido como conclusão da tese, com base nas observações realizadas durante a participação no projeto de dança contemporânea *Moving the Forum*. Essa experiência levou à reflexão sobre como projetos de dança contemporânea e performance em museus podem ser instrumentalizados por instituições que evocam o conceito de “decolonial” sem adotar uma postura crítica e coerente com as implicações éticas e políticas do termo. Ao fazê-lo, correm o risco de esvaziar o conceito de seu potencial transformador. Autores como Rolando Vázquez e Eve Tuck & K. Wayne Yang alertam para os perigos da apropriação indevida do discurso decolonial. Trabalhar na documentação do projeto representou uma oportunidade valiosa para compreender como os participantes entendiam seu envolvimento nos debates em curso sobre práticas decoloniais. Houve a oportunidade de dialogar com coreógrafos e dançarinos radicados em Berlim que, apesar de suas críticas ao Humboldt Forum, incluindo a polêmica renovação da instituição e os chamados a seu boicote, decidiram participar do projeto. Seu engajamento estava fundamentado na crença de que suas contribuições artísticas poderiam promover reflexão e gerar questionamentos críticos sobre essas questões urgentes. A diversidade de danças e performances desenvolvidas colaborativamente e apresentadas ao

público no Humboldt Forum, bem como os aspectos positivos e desafiadores da iniciativa, estão documentados na publicação *Moving the Forum: Our Bodies, Our Positions, Our Dance: Review/Reflexion*, disponível online.

Com base nas experiências acumuladas nos últimos anos, identificou-se a necessidade de incluir um último capítulo. A Decolonização dos Museus por meio da Transformação das Relações Interpessoais no Espaço Museológico tem como objetivo apresentar dois conceitos e propostas decoloniais; *De-exotificação* e *Inter-decolonização*. Ambos os termos devem ser entendidos como processos decoloniais que para Museus Tradicionais europeus, que afetam as relações interpessoais entre aquelas e aqueles que trabalham no museu, assim como a perspectiva do visitante. Contrapondo-se a uma possível ‘decolonização espetacularizada’, este capítulo parte das observações feitas durante o trabalho desenvolvido no Gropius Bau e da análise da obra performativa *Amador e Jr. Segurança Ltda.* para concluir a tese com a defesa de que a decolonização dos museus, por meio da dança contemporânea e da performance, só é possível quando os projetos apresentados pelas instituições fomentam mudanças nas dinâmicas de todos os que criam e sustentam esses espaços. A partir das leituras e trocas com pesquisadores, coreógrafos e dançarinos, conclui-se que a decolonização não é metáfora, nem sinônimo de justiça social, tampouco uma performance. É preciso compreendê-la em suas complexidades e em seu potencial de transformação e de ruptura das categorias e sistemas que regem a vida, o conhecimento e a memória.

CAPÍTULO 1

COLONIALIDADE, MUSEUS E MUSEOLOGIA: ENTRELAÇAMENTOS E CAMINHOS DECOLONIAIS

No capítulo 1, ‘A necessidade dos museus e de se decolonizarem’, é apresentada uma introdução sobre a relação entre a história dos museus e da Museologia, articulando-a com uma perspectiva crítica sobre a colonialidade e seus efeitos na contemporaneidade. Desenvolvida no âmbito do programa de Sociomuseologia, a tese considera esta e a Museologia Social como vertentes decoloniais na Museologia, situando-se no que pode ser compreendido como diferentes passos e caminhos com aspirações decoloniais. Essa abordagem propõe enfrentar a colonialidade e desmontar o pensamento e a lógica colonial a partir dos museus e de suas práticas.

Com o intuito de traçar, em primeiro lugar, um percurso que evidencie como os Museus Tradicionais e clássicos são profundamente influenciados pela colonialidade/modernidade e, ao mesmo tempo, contribuem para sua perpetuação, o capítulo inicial, e a tese como um todo, começa apresentando a noção de inseparabilidade entre museus e colonialidade. O capítulo sustenta a teoria de que essa vinculação começa a ser questionada na década de 1970, momento marcado por acontecimentos significativos no campo museológico, que servem como base discursiva para a Sociomuseologia e a Museologia Social. Eventos como a Mesa Redonda de Santiago do Chile em 1972, o surgimento e a consolidação dos ecomuseus na França, a Declaração de Quebec de 1984, bem como o aparecimento da Nova Museologia e do Movimento Internacional pela Nova Museologia (MINOM), são marcos fundamentais para a construção de uma teoria museológica crítica e decolonial.

Sem a pretensão de abranger todas as transformações que marcaram o pensamento museológico no Ocidente, este capítulo tem como objetivo fornecer ao leitor um conjunto de referências fundamentais para a história dos museus, apontando para o início de um percurso ainda em construção que se considera decolonial. Nesse sentido, este capítulo fundamenta-se no artigo de Judite Primo e Mario Moutinho, *Sociomuseologia e Decolonialidade: contexto e desafios para uma releitura do mundo* (2021), para examinar de forma minuciosa diferentes estratégias que os museus podem adotar para atuar de maneira decolonial. A restituição ou repatriação de bens culturais aos seus países de origem, a reparação histórica e o reconhecimento dos saberes de povos historicamente subalternizados são algumas das possibilidades de transformação das práticas museológicas, permitindo que os museus desempenhem um papel ativo nas sociedades nas quais estão inseridos. O capítulo se encerra

com uma introdução ao pensamento museológico decolonial que coloca o corpo no centro da reflexão. O corpo, em sua potência enquanto ator, recipiente, agente e sujeito que habita os museus, que os constitui e que, ao mesmo tempo, pode transformá-los ou subvertê-los. Este capítulo irá observar como o surgimento da Sociomuseologia, aponta para uma transformação no campo museal e museológico que se relaciona com a necessidade de se pensar a decolonização dos museus e da sociedade como um todo.

1.1 - DOS GABINETES DE CURIOSIDADES AO ICOM: COMO OS MUSEUS PRODUZEM E LEGITIMAM A COLONIALIDADE

Os museus e a Museologia têm historicamente, em maior ou menor medida, acompanhado os processos de transformação que são impulsionados e impulsionam as sociedades nas quais estão inseridos. Aqui serão analisados os processos pertinentes aos Museus Tradicionais, e com isto refere-se, a práxis museal e museológica de museus que operam dentro de lógicas eurocêntricas e coloniais e que contribuem para o desenvolvimento de identidades nacionais hegemônicas. Gradualmente, ao longo dos últimos três séculos, no contexto europeu, o fazer museológico deixou de ser uma técnica aplicada ao trabalho em museus, voltada principalmente para a conservação e o restauro, para se constituir como uma ciência crítica, com objeto de estudo próprio e metodologia que entrecruza saberes de diferentes áreas do conhecimento. Essa transformação não ocorreu de forma homogênea nem linear. Ainda assim, as mudanças no campo permitem refletir sobre como os Museus Tradicionais podem transformar suas práticas e atuar de maneira mais alinhada às demandas sociais, decoloniais e interseccionais¹⁵.

O Museu Tradicional, sofreu ao longo de sua história radicais transformações, e passou de Gabinete de Curiosidades, ou algo semelhante a um Mausoléu¹⁶, a serem reconhecidos como espaços para a narração da história nacional, contribuindo para a construção de identidades nacionais. Os Museus Tradicionais foram, ao mesmo tempo, produtos e reprodutores de práticas etnológicas, arqueológicas, paleontológicas, entre outras, sustentadas por uma mentalidade taxonômica que classificava e agrupava elementos de determinadas

¹⁵ Esta tese parte de uma compreensão de que a decolonialidade há de ser compreendida de maneira interseccional. Um pensamento interseccional compreende que a colonialidade atua através com e através de múltiplos marcadores de diferenças, tais como; raça, gênero, capacitismo, etc.

¹⁶ “Os museus são os sepulcros familiares das obras de arte.”(Adorno, 1967).

culturas, separando-os em categorias distintas. Ainda no século XVIII, com os gabinetes de curiosidades na Europa, a primazia da racionalidade do homem moderno promoveu uma mudança de perspectiva sobre o mundo natural. Essa transformação marcou a relação humana com a realidade ao enfatizar, de forma material, a separação entre sujeito e objeto, conforme preconizado pelo pensamento filosófico ocidental. Os Museus Tradicionais europeus foram e são fortemente influenciados por correntes de pensamento oriundas de episódios históricos como o Iluminismo, a Revolução Industrial e a Revolução Francesa. Reciprocamente, o estabelecimento destes acontecimentos como eventos históricos que definem a narrativa oficial da história do mundo, a história nacional dos países nos quais se encontram e a história destes grupos sociais, influencia e é influenciado por estes museus. O museu contribui para solidificar determinadas ideias e noções de valor histórico ao mesmo tempo que o evento histórico, elevado à categoria de elemento constituinte da história nacional, contribui para a legitimação do museu como instituição de valor e relevância histórica, por construir, divulgar e endossar uma narrativa unificadora da Nação.

Nesse contexto, os objetos que compõem as coleções museológicas passam a integrar a narrativa histórica construída sobre determinados grupos e suas culturas. Assim, os museus não apenas refletem, mas também produzem discursos sobre o Outro, muitas vezes baseados em uma perspectiva historiográfica hegemônica. Ao invés de ‘descobrir’ esse Outro, a metrópole o enquadra, categoriza e limita, assimilando-o a um discurso universal e a uma temporalidade linear, reforçando estruturas coloniais de poder e conhecimento. Compreender as transformações ocorridas nos museus e na Museologia, portanto, permite refletir sobre os modos pelos quais essas instituições participaram, e ainda participam, da construção de representações que marcaram profundamente as relações entre a Europa e os continentes não europeus, revelando, por sua vez, as mudanças mais amplas nas sociedades que buscam hoje revisitar criticamente esse legado.

A intrínseca relação entre museus e identidades nacionais, outorgam aos museus grande poder dentro das sociedades nas quais estão inseridos. Eles legitimam verdades, ocultam narrativas, silenciam perspectivas e comemoram e idolatram outras. Como dispositivos de poder e subjetivação, “os museus podem servir tanto para dominar quanto para subverter as lógicas de dominação, produzindo sujeitos sociais dentro de regimes de poder específicos”

(Brulon, 2020, p.23). Acompanhando essas transformações, há no estudo da Museologia diferentes momentos que serão destacados neste capítulos como experiências significativas que exemplificam estas transformações: a Mesa Redonda de Santiago de Chile em 1972, os Ecomuseus na França, A Declaração de Quebec de 1984, o Surgimento da Nova Museologia e o Movimento Internacional para a Nova Museologia (MINOM). No entanto, antes de adentrarmos nestes capítulos da história da Museologia que assume um compromisso social, será tomado como ponto de partida o ICOM e como a transformação nas definições deste servem para iniciar uma análise crítica sobre as mudanças no campo dos museus.

O ICOM¹⁷ é um conselho internacional que vem desde sua formação¹⁸ estabelecendo linhas de trabalho e atuação de museus e serve como base através das quais os museus podem atuar e compartilhar uma missão comum. A definição de museu do ICOM se renova, mostrando as necessidades dos museus que emergem refletindo as transformações das sociedades que os abrigam. Estas definições constituem um importante alicerce para a atuação de museólogos em âmbito internacional, na medida em que oferecem uma base comum a partir da qual se estabelece um consenso em torno da função social dos museus.

Porém há de se levar em consideração o fato de que o ICOM não deixa de ser uma instituição que reproduz lógicas coloniais, ao ser uma instituição que estabelece uma série de normas a serem seguidas, e que perpetua uma estrutura na qual a Europa e os Estados Unidos são o epicentro desta ordem de pensamento que será imposta sobre os demais. São estes estados nações os que ditam as ordens para uma suposta comissão internacional que pretende amparar as necessidades e agendas de museus em todo o mundo, “capaz de representar a comunidade global de museus” (ICOM, 2024)¹⁹. Com esta problemática em consideração, pode-se iniciar uma reflexão sobre o papel dos museus desde uma perspectiva internacional. Um ponto de partida pode ser a primeira definição que afirmava que o museu é:

estabelecimento permanente sem fins lucrativos, com vistas a coletar, conservar, estudar, explorar de várias maneiras e, basicamente, exibir para educação e lazer de valor cultural. (ICOM, 1946)

¹⁷ International Council of Museums.

¹⁸ O ICOM foi estabelecido em 1946, um ano após o fim da Segunda Guerra Mundial, atuando sob a égide da UNESCO (Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura).

¹⁹ “*Over the years, ICOM has evolved in accordance with international museum professionals’ needs worldwide, keeping in mind its main mission. More than 60 years after its creation, the organisation continues to represent the global museum community.*” (ICOM, 2024)

Apesar de passados quase setenta anos desde então, a definição de museus do ICOM de 2022 não difere radicalmente desta primeira, mas observa-se a inclusão de uma série de palavras que se relacionam com o conceito de ‘experiência vivida’.

Um museu é uma instituição permanente, sem fins lucrativos e ao serviço da sociedade que pesquisa, coleciona, conserva, interpreta e expõe o património material e imaterial. Abertos ao público, acessíveis e inclusivos, os museus fomentam a diversidade e a sustentabilidade. Com a participação das comunidades, os museus funcionam e comunicam de forma ética e profissional, proporcionando experiências diversas para educação, fruição, reflexão e partilha de conhecimentos. (ICOM, 2022)²⁰

A noção de experiência vivida passa a ser incorporada, juntamente com os conceitos de diversidade, ética e sustentabilidade. A inclusão desses termos na definição de museu proposta pelo ICOM, instituição de grande influência e legitimidade no contexto ocidental, cujas ações repercutem para além desse epicentro, constitui um marco relevante para a análise crítica do papel atribuído aos museus na contemporaneidade. A compreensão atual acerca dessas instituições é resultado de um conjunto de eventos que configuram a história recente dos museus e da Museologia. Essa trajetória histórica demanda uma abordagem crítica, sensível aos discursos institucionais que operam processos de normatização e que, amparados por estados nacionais e por articulações interestatais, contribuem para a consolidação de agendas geopolíticas específicas.

Outro conceito central apresentado nesta definição é de imaterialidade, que se revela de suma importância para esta pesquisa centrada nos meios artísticos imateriais. A compreensão das práticas imateriais como um dos possíveis patrimônios dos quais os museus se tornam retentores e responsáveis por sua salvaguarda é fruto de um processo de décadas, marcado pela transformação do entendimento sobre o que constitui patrimônio. Conceber o patrimônio como algo que transcende a materialidade implica uma série de desafios e potencialidades. Tal compreensão representa um fator significativo para a reflexão sobre os processos museológicos e de patrimonialização de comunidades e culturas que basearam a transmissão e preservação de seus valores culturais na oralidade e no gesto intencional.²¹

²⁰ Definição aprovada em 24 de agosto de 2022 durante a Conferência Geral do ICOM em Praga.

²¹ As potencialidades e os desafios de pensar a imaterialidade da dança no contexto dos museus será abordado no segundo capítulo da tese. Enquanto que a centralidade da dança e da performance como processos não-ocidentais de produção e transmissão de conhecimento são o foco do terceiro capítulo.

Os ecomuseus, por exemplo, podem ser compreendidos como um marco referencial para o desenvolvimento da Nova Museologia, a qual germina potencialidades que convergem para o que aqui será compreendido como Museologias Decoloniais. A Conferência Geral do ICOM de 2016 destacou a ecomuseologia como eixo central para refletir sobre o futuro dos museus e da Museologia como um todo. Os ecomuseus impulsionam a constituição de um novo pensamento museológico que promoveu um encontro em Quebec, no Canadá, em 1984, dedicado aos Ecomuseus e à Nova Museologia. Nesse encontro, reconheceu-se que a Nova Museologia não se limita aos ecomuseus, mas abrange um conjunto de práticas expositivas e museológicas orientadas para a afirmação de identidades para o desenvolvimento local e para a democratização dos espaços museais como pilares estruturais. Quando analisada com atenção, a definição de museu aprovada pelo ICOM em 2022 evidencia essas transformações significativas na compreensão da instituição museal como ferramenta de empoderamento social, com fins educativos, voltada à promoção da diversidade, da etnicidade, da reflexão crítica e do reconhecimento do patrimônio imaterial. O forte caráter ético presente nessa definição contribui para revestir o museu de legitimidade e aspirações democráticas. Encoberto por termos como empoderamento social, educação, diversidade, entre outros, torna-se quase impossível perceber a profunda inter-relação entre os museus e a colonialidade.

A própria construção dos estados-nação modernos esteve intrinsecamente ligada ao desenvolvimento dos museus e de suas coleções, desempenhando um papel fundamental na consolidação de identidades nacionais e na padronização de um 'espírito' unificador do patrimônio. Como discutem Hobsbawm e Ranger em *A Invenção das Tradições* (1984), os museus foram utilizados como instrumentos ao serviço de uma visão eurocêntrica do mundo, reforçando a hegemonia cultural dos estados em construção. A relevância social dessas instituições, portanto, não pode ser compreendida apenas sob os moldes atuais de inclusão e participação, mas também como parte de uma estratégia de legitimação estatal e cultural. Nesse sentido, torna-se essencial considerar o impacto dos conflitos da Segunda Guerra Mundial na reconfiguração do papel dos museus, especialmente no contexto do surgimento do ICOM.

O ICOM surge no cenário de reconstrução pós-Segunda Guerra Mundial, momento em que os valores dos países vitoriosos, como democracia, inclusão e direitos humanos passam a

moldar discursos institucionais e políticas culturais. A despeito dessa inflexão, a função dos museus, enquanto espaços de consolidação de narrativas hegemônicas, não se altera substancialmente. Antes do conflito, essas instituições reforçavam a ideia de nação e pertencimento, promovendo discursos que naturalizam identidades nacionais unificadas. No pós-guerra, sob a influência da ONU e do ICOM, os museus passam a atuar como veículos da nova ordem mundial, ajustando-se a uma perspectiva que, embora revestida de princípios democráticos, segue orientada pelos valores dos vencedores do conflito. Dessa forma, a transição museológica não significa uma ruptura total, mas sim um redirecionamento dos discursos institucionais em consonância com as transformações políticas e sociais do período.

Isto relaciona-se com o conceito de ‘Revolução Burguesa’ (2006) de Florestan Fernandes, para quem o Brasil não sofreu uma revolução verdadeira a partir dos processos que sucederam a independência ou a revolução industrial, senão uma modernização conservadora, que manteve intactas muitas das desigualdades históricas, especialmente o racismo estrutural herdado da escravidão (Fernandes, 2006). Sendo uma revolução principalmente liderada pela burguesia brasileira, ela buscou apenas integrar-se ao poder e manter privilégios, e não transformar a sociedade como um todo, atravessando categorias como raça e gênero, por exemplo. Com esta associação, busca-se problematizar a suposta transformação pela qual Museus Tradicionais atravessaram as últimas décadas.²² A partir da compreensão de ‘Revolução Burguesa’, pode-se refletir como determinados pilares do campo da Museologia, como o é a própria consagração do ICOM como uma instituição referencial para museus, ou declarações e eventos que se comemoram e reiteram nos estudos da Museologia, operam dentro desta perspectiva de ‘Revoluções Burguesas’. Desde uma perspectiva crítica e decolonial, ou ao menos, consciente de que discurso e prática nem sempre estão alinhadas, perguntas como: 1. Quais grupos sociais estão acompanhando essas transformações na sua vida cotidiana? 2. Apesar destas transformações, quais grupos sociais estão acessando e sendo incluídos nos museus? 3. Quantos Museus Tradicionais estão realmente incluindo a participação das comunidades locais em seus processos de trabalho? 4. São realmente

²² Isto, que poderia ser chamado de falsa revolução ou revolução burguesa, é algo que esta tese observa com as suposta decolonização de espaços museológicos através da dança e que será melhor analisado nos capítulos cinco e seis desta tese, na qual aborda-se a forma como estes projetos são instrumentalizados pelas instituições museológicas para assim, integrar-se às demandas contemporâneas por decolonização sem realmente transformar os poderes hegemônicos. Revoluções estas que poderiam chamar-se revoluções simuladas ou espetacularizadas.

acessíveis e inclusivos? 5. Para quem e como?, reiteram a importância da criticidade e da ética no trabalho de quem pensa e faz os museus.

A segunda metade do século XX, marcada pelo fim da segunda guerra mundial, foi um momento de importantes transformações sociais no mundo ocidental. Ditaduras militares marcaram fortemente os governos nacionais na América do Sul. No entanto, no Chile, em 1970, a partir de uma coalizão de diferentes partidos de esquerda, Salvador Allende é eleito. E neste contexto, em 1972, realizou-se a Mesa Redonda de Santiago do Chile, um encontro marcado pela sua influência no desenvolvimento de um pensamento sobre a função do museu e sua relação com a sociedade que caracteriza a Museologia Social. O evento organizado em um país da América Sul, é inspirado por um sentimento de solidariedade entre países que foram colonizados, hoje agrupados sob o conceito de Sul Global, e que reconhece suas potências. Este evento marca o momento quando os profissionais da área dos museus passam a compreender que as necessidades de ‘seus museus’ diferem das necessidades dos Museus Tradicionais europeus, ainda que se mantenha o diálogo e em mútua-afetação com a museologia que estava sendo realizada na França, por exemplo, onde várias experiências de ecomuseus estavam tomando lugar. Organizado pelo ICOM em colaboração com a Divisão de Museus da UNESCO, o encontro origina a Declaração de Santiago de Chile de 1972, que seria apresentada à UNESCO, como um importante documento para a consolidação da Museologia Social e o fortalecimento dos ecomuseus e da ecomuseologia.

A transformação nas atividades museológicas exige uma mudança gradual na perspectiva dos curadores e administradores e nas estruturas institucionais pelas quais são responsáveis; que, além disso, o museu integral requer a assistência permanente ou temporária de peritos de várias disciplinas, incluindo as ciências sociais. (De Varine, 1976)

A inserção dos museus no contexto latino-americano durante a segunda metade do século XX deve ser compreendida à luz das dinâmicas políticas e econômicas que marcaram a região, especialmente no âmbito da Guerra Fria e da implementação de regimes militares. A Comissão Econômica para a América Latina e o Caribe (CEPAL) e a ONU promoveram um discurso que reconhecia as especificidades regionais, mas sempre as enquadrando em um projeto maior de desenvolvimento nacional, alinhado aos interesses do capitalismo global. No Chile, por exemplo, o golpe militar que depôs o governo socialista de Salvador Allende e

instaurou a ditadura de Augusto Pinochet insere-se nessa lógica, assim como processos semelhantes no Brasil e na Argentina. Nesse processo, as elites locais desempenharam um papel central ao reformular seus discursos, antes excludentes e eurocêntricos, para manter tanto o controle sobre as massas quanto o prestígio junto à comunidade internacional, predominantemente branca e capitalista. Esse ajuste discursivo, no entanto, não significava uma mudança estrutural, mas apenas uma estratégia para garantir a estabilidade do sistema, uma concessão superficial que não atendia às reais necessidades da população. A Mesa Redonda de Santiago deve ser analisada sob essa perspectiva, como indicado no trabalho de Julio Cháves (2024), observando-se a composição das delegações e os vínculos de seus representantes com os regimes autoritários. No Brasil, por exemplo, muitos participantes da Mesa possuíam relações diretas ou indiretas com o regime militar, evidenciando que os museus não eram instâncias neutras, mas instrumentos inseridos em uma lógica de poder que transcendia a ideia de ‘desenvolvimento local’.

1.2 - MUSEOLOGIAS DECOLONIAIS: A MUSEOLOGIA SOCIAL E A SOCIOMUSEOLOGIA

A decolonização dos museus constitui uma urgência contemporânea e tem sido objeto de amplo debate nos âmbitos museológico e acadêmico. Para compreender o conceito de decolonialidade, é fundamental referenciar o trabalho do sociólogo peruano Aníbal Quijano, cujas contribuições teóricas têm fundamentado as pesquisas de acadêmicos interessados na perspectiva decolonial. Sua obra representa um marco significativo ao fornecer bases conceituais que permitem aos demais pensadores analisar as repercussões da colonialidade nas diversas relações que caracterizam as sociedades contemporâneas. O seu trabalho teve um grande alcance apontando para a permanência das estruturas de poder coloniais nas estruturas sociais contemporâneas. Segundo o autor, com a colonização das Américas, cria-se uma nova ordem mundial que constitui dicotomias através das quais ainda hoje se lê o mundo. A dicotomia entre colonizador e colono, irá definir o conceito de raça, de conquistador e conquistado, a ideia de raça e de identidade racial. A permanência destas estruturas de hierarquização de pessoas, é descrita pelo autor peruano como o ‘Novo padrão de poder mundial’.

A codificação das diferenças entre conquistadores e conquistados na ideia de raça, ou seja, uma supostamente distinta estrutura biológica que situava a uns

em situação natural de inferioridade em relação a outros. Essa ideia foi assumida pelos conquistadores como o principal elemento constitutivo, fundacional, das relações de dominação que a conquista exigia. (Quijano, 2005, p.117)

O autor irá relacionar o colonialismo à noção de modernidade, e ao controle da subjetividade, da cultura e da produção do conhecimento. Com a invasão e ocupação das Américas, o capitalismo torna-se mundial, eurocêntrico e faz com que a modernidade/colonialidade se instaure como eixos constitutivos da nova ordem mundial de poder. O autor descreve como a partir do século XVIII, através do Iluminismo, o Eurocentrismo se afirma na mitológica ideia da Europa como centro do mundo, e que é esta a que desenvolve a racionalidade e a Modernidade (Quijano, 2014, p. 286), o que irá promover por sua vez, a necessidade de que se criem espaços destinados à exibição de objetos que mais tarde originam os museus.

Em *Colonialidade: o lado mais obscuro da modernidade*, Walter D. Mignolo desenvolve o pensamento de Quijano sobre a ordem colonial de poder, ou matriz colonial de poder, e o relaciona a processos de globalização e relações de poder que atuam a partir de marcadores como raça, gênero, sexualidade e religião. O autor descreve o pensamento decolonial como um exercício de superar a lógica da colonialidade/modernidade. Isto com levaria a que se questionem conceitos preciosos para o pensamento ocidental, tais como, progresso, desenvolvimento, salvação etc. (Mignolo, 2017). Mignolo aponta que para o desenvolvimento de um pensamento decolonial é necessário o constante esforço por desvendar as formas de funcionamento da ‘Ordem Colonial de Poder’ ou ‘Matriz Colonial de Poder,’ que moldaram as sociedades ocidentais e faz referência aos museus, como instituições que ativamente participaram no desenvolvimento desta ordem e forma de organização e compreensão do mundo.

A partir do século XVII, as coloniais europeias forneceram o material bruto para a fundação dos museus de curiosidades (kunstkamera), que mais tarde separaram as peças do mundo não europeu (museus de história natural, de antropologia) dos museus de arte (principalmente europeia, a partir do Renascimento). (Mignolo, 2017, p.12)

Na passagem de Mignolo, observa-se como a divisão entre Museus de Arte e Museus de História Natural ou Antropologia constitui um processo intrinsecamente relacionado à

colonialidade. Essa categorização revela que os produtos culturais de sociedades não ocidentais são compreendidos como objetos de estudo etnológico ou antropológico, enquanto os produtos culturais europeus adquirem o status de obras de arte. Tal divisão evidencia de forma inequívoca a relação intrínseca entre a história institucional dos museus e os processos de colonialidade.

O museu pode ser então compreendido como sendo simultaneamente pai e filho da colonialidade. Hugues de Varine já apontava para esta relação entre o museu e a colonialidade em 1979.²³ O Museu Tradicional nasce da necessidade de um espaço onde salvaguardar estes troféus, objetos trazidos à Europa, obtidos nas “novas terras” de maneiras questionáveis, e da necessidade de que estes fossem expostos aos demais europeus. Trata-se dos Gabinetes de Curiosidades mencionados anteriormente. A curiosidade e a vontade por exotificar o outro, de definir esta barreira que separa pessoas por uma suposta identidade racial, “[...] raça e identidade racial foram estabelecidas como instrumentos de classificação social básica da população” (Quijano, 2005, p.117).

Os museus oriundos das ‘grandes navegações’ de colonização das Américas reproduzem e alimentam a lógica racionalista moderna. Os museus foram então partícipes nos processos de constituição da epistemologia eurocentrada como um paradigma universal. A museóloga Maria Cristina Oliveira Bruno descreve como o surgimento do modelo de museu está ligado tanto ao colecionismo como ao apoio de valorização de estados nacionais, e à dinâmica de expansão colonial (Bruno, 2006, p. 157). A relação dos museus com a construção dos estados nacionais é fundamental para compreender a importância política e simbólica desta instituições que salvaguardam patrimônios como formas de preservar certas memórias em detrimento de outras. Os museus são então dispositivos que legitimam as narrativas oficiais dos estados nos quais estão inseridos.

A partir da Nova Museologia criam-se as bases de pensamento que originaram a Museologia Social e a Sociomuseologia. Apesar de suas divergências, ambas possuem um forte objetivo em comum, o de desenvolver um pensamento e uma prática social através da Museologia que reconhece que o Museu Tradicional não cumpre com a sua missão como

²³ “[...] *A partir de princípios do século XIX, o desenvolvimento dos museus no resto do mundo é um fenômeno puramente colonialista*” (Varine, 1979, p.12).

instituição a serviço da sociedade de acordo com a definição de museus do ICOM. A relação entre estas correntes de pensamento têm uma forte relação com um pensamento decolonial em museus. Marcele Pereira descreve as diferenciações e as aproximações entre os dois conceitos:

Matriz inspiradora, a Nova Museologia, é um movimento que cria as condições para a constituição e o fortalecimento de uma Museologia Social que se faz e se refaz em termos de práxis, aprofundando a relação dialética e epistemológica da sociedade nos museus e dos museus em sociedade. Sobretudo em direção a uma nova sociedade, pautada claramente por ideias que desejam subverter a lógica da colonialidade do poder, do saber e do ser no âmbito dos processos museais. (Pereira, 2018, p.89)

A colocação de Marcele Pereira faz menção à necessidade de uma subversão na lógica da colonialidade do poder. Esta lógica apontada pela autora, refere-se ao conceito de Ordem Colonial de Poder e ou Matriz Colonial de Poder, desenvolvido pelos autores Aníbal Quijano e Walter D. Mignolo, como abordado anteriormente. Compreender este conceito é de extrema importância para entender o porquê da inseparabilidade de um pensamento decolonial quando se propõe um fazer museológico social.

Neste contexto a Sociomuseologia tem vindo a assumir a decolonialidade como uma possibilidade de atuar pelo reconhecimento daqueles que foram subalternizados ao longo da história. Reconhecendo o papel político e a importância social que ocupam na sociedade, os sócio-museus e seus profissionais têm assumido processos e ações que visam desconstruir as bases das matrizes dos poderes e saberes instituídos. (Primo & Moutinho, 2021, p.35)

A reflexão de Judite Primo e Mario Moutinho enfatiza a potencialidade dos museus, de suas práticas e da transformação de seus fazeres como um dispositivo crucial para incidir sobre a colonialidade, por meio do reconhecimento e valorização dos saberes historicamente subalternizados. Os autores situam a Sociomuseologia como um campo epistemológico emergente dentro da Museologia, que se diferencia da Museologia Tradicional ao assumir explicitamente um compromisso social e cognitivo orientado para a justiça social. A incorporação do prefixo “sócio” destaca a necessidade de uma redefinição conceitual e metodológica, ressaltando a urgência de ampliar os horizontes de atuação e investigação

museológica, de modo a responder às demandas políticas e sociais contemporâneas relativas à decolonização do conhecimento e das práticas museais.

A Museologia Social, enquanto conjunto de experiências no campo da Museologia que advoga pela justiça social e transforma museus em espaços de empoderamento e resistência política para minorias, tem origem no movimento da Nova Museologia dos anos 1970 e 1980. Já a Sociomuseologia, como campo teórico que investiga a relação entre museus, sociedade e desenvolvimento social, com base em conceitos das ciências sociais e humanidades, consolidou-se principalmente na academia e tem as experiências da Museologia Social como objetos de estudo. Há décadas, essas abordagens se posicionam em contraponto à Museologia Tradicional, constituindo um conjunto de reflexões e práticas voltadas para a reparação simbólica e para a justiça histórica, por meio do reconhecimento de saberes subalternizados, bem como da criação de exposições e espaços museais que evidenciam a colonização e a ordem colonial de poder, analisando sua complexidade e as múltiplas formas de permanência na contemporaneidade.

O extrato acima, retirado do artigo *Sociomuseologia e Decolonialidade: contextos e desafios para uma releitura do mundo* (2021), oferece três possibilidades através das quais a Sociomuseologia pode atuar dentro de um projeto de decolonização. Sobre as diferentes formas como a Sociomuseologia compreende um fazer decolonial em museus, Judite Primo e Mario Moutinho descrevem:

No que tange às disputas sobre as memórias e os patrimónios invisibilizados versus os hegemónicos podemos fazer o exercício de identificação de diferentes frentes: 1) as lutas pela **restituição** de bens patrimoniais, resignificando os objetos espoliados aos povos colonizados pelos processos coloniais e que estão hoje sob a “proteção” do museus normativos; 2) **reparação histórica** sobre os séculos de subalternização e violência sobre os mesmo povos, gerando a reivindicação por **políticas** de afirmativas, bem como pela **reescrita da história** construída pela colonialidade; 3) **reconhecimento dos saberes dos povos historicamente subalternizados**, e a luta coletiva para que estes assumam o protagonismo e produzam sua própria narrativa sobre a história (Primo & Moutinho, 2021, p.35). [partes destacadas por Ciafrino]

A passagem aponta as diferentes linhas de atuação através das quais Museus Tradicionais europeus podem trabalhar com vistas a gerar processos que os libertem das

amarras do colonialismo. A restituição/repatriação de bens culturais a seus países de origem é um exemplo que demonstra como a decolonialidade encontra na atualidade diferentes possibilidades de atuação dentro de museus.

Nesse movimento de decolonização dos museus e de suas coleções através da restituição, destaca-se que a presença de um debate internacional sobre restituição já podia ser identificado na Conferência da UNESCO de 1970, por exemplo, a partir da organização da ‘Convenção sobre os Meios de Proibição e Prevenção à Importação, Exportação e Transferência Ilícita de Propriedade de Bens Culturais’. Em 1976, um encontro organizado pela UNESCO em Veneza, convidou especialistas da área a discutirem o tema relacionado a herança colonial e deste encontro criou-se o ‘Comitê Intergovernamental para a Promoção do Retorno de Bens Culturais aos seus Países de Origem ou sua Restituição em Caso de Apropriação Ilícita’, em 1987. O então diretor geral da UNESCO, Amadou-Mathar M’Brow expressa a importância da criação deste Comitê: “Os homens e mulheres destes países²⁴ têm o direito a recuperar estes bens patrimoniais que são parte de sua existência” (M’Brow, 1978). A efetiva implementação do estabelecido por esses tratados ou a concretização dos objetivos propostos pelo comitê colocaria as coleções de grandes museus europeus em xeque. Instituições como o British Museum seriam obrigadas a devolver grande parte de suas coleções (que atualmente mantêm sob custódia) que são propriedade de países que colonizaram e sobre os quais exerceram poder colonial de forma irrestrita. O debate acerca da repatriação ou restituição desses bens patrimoniais constitui, fundamentalmente, uma discussão sobre poder e sobre a desconstrução de estruturas de dominação.

Em *The Restitution of African Cultural Heritage: Toward a New Relational Ethic* (2018), Felwine Sarr e Bénédicte Savoy descrevem como países europeus a partir do século XIX, acumularam de forma desmedida, bens culturais e patrimoniais do continente africano e como este patrimônio há de ser devolvido aos países e às comunidades de onde se originam. No manuscrito revelam que, de acordo com suas fontes, mais de 90% dos bens culturais da África Subsaariana encontram-se fora do continente africano. Os autores descrevem como no contexto do século XIX, a aquisição e a capitalização de bens patrimoniais africanos ou asiáticos andam de mãos dadas com a história de guerras entre países. Sendo este período de

²⁴ Refere-se ao continente africano.

guerras pela Europa e de conquista e expansionismo em relação à América, o período no qual a Etnologia e a Antropologia se posicionaram como ciências que validaram os projetos coloniais de seus governos (Sarr & Savoy, 2018).

Retornando ao texto mencionado anteriormente de Primo e Moutinho, os autores também apresentam o conceito de *Corpos Geradores* (Primo & Moutinho, 2021) que compreende os corpos como enunciadores de sentido e significado. Essa perspectiva exige uma atenção à interseccionalidade como elemento-chave para fomentar práticas decoloniais nos museus. A equidade está no cerne da Sociomuseologia que, orientada por pedagogias decoloniais (Walsh, 2013), e pelos princípios de uma pedagogia libertadora (Freire, 1967), busca interromper as lógicas coloniais de dominação que moldaram a categorização dos seres e espécies. A divisão entre corpo e mente, característica do pensamento moderno/colonial ocidental, que Ramón Grosfoguel (2013) associa à filosofia cartesiana e à lógica genocida da colonização das Américas, serviu como fundamento para a secularização e legitimação da produção do conhecimento e dos sistemas científicos que posicionam o ser humano como superior aos demais seres da Terra, vistos como objetos neutros e passivos. Compreender o corpo para além da cisão cartesiana moderna, como um agente ativo que tanto encarna quanto dissemina conhecimento, oferece um caminho para conceber uma decolonialidade museológica alicerçada na corporeidade.

Os ‘Corpos Geradores’, enquanto sujeitos políticos, serão os que compelirão as instituições produtoras de conhecimento, universidades, escolas e museus a redesenhar formas e processos mais democráticos e participativos, que reconheçam e expressem as palavras, objetos, corpos e saberes dos povos historicamente oprimidos e subalternizados. (Primo & Moutinho, 2021, p.34)

Os ‘Corpos Geradores’ são reconhecidos como sujeitos políticos que produzem e transmitem conhecimento e que foram historicamente oprimidos. A compreensão de ‘Corpos Geradores’ pode ser entendida dentro de um quadro de corporeidade imbricada na ferida colonial. Apesar dos grandes esforços levados a cabo nos últimos anos, reconhece-se que o debate em torno da restituição não é suficientemente forte para fazer com que mais experiências práticas ocorram. Isso porque o número de devoluções de peças feito pelos Museus Tradicionais aos seus originais detentores é escasso em relação à quantidade de museus salvaguardando patrimônios oriundos de contextos coloniais. O debate em torno da

restituição coloca em evidência o fato de que muitos museus retêm em suas coleções peças que não e diz respeito à história e formação da memória dos Estados Nacionais nos quais estão inseridos, e ao passado colonial do Ocidente, responsável pelas relações de poder que marcam o colonialismo. A Restituição pode, assim, ser vista como um ato simbólico, e dentro de uma perspectiva da Museologia há de ser percebida em sua maior complexidade e urgência, pois dentro de uma perspectiva museológica compreende-se como bens patrimoniais são importantes em processos de reconhecimento cultural. A ausência de um patrimônio cultural reconhecido por uma sociedade impede que esta tenha a posse de elementos que contribuem para processos de valorização cultural e identificação coletiva. Impede também que pesquisas sejam realizadas a partir do patrimônio cultural em questão, e deixa evidente uma relação desigual entre as nações que disputam este patrimônio.

A reparação histórica pode ser vista como o reconhecimento dos impactos da colonialidade na contemporaneidade que pressupõe o reconhecimento de uma história de opressão e categorização das pessoas por raça, gênero, religião e outros marcadores de diferença. A “capacidade” do colonialismo de englobar tantos marcadores de diferença é o que se denomina como interseccionalidade. Um termo associado a Kimberlé Creenshaw, que desde a década de 1980 descreve como mulheres negras sofrem opressão tanto por serem mulheres, como por serem negras. Esta compreensão de que há diferentes formas de categorização das pessoas a partir de raça, gênero, capacitismo, etnia etc. é algo que vai ser desenvolvido por uma série de outras pensadoras feministas. Entre elas, Gloria Anzaldúa (1987), María Lugones (2020), bell hooks (2015), entre muitas outras. Ainda que a tese utilize a teoria de Quijano para analisar os efeitos da colonialidade, reconhece-se que essa teoria é limitada e insuficiente no que diz respeito às questões de gênero. Lugones aborda essa questão em seu livro *Colonialidad y Género* (2020), no qual explica como a colonialidade determina aspectos da vida, como o controle do acesso sexual, a divisão do trabalho, a subjetividade e a produção do conhecimento, demonstrando como a interseccionalidade é a razão pela qual raça e gênero estão entrecruzados dentro da colonialidade.

A Sociomuseologia ou a Museologia Decolonial trabalha reivindicando justiça histórica e social, e com este fim, prescinde de políticas e metodologias que atuem criando bases para que aqueles mais atingidos pela ferida colonial tenham a possibilidade de se

desenvolverem dentro das sociedades nas quais estão inseridos da forma mais equiparável possível aos mais privilegiados. Desenvolver políticas públicas que permitam que os mais desfavorecidos pelos marcadores de diferença tenham estruturas de formação, trabalho, dignidade de vida que se aproximem à realidade dos mais privilegiados na sociedade. Para isto, é necessário o envolvimento maior possível de órgãos públicos que reconheçam a colonialidade e seus efeitos. De acordo com Judite Primo e Mario Moutinho, a reparação histórica implica também a reescrita da história construída pela colonialidade, inferindo no trabalho que museus têm pela frente, no que diz respeito às suas narrativas expográficas e da documentação de suas coleções. Algo que há de ser realizado sempre tendo em vistas como a colonialidade influenciou seus pilares estruturais e as narrativas perpetuadas pelas próprias instituições. Neste sentido, museus têm um poder de atuação incomparável como instituições responsáveis pela salvaguarda do patrimônio e ao serem espaços de memória.

Em *Decolonial Pathways* (2022), Rolando Vázquez referencia autores decoloniais como Quijano, Mignolo e Lugones para descrever o que significa um processo de decolonização. Vázquez elabora como a colonização implicou no controle epistemológico e estético. Epistemológico no sentido em que determinou a forma como entendemos o mundo, e estético ao marcar como o percebemos e experienciamos. A modernidade/colonialismo é para ele uma forma de controle de percepção. Museus ao serem instituições que lidam com epistemologias e com estéticas, produzem e reproduzem sistemas de saber e formas de percepção. Sua intrínseca relação com a trajetória histórica de produção e reprodução de conhecimento através da exposição de peças, obras de arte ou objetos de cultura material, demonstram esta relação simbiótica. O autor conclui o texto reconhecendo o envolvimento de museus e universidades com estes processos de controle de poder através de epistemologias e estéticas coloniais no Ocidente e defende que museus e universidades, como instituições de conhecimento não devem ser compreendidas como o fim ou objetivo da luta, senão os movimentos sociais que lutam pela defesa de sua terra e de seus saberes. Os museus e as universidades hão de participar na luta decolonial, pois reconhecem o quão partícipes foram e são com a ordem colonial.

O reconhecimento dos saberes dos povos historicamente subalternizados é um processo que se relaciona com toda a trajetória da Nova Museologia. Um movimento que dá início ao

desenvolvimento de uma prática e teoria museológica que reconhece os saberes dos povos originários e inicia um debate sobre lugar de fala, representatividade e a função social do museu. Retomando a definição de ecomuseus por George Henri Rivière ‘o envolvimento da população local’ já era parte essencial de sua concepção, sugerindo a ideia de que o ecomuseu tivesse que ser como um espelho, capaz de refletir a sua população local, um espelho no qual a população ‘busca a explicação do território ao qual está ligada e das populações que a precedem [...]’ (Rivière, 1985). Desde a década de 1970, o desenvolvimento da Museologia Social e da Sociomuseologia têm sido de extrema importância no que tange ao reconhecimento dos saberes de comunidades que foram historicamente subjugados dentro de uma ordem colonial de poder que sobrepõe o ‘racionalismo’ e o pensamento cartesiano que caracterizam as sociedades ocidentais por encima dos demais saberes (Quijano, 2005). Aníbal Quijano desenvolve a teoria que explica como a modernidade e o colonialismo são fundamentais neste processo de categorização de seres e saberes. A categorização das pessoas é reconhecida como o principal elemento constitutivo das relações de dominação durante a colonização. O Eurocentrismo é a lógica de pensamento colonial que coloca a Europa como epicentro do conhecimento e da verdade, e é o responsável por essa subalternização dos saberes de povos originários.

1.3 - MUSEOLOGIAS DECOLONIAIS QUE PENSAM O CORPO

No subcapítulo acima abordou-se a trajetória da Museologia que se desenvolveu a partir do século XX em diferentes direções. O surgimento da Nova Museologia, da Museologia Social e da Sociomuseologia, não interrompeu o desenvolvimento de uma Museologia Tradicional, ainda focada nas coleções e em seus edifícios, ao invés de um foco nas pessoas e em suas comunidades locais.

Sobre o contexto brasileiro, Bruno Brulon descreve a trajetória dos museus tradicionais relacionando-a ao Iluminismo, ao pensamento cartesiano, à separação entre sujeito e objeto, pensamento e matéria, sendo estas, as bases do pensamento ocidental. Bases através das quais Museus Tradicionais se criam e têm atuado desde o século XIX. A origem da instituição está também ligada à formação dos estados nacionais europeus, que também estão influenciados por ideias iluministas e modernistas, guiados por um pensamento positivista e evolucionista.

Brulon aborda a história dos museus tradicionais no Brasil como indissociável do colonialismo e de um pensamento colonizado, que supõe a reprodução do modelo tradicional de museu europeu no Brasil, a partir da abertura do primeiro museu em 1808.

Assim, a descolonização do pensamento museológico significa a revisão das gramáticas museais, propiciando que patrimônios e museus possam ser disputados por um maior número de atores, materializando os sujeitos subalternizados no bojo de um fluxo cultural intenso que leva a composição de novos regimes de valor, a partir da denúncia dos regimes de colonialidade imperantes. (Brulon, 2020, p.29)

A colocação do museólogo traz demandas que se assemelham às reivindicações do Movimento da Nova Museologia, da Mesa Redonda de Santiago, da Declaração de Quebec e toda a trajetória na historiografia da Museologia que foi abordada no começo deste capítulo. A necessidade de uma revisão das ‘gramáticas museais’ (Brulon, 2020, p.5) é, portanto, ainda uma necessidade na atualidade. E que esta seja compartilhada por um maior número de agentes aponta para a atualidade e relevância das reivindicações surgidas nos anos 1970. Brulon aborda o modo como a colonização envolveu a definição de um centro, a Europa, e uma periferia, as colônias. A ideologia iluminista foi marcada pela promoção de um pensamento de ‘explorar’ e ‘descobrir’, ideais modernistas que caracterizam um projeto imperialista de dominação através da divisão dos grupos de pessoas em diferentes sistemas de categorização, o qual foi abordado brevemente no trabalho de Quijano.

A visita a um museu dito tradicional e ortodoxo - modelo importado que chega ao Brasil com a colonização - produz o desconforto dos corpos, o silêncio que previne os diálogos que só podem se dar sussurrados em suas galerias assépticas, que servem prioritariamente para fazer pensar sem corpo. (Brulon, 2020, p.9)

Esta passagem introduz a relação que o Museu Tradicional estabelece com o corpo, influenciado pelo racionalismo colonial ocidental. Como a exclusão do corpo como elemento capaz de absorver conhecimento ignora-se todo um conjunto de epistemologias justamente baseadas no corpo, e que são fundamentais para a produção e transmissão do conhecimento. A decolonização é apresentada por Brulon como uma possibilidade de reintegração da matéria ao pensamento. O museólogo reitera que a Mesa Redonda de Santiago, o desenvolvimento do conceito de 'Museu Integral' e os Ecomuseus constituem acontecimentos que exercerão forte

influência sobre o desejo de decolonização dos espaços museológicos, fenômeno contemporâneo que se manifesta em escala internacional.

Outra contribuição para uma possível Museologia decolonial que relaciona a colonialidade nos museus com a noção de um corpo que está presente, mas se encontra desconfortável entre as paredes do museu encontra-se no texto *A ferida colonial, os museus e as palavras mágicas* de Átila Bezerra. O autor, parte da definição de museu do ICOM de 2019 na 25 Conferência Geral em Kyoto, Japão, para indagar se os museus, de fato, contribuem para o desenvolvimento de um pensamento decolonial. As definições de museu do ICOM são elaboradas a partir de extensos trabalhos colaborativos, com a participação de seus membros de todos os países. Neste texto, o autor apresenta as contribuições do grupo de trabalho brasileiro, que insistiu na inserção da palavra decolonial para a definição de 2019. Apesar dos esforços, o termo não entrou na definição de 2019 e tampouco na última versão de 2022. O autor levanta perguntas no texto relativas à posicionalidade e agenciamento. Quem são os sujeitos que enunciam conteúdos através dos museus? Que narrativas são compartilhadas através de suas exposições? Estariam estas contribuindo para um processo de decolonização dos museus? Com tal objetivo:

[...] é necessário assumir, como um compromisso decolonial, que os corpos historicamente marginais e subalternizados, concebidos como objetos do conhecimento e, na pior das hipóteses, estigmatizados segundo o olhar do colonizador, possam ser sujeitos dos processos de musealização e das memórias coletivas conformadas nas instituições museais. Esses sujeitos e sujeitas, enquanto corpos políticos, com suas cosmovisões, epistemes, estéticas, insurgências e modos de ser e estar no mundo, são a força motriz para questionar e romper as estruturas de um fazer museal ocidentalizado e racional, que perpetua a lógica da modernidade/colonialidade e as violências que a constituem. (Tolentino, 2021, p. 284)

Na colocação de Tolentino, os sujeitos são corpos políticos atravessado por múltiplas dimensões; epistemológicas, estéticas e existenciais. Somente a partir do reconhecimento de que as populações são compostas por sujeitos que em si incluem uma complexa estrutura de saberes, crenças, direitos, opiniões e necessidades é que os museus serão capazes de subverter a lógica colonial que as condicionou historicamente. A contribuição do autor é particularmente relevante por incluir, em sua análise, dimensões epistemológicas e cosmovisões como conceitos intrinsecamente conectados ao conhecimento e ao

autoconhecimento de uma sociedade, elementos que, não por acaso, são frequentemente mobilizados ao se pensar patrimônios e práticas museológicas. A urgência de romper com a lógica da modernidade, e com a violência a ela inerente, atravessa, portanto, a necessidade de reconhecer e legitimar outras formas de produção de conhecimento.

O conceito de Judite Primo e Mario Moutinho referenciam os corpos políticos, os corpos sujeitos, os ‘Corpos Geradores’ (2021), corpos que podem compreender-se como potência, corpos coragem para olhar os demais corpos no espaço, escutar suas histórias, desejos e necessidades. Compreender que a modernidade colonizou os corpos dentro e fora, e que a própria compreensão do dentro e do fora é uma construção colonial. A partir do conceito de ‘Corpos Geradores’ conclui-se que as Museologias Decoloniais são essencialmente anti-racistas, pois compreendem que os corpos negros, os corpos índios, os corpos não-brancos foram corpos que sofreram distintas formas de violências pelos corpos brancos. Em um contexto luso-brasileiro (mas não apenas neste), os corpos negros, escravizados e privados de toda e qualquer liberdade foram corpos privados de sua história e sua memória. Devido às impossibilidades que lhes foram impostas, de se comunicarem, de se rememorarem, de se relacionarem, tiveram de apoiar-se nas mais sutis formas de resistência, que perpassavam o corpo. Foi através do corpo que conseguiram resistir e existir. As Motrizes Culturais negras e as cosmologias africanas apoiam-se no corpo que, na roda da capoeira, e no ato do batuque e da dança geram espaços de existência e resistência.²⁵ O conceito de Corpo-Tela de Leda Maria Martins (2023), serve para refletir sobre como os corpos, assim como os museus, são telas que revelam sentidos, memórias, história, poder e arte. Leda Maria Martins, em sua vasta produção teórica, enfatiza de forma recorrente o corpo como portador de conhecimento, em equivalência a instituições como museus e bibliotecas. Em diversas culturas não ocidentais, a oralidade, a dança e o gesto constituem os principais meios de construção e transmissão do saber. Diante disso, cabe perguntar: de que maneira os Museus Tradicionais europeus têm estruturado e atribuído relevância às histórias corporais? São os corpos reconhecidos como sujeitos, para além de uma materialidade que carrega em si uma dimensão de subjetividade? A própria separação entre corpo e mente inscreve-se no pensamento eurocêntrico iluminista, expressão de uma tradição marcadamente ocidental.

²⁵ Este aspecto será abordado no capítulo 3

Quais outras possibilidades de compreender o mundo emergem quando se busca ultrapassar essa cisão?

Provavelmente uma das maiores contribuições dentro deste campo de reflexão que atravessa o corpo em movimento, seja através da dança, performance ou ritual, é a da pesquisadora Diana Taylor. Seu livro *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas* (2003) é uma grande contribuição para a Sociomuseologia, pois aponta diretamente para os estudos de performance como novas possibilidades de compreensão do que é o conhecimento e como este pode ser apreendido. Com um olhar aguçado para os processos coloniais nas Américas, Taylor escreve um livro no qual convida o leitor a repensar processos de conservação da memória e consolidação de identidades culturais através da performance incorporada. Ela também incita que se pense a performance ou a vivência corporal como fonte de reflexão sobre epistemologias e identidades culturais. Propondo com que se desloque a atenção dos textos e narrativas e que não se reduza os gestos e as práticas incorporadas a descrições narrativas. Para quem lê Taylor, fica evidente que a escrita foi uma grande arma da Europa durante e para a colonização das Américas. Se o grande poder da Europa era e é a escrita, a oralidade e o gesto seriam os poderes das Américas. E foi o grande domínio da escrita, de seu armazenamento, reprodutibilidade e disseminação que tornam a ideia de 'arquivo', e porque não, a ideia do 'museu' como elementos tão importantes para o Ocidente e para a colonialidade. A autora contrapõe a noção de 'arquivo', introduzindo o conceito de 'Repertório', entendido como o conjunto de gestos incorporados, movimentos e experiências corporais por meio dos quais as sociedades não ocidentais têm armazenado e reproduzido seus sistemas de conhecimento.

A colonialidade é um controle de corpos e de subjetividades, e, uma vez mais, uma consciência decolonial compreende que a divisão de corpo e mente é também um pensamento colonial e ocidental. Museologias decoloniais que pensam o corpo devem também questionar os museus e as coleções que integram remanescências humanas em seus acervos e reservas técnicas.

Haveria ilustração mais clara da economia extrativista do que o corpo não branco como antiguidade, matéria-prima ou pigmento? Mesmo morto, o

corpo não branco representa um capital, traficado no mercado europeu de restos humanos? (Vergès, 2024, p. 13) [traduzido por Ciafrino]²⁶

Esta passagem de Vergès dá conta da conexão profunda entre colonialidade, capital, museus e corpos. Corpos atravessados pela colonialidade são categorizados. E a partir de uma categorização que determina a exploração de um corpo em detrimento de outros, é que o capitalismo contemporâneo dá continuidade a lógica extrativista que não termina com o fim de uma colônia. Esta colonialidade, modernidade que afeta os corpos humanos na relação de uns com outros, e também em sua relação com o meio no qual se encontram, será tratado nos capítulos terceiro e quarto desta tese. Os Museus Tradicionais, clássicos, aqueles com maiores recursos abordam a correlação entre estas dinâmicas de maneira efusiva.

Quijano, considerado um dos nomes mais representativos dos estudos decoloniais, analisou a colonialidade e seu efeito sobre os corpos racializados, mas não considerou a interseccionalidade entre raça, gênero, sexualidade e classe. É essa lacuna que a socióloga e autora decolonial Maria Lugones aborda em *Colonialidade e gênero* (2020). Lugones referencia o pensamento de Quijano e sua teoria da ordem colonial de poder e modernidade para refletir sobre como essas formulações não consideram a posição das mulheres de cor. Apesar de reconhecer a imposição de poder e dominação dos europeus brancos, a teoria de Quijano não trata o aspecto, que demonstra como as categorias de gênero e raça estão interconectadas dentro da ordem colonial de poder. Lugones critica essa ausência em seu pensamento e examina os pontos a partir dos quais a complexidade do gênero e as influências do pensamento heteropatriarcal afetam os corpos das mulheres racializadas.

Complementar a este pensamento interseccional está a contribuição da poeta e autora norte-americana Audre Lorde, que, em *As ferramentas do mestre nunca irão desmontar a casa do mestre* de 1979, critica a ideia de que é possível desafiar a ordem colonial de poder utilizando os mesmos métodos que a sustentam. O heteropatriarcado e os espaços e instituições de dominação que o sustentam serão somente derrubados através de outras formas de pensamento e ação, outras formas de fazer e de se relacionar, não ocidentais, eurocêtricas, binaristas e heteropatriarcais. Seguindo o pensamento de Lorde, pode-se indagar se os museus

²⁶ “Could there be a better illustration of the extractive economy than the non-white body as an antiquity, raw material, or pigment? Even dead the non-white body represents a capital, trafficked on the European human remains market?” (Vergès, 2024, p.13)

são passíveis de serem decolonizados através das formas de fazer que foram aplicadas até hoje. É o fazer museológico tradicional suficiente? Serão os próprios museus capazes de se decolonizar, se foram e ainda são uma das principais ferramentas através das quais a lógica de dominação eurocêntrica se desenvolveu?

Aprender a transformar nossas diferenças em forças é essencial. Pois as ferramentas do senhor nunca dismantlarão a casa do senhor. Elas podem nos permitir, temporariamente, vencê-lo em seu próprio jogo, mas nunca nos possibilitarão gerar uma mudança verdadeira. (Lorde, 2019, p.105) [traduzido por Ciafrino]²⁷

Se as palavras de Lorde são aplicadas ao campo dos museus, conclui-se que estes nunca servirão para a decolonização das sociedades nas quais estão inseridos e nem serão capazes de se decolonizar a si mesmos. Os museus são as ferramentas e a casa da colonialidade/modernidade. Assim, deixarão que pensadores e pesquisadores decoloniais nos mais distintos campos utilizem suas ferramentas de trabalho e conhecimentos aplicados na área; emprestarão suas coleções em curtas visitas e financiarão projetos de pesquisa com maior ou menor orçamento, e inclusive convidarão pesquisadores para contribuírem para a elaboração de publicações que questionem o caráter colonial dos museus e de si mesmos.²⁸ Porém, isso tudo será feito como um jogo e não terá êxito em realmente transformar a vida das pessoas ou a si mesmos por completo. O movimento e pensamento decolonial será então instrumentalizado pelo mestre. Segundo Lorde, se decolonizar é um verbo que adjetiva o desmantelamento das estruturas coloniais, os museus não se decolonizarão jamais, mas permitirão que se jogue com eles, e que sejam derrotados em seu próprio jogo temporariamente. Pensando nesta retórica, esta tese pode ser compreendida como um pesquisa modesta e exploratória, que não pretende ser capaz de decolonizar instituições museológicas por si só, mas que busca entender se a dança e a performance, como formas de transmissão de conhecimento não-ocidentais, e outras formas de ocupar o espaço expositivo, apresentando uma série de desafios às tradições museais e podem contribuir em ‘desfazer a casa do mestre’.

²⁷ “It is learning how to take our differences and make them strengths. For the master’s tools will never dismantle the master’s house. They may allow us temporarily to beat him at his own game, but they will never enable us to bring about genuine change.” (Lorde, 2019, p.105)

²⁸ No capítulo 5 desta tese, apresenta-se a questão do Humboldt Forum ter organizado uma publicação sobre questões problemáticas de repatriação e organizado o projeto *Moving the Forum* de decolonização através da dança e da performance no primeiro ano após sua abertura.

No mesmo ensaio, Lorde conclui:

Encorajo cada uma de nós aqui a mergulhar naquele lugar profundo de conhecimento dentro de si mesma e tocar o terror e o desprezo por qualquer diferença que ali habita. Ver que rosto ele carrega. Então, o pessoal enquanto político pode começar a iluminar todas as nossas escolhas. (Lorde, 2019) [traduzido por Ciafrino]²⁹

A partir desta passagem, convida-se o leitor a refletir sobre os próximos capítulos como uma tentativa de aprofundar o entendimento sobre os museus que recebem projetos decoloniais, os quais têm como principal ferramenta de ação o corpo em movimento intencional, sendo exposto como produção artística. Esse movimento busca enfrentar o terror e as diferenças que habitam seu núcleo. A partir desse enfrentamento com o terror mencionado por Lorde, o enfrentamento da ferida colonial, a decolonização, será a forma como a vida pessoal e política poderá começar a transformar a existência, ou, em suas palavras, 'iluminar todas as nossas escolhas' (Lorde, 2018).

Museus, como instituições a serviço da sociedade, têm o dever de responder a estas condições estruturais das sociedades para as quais atuam, de buscar ferramentas para trabalhar com o que alguns autores chamam de ferida colonial ou dívida histórica. A proximidade histórica destes acontecimentos há de servir para a compreensão de que as consequências do que Quijano nomeou novo padrão mundial faz-se ainda presente, e que dificilmente, deixará de afetar a sociedade ocidental nas próximas décadas.

Neste capítulo, buscou-se apresentar uma historiografia da Museologia orientada para uma possível produção museológica de cunho decolonial. Propõe-se, assim, uma narrativa que atravessa tanto as transformações ocorridas nos Museus Tradicionais quanto os desejos de converter essas instituições em espaços voltados para a transformação social. Parte-se do reconhecimento dos efeitos do colonialismo e da modernidade e, apesar da estreita relação histórica entre os museus e o pensamento colonial/moderno, evidencia-se a existência de experiências museológicas que, em diferentes contextos, conseguiram abrir novas possibilidades de atuação social. O surgimento da Nova Museologia e da Museologia Social é

²⁹ “I urge each one of us here to reach down into that deep place of knowledge inside herself and touch that terror and loathing of any difference that lives there. See whose face it wears. Then the personal as the political can begin to illuminate all our choices.” (Lorde, 1979).

compreendido como um esforço nesse sentido, voltado à transformação das instituições museológicas. No entanto, cabe questionar em que medida tais propostas possuem, de fato, um potencial decolonial, especialmente no que se refere à sua capacidade de afetar concretamente a ordem colonial de poder que estrutura a sociedade como um todo.

As experiências decorrentes desses movimentos geraram impactos significativos nas comunidades onde foram implementadas, mas permanecem inseridas em uma sociedade globalizada, na qual persistem lógicas de poder e de categorização de pessoas e seres, bem como a concepção da natureza como mera fonte de recursos a serem explorados. Seria possível, a partir de uma museologia decolonial, superar as lógicas coloniais/modernas de divisão e categorização do mundo e de tudo o que nele existe? A partir da decolonização dos saberes (Mignolo, 2007), seríamos capazes de transformar radicalmente a sociedade e enfrentar os efeitos de crises contemporâneas, como a crise climática e os conflitos armados em curso?

A forma e a estrutura de organização do conhecimento no Ocidente, fortemente influenciadas pelas práticas museológicas, que, como descrito anteriormente, mantêm uma estreita relação com a Antropologia e a Etnologia, tendem a dividir, separar e categorizar o mundo e tudo o que a ele pertence. Por isso, seria pertinente buscar compreender de que forma o corpo em movimento, como portador, gerador e transmissor de conhecimento que desafia as lógicas tradicionais do Ocidente e dos museus convencionais, vêm sendo amplamente reconhecido e incorporado por museus na Europa como uma possibilidade de decolonizar instituições museológicas ou seus públicos.

Neste capítulo, foram analisadas as transformações ocorridas no campo museológico ao longo do último século, especialmente em contextos ocidentais, com destaque para a Europa e suas ex-colônias. Diante disso, cabe questionar como é possível que a ordem colonial de poder que posicionou a Europa como centro dominante durante o período colonial, seja agora o centro do protagonismo na formulação e difusão do pensamento decolonial? Tomando como exemplo o ICOM, uma organização internacional com ampla capacidade de influência sobre políticas museológicas e cuja composição é majoritariamente europeia, como interpretar o fato de que tal instituição seja uma das principais vozes na definição e implementação de diretrizes sobre decolonização nos museus? Quais as implicações que este fato tem para a

análise das transformações efetivamente realizadas no campo museológico ao longo do último século? Será que estas transformações podem ser compreendidas como ‘transformações burguesas’, considerando a teoria de ‘Revolução Burguesa’ de Florestan Fernandes? A forma como a dança contemporânea e a performance decolonial em museus podem oferecer novas possibilidades de relação com o mundo será explorada com maior profundidade nos seguintes capítulos.

CAPÍTULO 2

A DANÇA CONTEMPORÂNEA E A PERFORMANCE NOS MUSEUS OCIDENTAIS: CORPOS E ARQUIVOS

“A Dança contemporânea e a Performance nos museus ocidentais” têm como objetivo introduzir o leitor a uma historiografia da presença destes meios em espaços museológicos ocidentais, remontando aos anos 60 com as primeiras experiências de dança contemporânea reconhecidas pela história da Dança Contemporânea com os famosos *Events* de Merce Cunningham. O capítulo tem início com uma não-definição do que é a dança contemporânea, a performance e o ritual. Pretende-se discutir a definição destes termos desde uma perspectiva decolonial que reconhece a influência do eurocentrismo na categorização de diferentes estilos de movimento e gesto intencional. O capítulo também introduz teóricos da dança como Claire Bishop e André Lepecki, cujos trabalhos analisam a presença destes meios em museus ocidentais, como a teoria das ‘Zonas Cinzentas’ de Bishop, que aborda as relações entre dança contemporânea, performance e museus, assim como as lógicas e implicações do capitalismo nesta relação. Por outro lado, Lepecki e sua ampla investigação sobre as associações entre dança e arquivo a partir do estudo dos *Re-enactments*, é indispensável para uma investigação sobre a dança em museus que pensa o corpo em movimento, ou seja, pensar a coreografia, como uma linguagem e o corpo como um museu, como repositório de histórias e sentidos, e, assim, associar o ato de *Re-enactment* com o conceito de arquivo, repertório e documentação. No mesmo capítulo descreve-se um dos aspectos mais atrativos da dança contemporânea e da performance como meio artístico em museus, a imaterialidade e a consequente dificuldade de comercialização. Finalizando com uma descrição sobre as possibilidades de pensar dança contemporânea e performance como prática e possibilidade de decolonização de espaços museológicos sempre que consciente das possíveis estratégias do capitalismo/colonialidade que instrumentaliza e absorve para si tudo aquilo que procura resistir, tudo aquilo que almeja combater o capital e o poder ocidental.

2.1 - DANÇA CONTEMPORÂNEA, PERFORMANCE, E A CATEGORIZAÇÃO COMO EFEITO DA COLONIALIDADE

Considerando que esta pesquisa se desenvolve no âmbito da Sociomuseologia, faz-se necessária uma introdução ao que é, ou melhor, ao que pode ser, a Dança Contemporânea e a Performance. Ambos os conceitos são complexos e envolvem infinitas possibilidades de definição, compreensão e expressão, algo que, de certa forma, demanda a delineação de um escopo preciso que possibilite o trabalho de maneira consistente ao longo desta tese.

A autora Tereza Rocha, em seu texto *O que é a dança contemporânea? A narrativa de uma impossibilidade* (2011) procura definir a dança contemporânea, mesmo consciente da impossibilidade de concluir a tarefa de maneira integral. Rocha aborda a dança contemporânea em sua complexa genealogia, desde seu caráter dialógico, e intrinsecamente ligado a sua própria reinterpretação. Assim como as artes visuais, a dança contemporânea, ou como também podem ser chamadas; as artes vivas ou artes em movimento, tornaram-se extremamente autorreferenciais a partir do início do século XX. Sendo assim, Rocha menciona autores que analisaram a dança contemporânea realizada como um ponto a partir do qual se desenvolve uma linguagem específica que se inventa a partir de seus próprios recursos (Rocha, 2011). A dança contemporânea é difícil de definir, pois pode ser uma forma de expressão artística que ocorre a partir do corpo em movimento, mas também pode servir como plataforma para dar atenção ao não movimento, à imobilidade. A dança contemporânea pode ser construída a partir de uma série de movimentos coreografados, ou não. Pode ser uma sequência de movimentos realizada por uma ou mais pessoas. Assim, pode-se dizer que o que mais fortemente caracteriza a dança contemporânea é sua autorreferencialidade e sua tradição conceitual.

A História da Arte, e com isto faz-se referência a História da Arte ocidental, canônica, elevada e legitimada por museus, galerias e universidades em todo o Ocidente (Europa e as suas antigas colônias) enfocou seus esforços de análise e observação em linguagens específicas e em linhas históricas que definiram dois momentos como revoluções epistemológicas e simbólicas. A transição da Arte Clássica para a Arte Moderna e da Arte Moderna para a Arte Contemporânea. A Arte Moderna, iniciada em meados do começo do século XX, tem como genitores as vanguardas europeias: o expressionismo, o fauvismo, o cubismo etc. Estes grupos de artistas e vanguardas de pensamento, buscavam a ruptura com a pintura clássica. A quebra do figurativismo e da inesgotável busca por imitar a realidade. A arte por si só seria então a grande premissa que unificaria todas as mais diferentes vanguardas que marcaram a arte moderna. Este processo envolve e influencia simultaneamente às transformações dentro do campo da dança moderna para a dança contemporânea. RoseLee Goldberg é uma das primeiras historiadoras da arte a historiografar a performance em seu livro *Performance: Live Art 1909 to the present* de 1979. O livro tem capítulos dedicados ao movimento futurista, às Performances russas, ao Surrealismo, ao Bauhaus, à Performance

Americana e europeia. Estes capítulos ilustram uma perspectiva sobre a história da performance no Ocidente que é comum entre muitos historiadores e teóricos da dança e da performance.

As vanguardas europeias, como o futurismo e o surrealismo, por exemplo, propunham transformações que são estéticas, e portanto, éticas e semióticas, que percorreram a pintura, a escultura etc. e também a dança. Os diferentes campos artísticos se alimentam e retroalimentam e mantêm-se sempre a par do *Zeitgeist*. Claudia Müller descreve:

[...] os campos da dança contemporânea e das artes visuais parecem retomar um intenso contato presente desde as vanguardas. Ele pode ser traçado na companhia Ballet Tusses (1909 - 1929), de Sergei Diaghilev (1872 - 1929), nos balés futuristas e na integração entre todos os elementos cênicos, em obras como *Relâche* [Cancelado] (1924), de Jean Börlin (1893 - 1930) e Francis Picabia (1879 - 1953), *Triadisches Ballett* [Balé triádico] (1922), de Oskar Schlemmer (1888 - 1943), e na Bauhaus nos anos 1920. (Müller, 2020, p.226)

Estes são exemplos das interferências e intercâmbios entre artes visuais e dança no início do século XX. A ruptura que marca a transição da arte moderna para a arte contemporânea, tanto na pintura quanto na dança, representa a negação dos objetivos do período anterior. Especificamente, rejeita-se o caráter autorreferencial da arte moderna, sua obsessão em utilizar a arte como meio para refletir sobre a própria arte. Volta-se a atenção ao mundo ao redor. A arte passa a ser uma vez mais, uma práxis que compreende a observação do que acontece no mundo. Há discordâncias sobre o momento específico que marca estas transições, quais artistas, quais peças, onde e quando. Muitas referências preciosas à História da Arte Ocidental Eurocêntrica concordam sobre a importância que tiveram artistas como Marcel Duchamp³⁰, e o que chamou-se de Arte Conceitual, que irá definir as bases e preparar o terreno para o que é a Arte Contemporânea.

Portanto, a dança contemporânea, assim como a arte contemporânea, é intrinsecamente conceitual e possui uma trajetória histórica que a caracteriza. O século XX, no qual a preocupação dos artistas era a práxis em si mesma, vê nascer uma arte que passa a abordar o mundo no qual se insere. E esta genealogia, esta percepção dos diferentes momentos

³⁰Marcel Duchamp, autor da obra *Fountain* (1917), um urinol de porcelana assinado com o pseudônimo "R. Mutt". A obra é considerada o primeiro Readymade, e portanto, Duchamp é considerado por uma historiografia clássica da arte contemporânea como precursor da arte contemporânea.

históricos pelos quais o Ocidente entende e vê a dança faz-se necessária para sua compreensão no contexto museológico ocidental. A definição ou não-definição de dança contemporânea de Rocha, descreve a complexidade que supõe o desenvolvimento de uma genealogia da dança contemporânea:

[...] elaborar uma reflexão crítica das práticas discursivas, dos enunciados e das categorias filosóficas, que ancoram as possibilidades de pensar a dança [...] Na recusa em dizer o que é a dança contemporânea, uma política. [...] Ao invés de se dedicar a encontrar a raiz da dança contemporânea, talvez seja mais interessante explorar seu rizoma, os pontos de contato das várias malhas que se desenvolvem simultaneamente e em várias direções segundo um devir sem projeto, constituindo, deste modo, as identidades contemporâneas de dança a partir da única marca inaugural que lhes parece caber - a diferença. Identidade ambígua e mesmo contraditória que não poderia ser outra senão uma espécie de não-lugar onde o que sempre retorna é a diferença. (Rocha, 2011, p. 128)

Portanto, esta tese, assim como Rocha, irá partir de uma compreensão da dança contemporânea como uma política relacionada ao corpo, um corpo que ora pode estar em movimento, ora pode estar parado, presente ou ausente, em relação com outros corpos ou não, mas que é essencialmente político, que desenvolve-se em diferentes direções, e, inevitavelmente, aponta para a diferença. Esta indagação que relaciona o corpo em movimento como um gesto assumidamente político e relacional pode ser encontrada em *Coreopolíticas e Coreopolícia* de André Lepecki (2011). Referenciando outros importantes autores e teóricos da dança, Lepecki apresenta a hipótese de que a dança é inevitavelmente uma teoria social em ação, a partir do momento em que se incorpora no mundo e no contexto social no que se desenvolve. A dança têm um caráter elevadamente político devido ao seu potencial de teorizar o contexto social onde emerge.

[...] de fato, a capacidade imanente da dança de teorizar o contexto social onde emerge, de o interpelar e de revelar as linhas de força que distribuem as possibilidades (energéticas, políticas) de mobilização, de participação, de ativação, bem como de passividade traria para essa arte uma particular força crítica. (Lepecki, 2011, p.45)

A partir do pensamento de diferentes autores do campo da filosofia e da dança, Lepecki desenvolve o texto analisando o teor político e social da coreografia. O autor propõe entender a dança como uma coreopolítica. A palavra ‘Coreografia’, oriunda do grego, surge a partir da

junção das palavras, coreo (χορός), que significa dança, e grafia (γραφή) que significa escrita. Coreografia significa uma série de sequências que, ao serem de alguma forma documentadas, podem ser transmitidas e recriadas. Assim como a própria escrita, que como será desenvolvido mais adiante nesta tese com o apoio do trabalho de autores como Leda Maria Martins, é de fato uma estrutura de transmissão de conhecimento extremamente poderosa e importante no mundo ocidental. Curiosamente, a coreografia, assim como a escrita, funciona como uma forma de documentação e de registro, conceitos tão caros aos museus, como meios de transmissão e comunicação entre diferentes agentes. A analogia voltará a aparecer ao longo deste capítulo e da tese como um todo.

Outra analogia trabalhada em ‘Coreopolíticas e Coreopólicia’ é entre a polícia e a coreografia, apontando para esta relação entre poder, controle e a organização de corpos em movimento. A polícia, agente regulador e opressor nas cidades, que impõe a ordem a representando um estado controlado, utiliza de corpos humanos, os próprios agentes policiais, em relação ao espaço e aos demais corpos, para agir. Estes corpos, que segundo Foucault em *Vigiar e Punir* (1975), são corpos moldados, treinados, controlados e utilizados de maneira eficiente pelo poder. Um corpo dócil que não nasce, mas é produzido por meio de técnicas disciplinares, por sistemas de controle e vigilância que atuam diretamente sobre este, a fim de torná-lo útil, produtivo e obediente. Segundo Lepecki, a polícia utiliza a coreografia em sua prática, de onde nasce o conceito de ‘coreopolicimento’, uma junção entre coreografia e policiamento. Uma coreografia, uma regulação do espaço urbano, da pólis a partir da presença de determinados corpos que estabelecem dinâmicas de mobilização.

As possibilidades de interpretação e atribuição de um corpo em movimento em relação ao espaço social e aos demais corpos que rodeiam a categoria de dança ou coreografia são infinitas. E apesar de que não seja o objetivo desta tese, estabelecer uma cronologia da presença da dança no ocidente ou da dança contemporânea em museus ocidentais é importante, assim como destacar alguns coreógrafos que tiveram um papel de importância na historiografia da dança contemporânea europeia que se relaciona aos museus e suas coleções. Neste período de transição ao século XX, Isadora Duncan³¹, dançarina norte-americana que

³¹Isadora Duncan foi uma dançarina e coreógrafa americana, amplamente considerada pela narrativa historiográfica hegemônica como a ‘mãe’ da dança moderna. Rejeitando as técnicas rígidas do balé clássico, ela desenvolveu um estilo livre e expressivo, inspirado na natureza, na arte grega clássica e nas emoções pessoais.

ficou na história como uma das precursoras do que se tornaria a dança contemporânea. Ela, ainda no fim do século XIX, em viagem a Europa, não só visitou museus que serviram de inspiração para seus estudos sobre a antiguidade greco-romana presente no *British Museum* ou na pintura italiana da *National Gallery* em Londres, como dançou em salões privados e em eventos organizados na *New Gallery* pelo galerista inglês, Charles Hallé. De acordo com Sofia Vilasboas Slomp em sua tese doutoral *Danças em exposição: travessias do teatro ao museu* (2021), estas apresentações servem como uma esboço de uma exploração da dança em museus como uma forma de substituir a função estética das esculturas ao invés de replicá-las. Pode-se compreender que estas apresentações por Duncan marcam um início da presença das artes vivas em museus que posicionam a dança em pé de igualdade com as esculturas, e demais obras de arte que estavam presentes e salvaguardadas pelo museu. Vaslav Nijinski, coreógrafo e dançarino russo, também viajou a Europa durante o mesmo período e visitou museus como o *Musée du Louvre* em Paris onde a partir do estudo dos vasos gregos desenvolveria os cenários e figurinos do *Ballet Russes*. Ambos os exemplos servem para comprovar como a dança contemporânea se desenvolve a partir do interesse por formas artísticas precedentes. Ela se origina a partir de um interesse pela estética e pelos estilos clássicos que a antecedem, e como a história da dança contemporânea está intrinsecamente ligada à trajetória das artes visuais ou belas artes no contexto ocidental.

Décadas mais tarde, os Estados Unidos, em especial Nova York, converteu-se em um espaço importante para o desenvolvimento desta relação entre dança, performance e museus. Na década de 1940, o MoMa (Museu de Arte Moderna de Nova York) tornou-se o primeiro museu a criar um departamento dedicado às artes vivas, o *Department of Dance and Theatre Design*. Este departamento criou exposições que relacionavam obras de arte vivas às demais expressões artísticas.

Entre as referências mais estabelecidas na historiografia da dança contemporânea que adentra espaços museais, está a Judson Dance Theatre (1962 - 1966), um coletivo de dançarinos, músicos e artistas visuais dos Estados Unidos da América que se tornou importante no que tange o questionamento do virtuosismo na dança ao introduzir movimentos cotidianos em cena. O grupo surgiu a partir de uma aula do próprio Merce Cunningham, quem deu origem nos anos 1960 ao que pode ser considerado a primeira experiência de dança

contemporânea em espaços museológicos no Ocidente. Os conhecidos *Events* de Merce Cunningham³², consistiram em peças de dança e performance produzidas especificamente para espaços expositivos, tanto museus quanto galerias, nos quais os dançarinos dançavam de forma independente, incluindo o acaso e a aleatoriedade, para desenvolverem os seus movimentos, e exploravam a ideia de que a dança pode prescindir de uma narrativa linear ou de música que a acompanhe. Os *Events* desafiaram noções pertencentes tanto à dança como aos espaços museológicos, impulsionando a incorporação da dança contemporânea e da performance na programação de diferentes museus. O espectador, ao observar a dança, perceber a aleatoriedade, que se tornava muitas vezes explícita, a flexibilidade, o imprevisível, e adquire a consciência de que aquele acontecimento, aquele ‘evento’ não se poderia repetir. Deste modo, Cunningham explorou a efemeridade e parece ter tido a intenção de reforçá-la, o que contrasta absolutamente com o fazer do Museu Tradicional que se apoia nos objetos, que permanecem estáveis, imutáveis e preservados através dos anos, e que podem ser continuamente revisitados. O *Museum Event N°1*, foi apresentado no *Musée des 20. Jahrhunderts* em Viena em Junho de 1964.

Essa performance no *Musée des 20. Jahrhunderts*, durante a turnê mundial do MCDC, motivou a inovação de Cunningham conhecida como *Event*, quando não havia espaço disponível para uma apresentação no museu. Segundo Cunningham, “um programa regular de repertório... não faria sentido. O público não tinha para onde ir nos intervalos, não havia cortina, coxias, iluminação, nem lugar para colocar cenários.” Cunningham selecionou trechos de danças já existentes que fizessem sentido naquele espaço, apresentados sobre partes da composição *Atlas Eclipticalis*, de Cage. (Northwest University Library, s.d.) [traduzido por Ciafrino]³³

A partir da década de 2010, diversos coreógrafos e coreógrafas, como Xavier Le Roy, Jérôme Bel, Boris Charmatz e Anne Teresa De Keersmaeker, frequentemente associados à

³²Merce Cunningham (1919-2009), bailarino e coreógrafo norte-americano, foi figura central na vanguarda da dança moderna do século XX, sendo reconhecido por sua abordagem inovadora e colaborações com artistas como John Cage. A sua potência e influência artística impactaram e ainda se fazem presentes no campo da dança contemporânea na atualidade.

³³“This performance at the Museum des 20. Jahrhunderts, during the MCDC world tour, prompted Cunningham’s innovation known as an “Event” when there was no space for performance in the museum. According to Cunningham, “a regular repertory program ... would not make sense. The audience had no place to go at the intermissions, there was no curtain, no wings, no lights, no place to put scenery.” Cunningham chose pieces of existing dances that would make sense in this space, performed over portions of Cage’s *Atlas Eclipticalis*.” (Northwestern University Library, s.d.)

geração posterior ao Judson Dance Theater, passaram a ocupar de forma crescente os espaços museológicos, atuando como agentes centrais na produção artística vinculada à crítica institucional. A dança contemporânea, nesse contexto, assume um papel privilegiado como ferramenta crítica frente às dinâmicas e estruturas das instituições culturais. Essa especificidade será analisada com maior profundidade nos capítulos subsequentes, considerando que, sendo os museus historicamente associados à materialidade e à conservação de objetos, a incorporação de práticas artísticas marcadamente imateriais, como a dança, constitui um movimento significativo e, em muitos aspectos, paradoxal. Outra importante referência para a historiografia da dança em museus ocidentais é a espanhola La Ribot. María José Ribot Manzano ficou internacionalmente conhecida pelo seu trabalho *Distinguished Pieces* (1993) ao ter apresentado seu trabalho em grandes museus como o Centre Pompidou em Paris e o Tate Modern em Londres. André Lepecki associa Cunningham e La Ribot no capítulo 4 de *Exhausting Dance* ao elaborar as associações entre dança e artes visuais.

Ao aprofundar a relação entre a dança e as artes visuais, Brown e La Ribot atualizam e contextualizam a observação feita por Merce Cunningham em 1952 de que os dançarinos se inspiram na pintura não necessariamente por seus aspectos formais, mas pelo desejo utópico de criar um espaço de pura potencialidade. (Lepecki, 2006, p. 68) [traduzido por Ciafrino]³⁴

Distinguished Pieces, iniciado em 1993, segue em continuidade até os dias atuais e consiste em pequenas peças performativas que exploram questões como identidade e o corpo da mulher nas sociedades contemporâneas. Torna-se evidente, nesse contexto, a relação entre produções de dança contemporânea de diferentes coreógrafos cujos trabalhos foram apresentados em museus ao longo de diferentes décadas e as vanguardas artísticas. Segundo Lepecki, os artistas mencionados partem de aspectos formais próprios de outros meios artísticos, como a pintura, e compartilham um desejo utópico de transformar o espaço em pura potência. La Ribot atualiza as questões levantadas por Cunningham sobre a aproximação às noções estéticas oriundas das artes visuais por meio do corpo em movimento, a partir de uma perspectiva consciente da problemática da divisão dos corpos por gênero e das implicações

³⁴“*Belaboring dance’s relationship to visual arts, Brown and La Ribot update and gender Merce Cunningham’s observation in 1952 that dancers draw from painting not necessarily its formal aspects, but the utopian desire to make a space of pure potentiality.*” (Lepecki, 2006, p.68)

dessa divisão. Em *The Ballerina's Phallic Pointe* (1996), Susan Leigh Foster problematiza as questões de gênero no balé e descreve como o capitalismo sustentou e exaltou a objetificação do corpo dançante, ‘comodificando’³⁵ o corpo feminino da bailarina. La Ribot, que em *Distinguished Pieces* incorpora elementos do balé, apresenta essa crítica e reflexão por meio da dança, enquanto Leigh Foster o faz por meio da escrita sobre a dança.

Assim como a dança, a performance é um meio que foi gradualmente ganhando espaço em museus e escolas de arte em meados do século XX e se mantém até os dias de hoje como um conceito de múltiplas possíveis definições, bordeando o teatro, a dança, a dramaturgia social ou a linguagem corporal como expressão intencional que tanto pode ser denominada em qualquer uma destas categorias. O exercício de delinear especificidades para cada uma destas linguagens é um trabalho que muitos autores ao longo das últimas décadas têm praticado. Algo que difere dos objetivos e enfoque desta tese.

As muitas definições da palavra ‘performance’, como todos observaram mais ou menos generosamente, resultam em uma mistura complexa, e às vezes contraditória. Para alguns é um processo, para outros o ‘resultado’ de um processo. Para alguns, é o que desaparece, enquanto outros o vêem como o que permanece como memória encarnada. (Taylor, 2013, p.13) [traduzido por Ciafrino]³⁶

No texto *Performance Studies: a Hemispheric Focus* (2013), Taylor introduz a problemática ao redor da definição e dos estudos de performance, e apresenta sua relação com o seu aspecto processual, com a memória, assim como com sua forma de se relacionar com a palavra, características que a vinculam à cultura ocidental. A autora descreve como os estudos de performance permitem com que outras formas de expressão cultural sejam estudadas como práxis e como episteme. Em seu texto, ela comenta como as tradições de performance servem para armazenar e transmitir conhecimento, algo que outros autores como Leda Martins, Susan

³⁵Nesse trecho, a palavra ‘comodificando’ vem do verbo ‘comodificar’, que é uma adaptação do inglês *to commodify*. Esse termo é usado para descrever o processo de transformar algo, que originalmente não era uma mercadoria, em uma mercadoria, ou seja, em algo que pode ser comprado, vendido e consumido dentro da lógica do mercado capitalista.

³⁶“The many definitions of the word “performance”, as everyone has noted more or less generously, result in a complex, and at times contradictory, mix. For some it is a process, for others the “result” of a process. For some, it is that which disappears, while others see it as that which remains as embodied memory.” (Taylor, 2013, p.13)

Leigh Foster, Amanda Piña etc. também analisaram extensamente, e que será abordado mais à frente.

Destacam-se entre os propulsores da performance. O primeiro, o grupo Fluxus, fundado em 1960 e existente até os dias de hoje. Um coletivo de artistas internacionais trabalhando com música experimental e influenciados por John Cage e pelo pensamento dadaísta e que tem como objetivo promover um fluxo revolucionário de arte, a arte viva e a anti-arte. O criador do grupo, George Maciunas, quando lhe pediam que definisse o que era o Fluxus Group respondia com uma gravação com o som de um cão latindo. O grupo chamava de *Events* suas ações, diferenciando-as dos *Happenings* e trabalhavam igualmente a partir de *Scores*³⁷. O segundo, Allan Kaprow, com seus *Happenings* nos anos 1970, termo cunhado pelo próprio Kaprow, para descrever sua instalação/performance *18 Happenings in 6 Parts*³⁸, apresentada em 1959 na Reuben Gallery. Kaprow trabalhava a partir de *scores* e cartas nas quais o público recebia instruções sobre como participar.

Nomes como Marina Abramović, Ana Mendieta, Yoko Ono, Vito Acconci, Chris Burden, Tania Bruguera e Joseph Beuys são internacionalmente reconhecidos como exemplos de artistas trabalhando com performance em museus que atingiram uma fama e reconhecimento indiscutíveis. A performance permite uma infinidade de possibilidades de ação. Os elementos que entram em cena, a durabilidade, a materialidade, o som, a luz, o envolvimento ou não do público, tudo pode variar. Não há limites para o que se possa considerar performance ou não. A abrangência do que vem a ser a performance intriga historiadores da arte até o dia de hoje. A impossibilidade de delinear uma estrutura fixa na qual incluir todas as experiências de performance faz com que uma definição se transforme em limitação e nada mais.

As cerimônias rituais ocupam lugar ímpar e privilegiado na formação das culturas negras, pois, como territórios e ambientes de memória, recria, e transmitem, pelos repertórios orais e corporais, gestos, hábitos, formas e técnicas de criação e de transmissão. (Martins, 2024, p.47)

³⁷No contexto da dança e da performance, os *scores* servem como pontos de partida para criação de peças. São um conjunto de instruções que guiam o performer em meio a improvisação. É uma ferramenta para gerar movimentos, e pode assumir todo tipo de forma, pode ser oral, escrito, dialógico ou não.

³⁸ MoMa. (s.d.)

A contribuição de Leda Maria Martins descreve a centralidade que o ritual tem na transmissão de conhecimento e memória em sociedades negras não-ocidentais. Tanto a performance como a dança contemporânea são expressões artísticas ocidentais que se opõem à noção de ritual por questões extremamente coloniais. Esta tese que busca lançar um olhar ‘decolonial’ a estes meios, requer um aprofundamento dos porquês e dos comos destes conceitos terem sido criados para diferenciar práticas que partilham tantos nortes comuns, formas de fazer e de expressão. O gesto em movimento, o gesto intencional, o corpo que a partir do movimento transmite uma narrativa, mais ou menos abstrata é algo partilhado por estas três categorias. Porém, no contexto museológico é evidente que enquanto a performance e a dança contemporânea são assinaladas a determinados nichos sociais, o ritual é atribuído a práticas culturais de outros grupos sociais.

No livro *Performance Studies: An Introduction* de Richard Schechner, em capítulo dedicado ao ritual, o autor descreve que rituais são memórias coletivas codificadas em ações. Estes ajudam pessoas a lidar com dificuldades, relações ambivalentes, hierarquias, desejos problemáticos, e a violar as normas do dia a dia (Schechner, 2013, p.52). O autor esclarece que há uma imensa variedade de tipos de rituais. Estes podem ser religiosos ou não, cotidianos, performados na intimidade das casas, ou outros compartilhados em grandes celebrações.

Porém, aqui se buscará problematizar o uso do conceito ritual para descrever performances coletivas de grupos culturais não ocidentais, ao mesmo tempo em que as ações performadas no ocidente, apesar de compartilhar características e motivações, são raramente entendidas como um ritual. O autor aborda a relação entre ação ritual e pensamento, referenciando o pensamento de autores como Émile Durkheim, para quem performances rituais são criadas e mantidas por uma ‘Solidariedade Social’. “Rituais não expressam idéias, senão que as incorporam” (Schechner, 2013, p.57). O interesse em pensar a dança contemporânea e a performance como uma prática decolonial encontra-se justamente na possibilidade de compreensão de o corpo em movimento como uma forma de transmissão de conhecimento que pode ser utilizada por museus para transmitir conteúdos e gerar processos de reconhecimento e memorização para além das práticas consolidadas pela sua historiografia enfocada no texto e na exposição de materiais culturais.

O diferencial portanto reside nos dispositivos de enunciação, de legitimação que irão denominar uma determinada prática cultural como performance, dança ou ritual. No contexto da Museologia, os museus como espaços de poder, são os que categorizam a série de movimento em questão. É irrefutável perceber que o tipo de dança ou de performance que adentra os museus desde o início de século XX, são meios que ora serão categorizados como expressões artísticas conceituais (acompanhando movimentos artísticos e vanguardas como o futurismo etc.) e que portanto promovem todavia uma ordem de pensamento na qual as expressões artísticas europeias são consideradas conceitualmente superiores e, por isso, dignas de estarem nos espaços museológicos, ora entram na categoria ‘ritualística’ em exposições de Antropologia e Etnologia. Nessa diferenciação, também se pode ver a lógica colonial, na qual o movimento é utilizado para a perpetuação de uma mentalidade que sustenta que determinadas culturas, inferiores à cultura ocidental e europeia, reproduzem movimentos de maneira primitiva como parte de suas manifestações culturais.

Conscientes da influência de uma ordem colonial que categoriza as diferentes formas de utilizar o corpo em movimento como forma de expressão artística, este tese adota a utilização de ambos termos ao longo da pesquisa e da tese. Tanto Dança Contemporânea como a Performance surgem de uma trajetória artística ocidental, e que o ritual, que poderia ser entendido como uma manifestação artística desde outras epistemologias, é considerado no ocidente e no mundo dos Museus Tradicionais ocidentais, uma prática limitada ao outro, ao exótico, e que se restringe a representações de etnologia, antropologia e história. Museus de arte contemporânea por toda a Europa, América do Norte e América do Sul, adotam gradativamente projetos de dança que extrapolam as estruturas da linhagem da dança contemporânea ocidental, e daí surge também a necessidade de que esta pesquisa e outras pesquisas futuras, analisem como esses novos meios acessam o espaço museal, especialmente quando associados a uma nova onda decolonial.

Longe de pretender encerrar as múltiplas possibilidades de compreensão do que poderia significar *dança*, *performance* ou *ritual*, esta tese entende que o que diferencia um termo do outro é, sobretudo, o contexto em que determinada série de movimentos é apresentada, por quem e em qual espaço. O tipo ou a qualidade do movimento importa menos do que o contexto de sua aparição. Quem observa a sequência de movimentos determina, para si,

aquilo que está vendo. O movimento intencional define-se, portanto, a partir de uma condição radicalmente dialógica e coletiva. Se fosse necessário definir a dança, ela poderia ser compreendida em relação à noção de coreografia, conceito já abordado anteriormente. A coreografia pode ser percebida como limitante, como um conjunto de instruções, como um passado que retorna, como um regulamento. A performance, de tradição profundamente enraizada na sua relação com as artes visuais, seria então uma espécie de moldura em que uma ideia se exprime a partir do corpo. A performance é um conceito transformado em gesto: como uma palavra que nomeia algo, mas que, ao mesmo tempo, não é nada e é tudo, pois é apenas a partir do nome que sabemos da existência de algo. O ritual, por sua vez, é aquilo que se realiza em função de um objetivo, condicionado pelas experiências partilhadas e transmitidas de geração em geração. Assim, qualquer série de movimentos pode ser, simultaneamente, dança, performance e ritual. Esta tese não defende a ideia de que, ao se classificar uma série de movimentos como dança, ela deixe de ser performance ou ritual, ou vice-versa.

2.2 - ZONA CINZENTA: DANÇA, PERFORMANCE E OS NOVOS REGIMES DE ATENÇÃO NOS MUSEUS

A historiadora da arte e crítica de arte britânica e professora na City University of New York. Bishop, Claire Bishop, é reconhecida internacionalmente por suas contribuições no campo da performance e artes visuais. É autora de livros como *Art: A Critical History* (2005), *Radical Museology: or What 's Contemporary in Museums of Contemporary Art?* (2013) e *Disordered Attention: How We Look at Art and Performance Today* (2024). Entre os temas centrais de sua bibliografia, sobressai o interesse pelas artes vivas no contexto museológico, especialmente no que concerne à relação com o espectador e ao questionamento da posição que lhe é atribuída nas performances participativas.

Em *Caixa Preta, Cubo Branco, Zona Cinzenta: Exposições de Dança e a Atenção do Público* (2020) a autora descreve as relações entre dança contemporânea e performance nos museus e as lógicas e implicações do capitalismo. Bishop menciona o crescimento da presença de performance em museus como um fenômeno visível nos Estados Unidos e Europa, que pode ser analisado como uma estratégia de marketing por parte de museus e agentes envolvidos com essas instituições. Tal estratégia culmina na precarização do meio

artístico (artes vivas) e compromete os processos transformadores que poderiam ser iniciados a partir da presença dessas práticas em instituições museológicas. Com contratos precários e de curto prazo, dependente da terceirização de serviços e práticas neoliberais de trabalho (Bishop, 2020, p.201).

A autora desenvolve o conceito de Zona Cinzenta para abordar os espaços expositivos de dança e performance em museus como uma convergência entre os conceitos de Caixa Preta relacionados aos museus italianos e o conceito de Cubo Branco das galerias influenciadas pelo minimalismo a partir da década de 1960. A Zona Cinzenta situa-se entre os espaços tradicionalmente destinados a receber peças teatrais e os espaços denominados White Cube (Cubo Branco), uma tipologia expositiva que ainda hoje predomina entre as possibilidades museográficas de museus e galerias. Além disso, a autora relaciona a Zona Cinzenta à condição social contemporânea, caracterizada pelo condicionamento intrínseco ao uso de tecnologias e pela experiência essencialmente digital.

O Cubo Branco, como tipo de expografia adotado pela grande maioria dos museus tradicionais de arte no Ocidente desde os anos 50 e 60 do último século, foi desenvolvido em sintonia com as necessidades ou preocupações do modernismo. Desenvolveu-se esta forma de expografia com a intenção de que as obras tivessem um espaço próprio, sem contato próximo com outras peças (O'Doherty, 1986). Essa suposta isolamento, asséptica e minimalista, pode ser relida na contemporaneidade sob perspectivas decoloniais, que levantam questionamentos sobre o modo ocidental de associar a sacralização da arte moderna ao seu isolamento. Quais são as consequências deste pensamento em relação à arte. Se o Cubo Branco foi o modelo expográfico por excelência da arte moderna caberia perguntar qual é o modelo expográfico que representaria a arte contemporânea?

É importante notar que as transformações nos espaços expositivos influenciam e apontam para uma transformação na percepção do visitante em relação ao que é exposto. O Cubo Branco surge de um desejo por alterar os modelos expográficos que o antecederam, isolando as obras em espaços supostamente neutros, que permitiram que a atenção ficasse enfocada nas obras expostas. Estas transformações que ocorrem inicialmente entre os anos 1960 e 1970, coincidem com a insurgência da presença de artes performativas (*Happenings*, instalações etc.) em espaços museológicos.

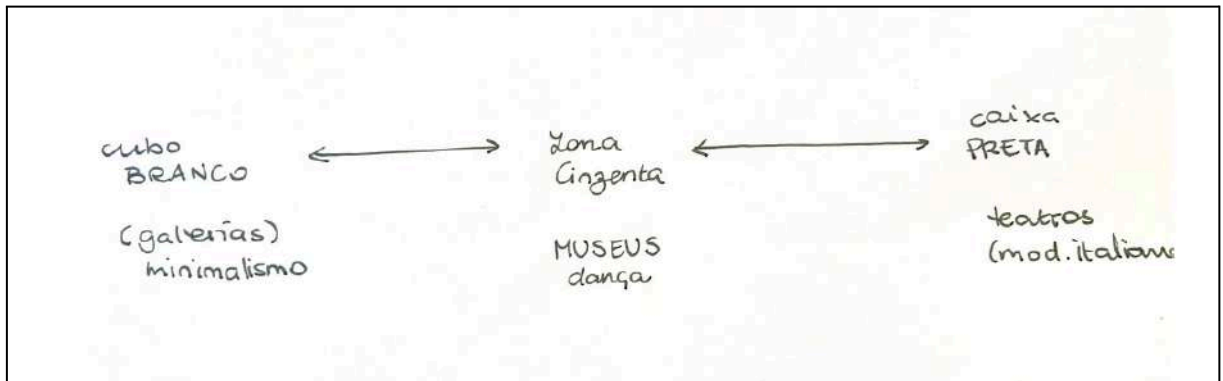


Imagem 1: Zona Cinzentas, onde a dança ocupa os museus³⁹

Em seu texto *The Perils and Possibilities of Dance in the Museum: Tate, MoMA, and Whitney* (2014), Bishop narra a história da presença da dança contemporânea nos museus, marcando três momentos específicos aos quais se refere como as três ondas (waves) da dança nos museus (Bishop, 2014). Estas três ondas referem-se respectivamente ao final dos anos 1930 e início dos anos 1940, ao final dos anos 1960 e década de 1970, e ao período contemporâneo. No mesmo texto Bishop destaca três museus que têm ocupado um espaço importante para o campo ao se incorporarem a partir do início do século XX de maneira significativa. São estes o MoMa em Nova York, o *Whitney Museum of American Art*, também em Nova York e o *Tate Modern* em Londres. Ao analisar a historiografia da dança e da performance nos três museus, Bishop conclui que apesar de terem tido apostas e histórias muito diferentes, sua observação conjunta permite que se vislumbrem os problemas e as possibilidades da dança nos museus. Estes são apresentados em quatro pontos pela autora.

1. O problema histórico. A dança raramente é introduzida no campo dos museus de maneira a tornar-se uma presença historicamente significativa (Bishop, 2014, p.78). Outro problema é que apenas certas linhagens de dança são abarcadas pelos museus e o mundo da arte. Estas são práticas de dança conceituais que recusam uma narrativa, personagens e expressão.

³⁹Zona Cinzentas, onde a dança ocupa os museus. Desenho de Ciafrino.

2. O problema/possibilidade relativo à acessibilidade. Os museus que acolhem dança promovem a ideia de uma extensão dos públicos que consomem este tipo de produção artística, porém, a forma encontrada é distribuir a atenção do público. O público que visita o museu, ao visitar uma exposição ganha de brinde a possibilidade de ver uma performance acontecendo no mesmo espaço simultaneamente. Isto às custas da atenção do visitante que é obrigado a dividir-se entre diferentes estímulos visuais.
3. O problema que diz respeito à integridade conceitual da peça de dança. Ao ser adaptada ao espaço museológico, uma peça de dança ou de performance que foi originalmente pensada para um teatro perde elementos importantes, como luz, arquitetura, etc., estruturas técnicas que são garantidas em teatros, alterando possíveis significados da peça.
4. O problema do financiamento. A autora aborda criticamente uma questão de extrema relevância para museus que incluem as artes vivas em suas programações. A apresentação de dança e de performance em museus é algo caro. Tornando a manutenção destes meios em espaços museológicos algo instável, sujeito a patrocinadores, e definitivamente não ideal quando se pensa em estruturas que permaneçam no tempo.

As contribuições do pensamento de Bishop para o contexto da Museologia e da Sociomuseologia, é justamente abordar implicações de caráter laboral, social e patrimonial. Apesar de seu enfoque na dança contemporânea, os pontos levantados pela autora são pertinentes para pensarmos noções de durabilidade e relações positivas para que a dança contemporânea seja introduzida e mantida de forma crítica e pertinente em contextos museológicos.

No primeiro ponto, Bishop questiona o fato de ser a dança contemporânea oriunda de uma trajetória conceitual, europeia e anteriormente legitimada por instituições de conhecimento e poder no Ocidente. Esta observação, relaciona-se com um pensamento decolonial, que assumidamente reconhece a forma como a colonialidade e o pensamento colonial condicionam o que entra e não entra no museu ocidental. Isto também se aplica no contexto da dança em museus. Da mesma forma, que nas artes visuais, as vanguardas conceituais do século XX, foram incorporadas aos museus ocidentais, e de maneira

simbiótica, construíram juntamente narrativas que legitimaram determinadas noções estéticas em detrimento de outras. Comprova-se que a trajetória histórica através da qual se dá a introdução da dança contemporânea em Museus Tradicionais é igual.

No que tange a questão da acessibilidade, a preocupação recai em um velho conhecido problema entre museus e instituições culturais públicas. Uma questão de dependência por parte dos museus de uma economia da atenção vinculada à quantificação da experiência de visita pela necessidade de prestação de contas. Isto significa que, os museus precisam medir e relatar o impacto de suas atividades para garantir financiamento e apoio contínuo. Esta dinâmica pode influenciar suas decisões em termos de acessibilidade e inclusão. É possível que museus incorporem peças da dança e performance em seus espaços expositivos como estratégias para atração de público. Tanto o público que se dirige ao museu para ver a exposição será contado como público da peça de dança ou performance, como o visitante que veio visitar ver a peça de dança ou performance, será contabilizado como visitante da exposição. Em ambas as situações, ambos os grupos serão contabilizados como o mesmo ‘produto cultural e/ou artístico’. Este ponto relaciona-se ao quarto aspecto, pois a necessidade de que museus adotem este tipo de estratégias é vinculado a sua precariedade financeira.

O terceiro ponto revela que os museus que passam a receber peças de dança o fazem sem uma atenção ou respeito à integridade conceitual da peça. Demonstrando como a aderência destes meios pode ser feita de maneira arbitrária. Como se feito às pressas. Uma demanda urge e há pressa em atendê-la. As condições de como se realizam parecem não ser prioridade dos museus, de acordo com a autora. O quarto ponto e talvez um dos mais importantes no contexto em que esta tese se desenvolve, relaciona-se com a questão financeira. Em que condições se desenvolvem estes projetos de dança contemporânea e performance em museus? Quais são as condições financeiras? São estas condições propícias para um desenvolvimento e manutenção destes meios sustentável?⁴⁰

Estes aspectos levantados por Bishop, serão abordados novamente ao longo da tese, pois sintetizam elementos indispensáveis para tecer uma reflexão sobre se a dança e a performance em museus se configuram, de fato, como uma prática decolonial. O vínculo

⁴⁰Estes aspectos serão retomados na tese por meio de entrevistas com coreógrafos e curadores. Raísa Inocência, Txalo Toloza, Carlos Atabey e Amanda Piña abordam essa característica do campo a partir de suas experiências. Nos apêndices encontram-se as quatro entrevistas transcritas.

histórico com a estética europeia das tipologias de dança e performance que adentram os museus constitui uma relação com a colonialidade, assim como a instrumentalização desses meios para atender demandas por revisionismo histórico. De acordo com Bishop, estes meios adentram espaços museológicos de forma abrupta e insustentável. Com escassez de recursos e relações de dependência com lógicas de mercado capitalista.

2.3 - RE-ENACTMENTS, ARQUIVOS E REPERTÓRIOS CORPORAIS

Sobre dança contemporânea, um autor cuja produção teórica tem exercido grande influência na articulação entre dança e espaços museológicos é André Lepecki⁴¹. Reconhecido como um dos principais nomes da Teoria da Dança na atualidade, Lepecki tem contribuído significativamente para o debate em torno de conceitos fundamentais tanto para a Museologia quanto para a Sociomuseologia. Um dos conceitos mais trabalhados pelo autor é *Re-enactments*. Do inglês, re-encenar significa o ato de refazer uma ação que aconteceu no passado. O conceito é especialmente abordado em seu texto *O corpo como arquivo: a vontade de reencenar e as sobrevivências das danças* (2010) que, menciona como tanto na Europa como nos Estados Unidos, dançarinos e coreógrafos vêm ativamente, nos últimos anos, se engajando na recriação de peças do século XX. Conferências e simpósios também têm tido o assunto como tema central, assim como festivais, como o *Re:Move*, organizado pelo Kaaithheater em Bruxelas, dedicado a pensar formas de arquivo e *Re-enactment* de peças de dança contemporânea. O autor relaciona o interesse contemporâneo pelos *Re-enactments* com o termo *Archival Impulse* [Impulso Arquivístico] de Hal Foster. Hal Foster define o *Archival Impulse* como o resultado do fracasso do artista de conectar-se com o que não pode ser conectado, como uma falha na memória cultural produzida por uma sociedade de controle (Foster como citado em Lepecki, 2022, p.117). Relacionando ambos os conceitos, André Lepecki propõe pensar os *Re-enactments* como uma marca de experimentação que define a contemporaneidade e introduz um desejo coreográfico pelo arquivo. Enquanto a perspectiva de Burt (2003) colocaria os *Re-enactments* como um fracasso inevitável por reproduzir o

⁴¹Professor no Departamento de Estudos de Performance da *Tisch School of the Arts* da Universidade de Nova York (NYU), o autor possui uma vasta bibliografia, com numerosos textos dedicados à Dança Contemporânea e à Performance.

original, Lepecki contrariamente, pensa nestes como um modo privilegiado de efetuar ou atualizar o campo imanente de inventividade e criatividade de uma obra (Lepecki, 2020, p.132). O autor propõe compreender a vontade de encenar como um modo privilegiado para efetivar e concretizar o campo imanente de inventividade e criatividade de uma obra.

Nesse sentido, as recentes reencenações em dança podem ser vistas não como compulsões de repetição-paranoico melancólicas, mas como modos singulares de politizar o tempo e as economias de autoria por meio da ativação coreográfica do corpo do dançarino com um arquivo infinitamente criativo e transformacional. No reencenar, retornamos, e, nesse retorno, encontramos em danças passadas uma vontade de continuar inventando. (Lepecki, 2020, p.134)

Lepecki utiliza da noção de *Archival Impulse* de Hal Foster para desenvolver uma reflexão acerca do corpo como arquivo, e portanto, a dança como dispositivo que armazena memória, e a partir do qual pode-se pensar o ato de reencenação de uma peça de dança contemporânea como algo que perpassa processos de “identificação, identidade, noções de individualidade e mesmo percepção e auto-percepção” (Lepecki, 2020, p. 127). Esta forma de aproximação à dança contemporânea e à performance, transforma estas linguagens artísticas em objeto de estudo para a museologia e um fértil campo de interesse para profissionais de museus interessados em patrimônio imaterial, e coleções museológicas que desafiam o museu eurocêntrico clássico. A dança representa um fluxo contínuo onde o corpo experimenta mudanças e reconfigurações através de processos onde sentimentos e sensações são ora liberados, ora absorvidos, criando um movimento constante entre exteriorizar e internalizar experiências afetivas únicas.

A teoria de Foster sobre a vontade arquivística a qual Lepecki faz referência, baseia-se no desejo de tornar presente fisicamente informação histórica que provavelmente se perderá no tempo. Hal Foster chega a questionar se a vontade arquivista não surgiria então de uma falha na memória coletiva e/ou nas tradições produtivas (Foster, 2004 p.4).

Talvez a dimensão paranoica da arte arquivística seja o outro lado de sua ambição utópica, o desejo de transformar o atraso em vir-a-ser, de recuperar visões frustradas na arte, literatura, filosofia e vida cotidiana em possíveis cenários de tipos alternativos de relações sociais, de transformar o não-lugar

do arquivo no não-lugar de uma utopia. (Foster, 2004, p. 22) [traduzido por Ciafrino]⁴²

Apesar da questão da reencenação de algo que já foi anteriormente apresentado, o que é importante destacar desta reflexão de Foster, é a possibilidade de criar diferentes conexões que contribuem para desenvolver uma teoria de dança contemporânea e performance como prática decolonial em museus, i.e. pensar o corpo como memória, o movimento como arquivo e linguagem como construção de novas realidades. O desejo paranóico que ele descreve, como parte de transformar um não-lugar, em arquivo. E dentro de uma perspectiva museológica, não se faz referência a qualquer movimento, senão o movimento intencional, um movimento que comunica certa mensagem, sentimento ou que estimula um processo de percepção como o fazem a performance e a dança contemporânea.

Ao mesmo tempo que é possível a compreensão de *Re-enactments* como uma prática arquivística dentro da dança contemporânea, pode-se pensar também a dança como escrita. Uma escrita que utiliza o corpo em movimento para a transmissão de conteúdos. Susan Leigh Foster explora essa ideia em seu texto *Coreografando a História*.

Cada um dos movimentos do corpo, assim como toda a escrita, traça o fato físico do movimento e também um conjunto de referências a entidades conceituais e eventos. Construída a partir de intermináveis e repetidos encontros com outros corpos, a escrita de cada corpo mantém uma relação não natural entre sua fisicalidade e sua referencialidade. (Foster, 2020, p.56 - 57)

A passagem acima apresenta uma analogia entre a coreografia e a escrita, ao mesmo tempo que coloca o corpo como enunciante e proponente. Introduce questionamentos sobre que tipos de corpos estão elaborando este tipo de escritura corporal, apresentando questionamentos indispensáveis para uma aproximação a estes meios no contexto museológico decolonial. Pergunta-se se são corpos capacitados, escravizados, exóticos, rebeldes, virtuosos ou femininos (Foster, 2020). Foster pondera sobre a intensidade de

⁴² “Perhaps the paranoid dimension of archival art is the other side of its utopian ambition—its desire to turn belatedness into becomingness, to recoup failed visions in art, literature, philosophy, and everyday life into possible scenarios of alternative kinds of social relations, to transform the no-place of the archive into the no-place of a utopia.” (Foster, 2004, p.22)

ressonâncias e aos valores estéticos e políticos que diferentes tipos de corpos podem provocar enquanto coreografia e movimento performático.

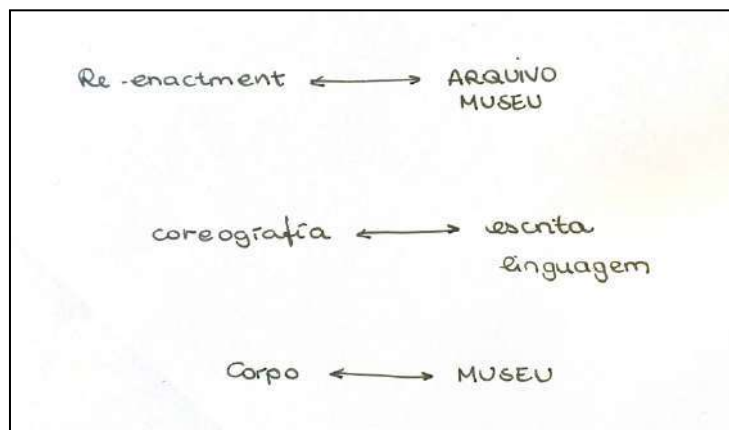


Imagem 2: Corpo-museu, Coreografia-escrita/linguagem, *Re-enactment*- Arquivo/ Museu⁴³

Dentro do contexto dos museus, outra relação de particular importância é realizada pela autora: uma conexão entre a dança e a performance com os corpos do passado.

Em seus movimentos, corpos passados também se esfregaram contra ou se moveram junto a construções geológicas e arquitetônicas, músicas, roupas, decorações de interiores, cujos restos materiais deixam mais indicações das disposições desses corpos. (Foster, 2020, p. 59)

A escrita é uma comunicação entre vivos e mortos. Os museus e o patrimônio são também espaços de relação entre os que estão presentes e os que estiveram, na medida em que o patrimônio é trabalhado para estabelecer pontos de encontro entre memórias coletivas.

Esta conexão entre tempos através do movimento é também trabalhada por Timmy De Laet⁴⁴ em *Corpos co(se)m Memórias: estratégias de Re-enactment na dança contemporânea* (2018). O autor analisa o conceito de *Re-enactments* em relação a memória, e o considera “uma estratégia artística que prioritariamente denota uma larga variedade de explorações criativas de materiais performáticos do passado, abastecidas não tanto pelo ensino de

⁴³Ciafrino, A. (2024). Corpo-museu, Coreografia-escrita/linguagem, Re-enactment- Arquivo/ Museu. Desenho de Ciafrino

⁴⁴Timmy De Laet é um pesquisador e professor universitário belga, especializado em estudos de performance, com foco particular em dança contemporânea, reencenação (*Re-enactment*), e questões de arquivamento e memória na performance. Ele é professor na Universidade de Antuérpia (Universiteit Antwerpen), onde atua no Departamento de Estudos de Teatro, Cinema e Literatura.

meramente reconstruir histórias prévias, mas, antes, pela aspiração de desenvolver uma abordagem explicitamente reflexiva das múltiplas memórias da dança e da construção de sua história.” (De Laet, 2018, p.134)

O pensamento do autor compreende que a dança é uma memória performada e que portanto, o *Re-enactment* é uma memória performada duplamente. Esta ideia é certamente inspirada na compreensão de Schechner de performance como sendo um comportamento duplamente executado.⁴⁵ A partir do pensamento de Lepecki, De Laet interpreta que a dança, como uma série de incorporações e excorporações, que internalizam forças, superfícies e velocidades, e a partir da qual uma relação mediada pela memória se instaura. A memória incorporada é transmitida através de movimentos coreográficos. O autor introduz o conceito de ‘metamória’ para designar os *Re-enactments*.

A performance atesta o fato de que, com cada transmissão, a dança assume uma outra aparência e aquela sua memória só pode ser mantida e performada através de sua re-atualização e multiplicação em várias formas, sempre cambiantes. (De Laet, 2018, p.138)

Conceber a dança como um ato arquivístico oferece uma perspectiva que contesta as práticas documentais tradicionais dos museus ocidentais. Ao contrário dos objetos estáticos tradicionalmente colecionados por essas instituições, a dança caracteriza-se pela sua natureza intrinsecamente mutável e efêmera, cada apresentação constitui uma manifestação única e irrepetível. Como observamos, a partir do pensamento de Foster, a dança pode estabelecer uma comunicação com corpos do passado, de forma semelhante aos museus que estabelecem pontes temporais a partir de suas exposições. A comunicação, portanto, estabelecida pelos museus, mantêm-se limitada quando não revisitada.

Em *Political-Timing-Specific Performance: Art in the Realm of the Museum* (2022), as autoras Hélia Marçal e Daniela Salazar discutem a potencialidade do *Re-enactment* como uma prática de materialização da memória e de narrativas como possibilidade de repensar as políticas museológicas em termos de preservação e exposição. As autoras argumentam que "os *Re-enactments* influenciam não apenas a forma como a arte performática é preservada ou historicizada, mas também exigem uma perspectiva crítica em relação aos usos oficiais e

⁴⁵“*Twice behaved behaviour.*” (Schechner, 1985)

neoliberais da história." (Marçal e Salazar, 2022, p.146). Esta perspectiva revela como o *Re-enactment* pode funcionar tanto como ferramenta de preservação quanto como instrumento de contestação às narrativas hegemônicas institucionalizadas pelos museus tradicionais. Hélia Marçal e Daniela Salazar discutem a potencialidade do *Re-enactment* como uma prática de materialização da memória e de narrativas de opressão e como possibilidade de repensar as políticas museológicas em termos de preservação e exposição. Kirsten Maar, professora do departamento de ciências da dança na Freie Universität em Berlim, também aborda os *Re-enactments* em seu texto *Geschichte(n) (er)finden: Aneignungen und referenzielle Verfahren im Tanz* (2014)⁴⁶.

O acontecimento performativo é "mistificado" por meio da ênfase na presença e da acentuação do que é irrecuperável, sendo que presença e fugacidade se unem em um discurso no qual performance e ausência se entrelaçam de maneira paradoxal. (Maar, 2014, p.139) [traduzido por Ciafrino]⁴⁷

A abordagem de Maar sobre a mistificação a partir da reencenação revela um paradoxo fundamental entre presença e ausência, especificamente, a presença daquilo que está ausente. Este paradoxo relaciona-se diretamente com o conceito de memória, central ao campo museológico. A autora questiona as condições pelas quais os museus conferem a este meio artístico intrinsecamente efêmero o caráter de memória ou lembrança institucionalizada (Maar, 2011). Este aspecto é amplamente considerado no campo da Museologia. Autores como Mario Chagas destacam que a inter-relação paradoxal entre memória e esquecimento constitui uma constante no pensamento museológico. Estabelece-se aqui uma analogia entre o museu e a dança: repensar a reencenação de uma dança ou performance significa trazer para o tempo presente aquilo que foi inscrito no passado e, simultaneamente, recriá-lo com singularidades próprias que não se associam diretamente ao que foi realizado anteriormente. Esta espécie de ponte temporal corresponde ao que os museus realizam através da cultura material: remetem a memórias do passado por meio de objetos patrimoniais. Tais desafios, que também constituem possibilidades de criação e reinvenção dos fazeres museológicos

⁴⁶Tradução: Inventar/Encontrar História(s): Apropriações e Procedimentos Referenciais na Dança.

⁴⁷“Das performative Ereignis wird über die Emphase der Präsenz und der Betonung des Unwiederbringlichen mystifiziert, wobei Präsenz und Flüchtigkeit sich zu einem Diskurs verbinden, in dem Performanz und Absenz auf paradoxe Weise miteinander spielen.” (Maar, 2014, p.139)

tradicionais, apontam para outras formas de compreensão de conceitos fundamentais como memória e tempo.

Como será discutido no próximo capítulo, a própria noção de tempo linear é característica do pensamento ocidental moderno e colonial. Há sociedades nas quais o tempo é compreendido de forma não linear. Para essas sociedades, a reencenação terá significados completamente distintos daqueles que lhes são atribuídos no Ocidente. A dança e a performance, enquanto atos de inscrição no tempo, apesar de sua aparente disparidade em relação à compreensão ocidental de permanência e durabilidade, quando pensadas em termos de reencenação, são tão instigantes para os museus quanto sua não-comercialização. Ambas as características, especialmente por confrontarem sua imaterialidade, tornam essas práticas extremamente relevantes para pensarmos novas formas de desestruturação dos modos mais conservadores de fazer museal e museológico.

A dificuldade que esses meios efêmeros apresentam em relação às possibilidades de sua monetização e comercialização são aspectos importantes a serem considerados quanto à sua potência decolonial. Diferentemente de outros meios artísticos, como a pintura ou a escultura, que possuem uma vasta trajetória relacionada à comercialização, a performance e a dança, por outro lado, têm em sua gênese a impossibilidade de capitalização. O movimento, ou o gesto intencional como meio artístico, como descrito no início deste capítulo, se desenvolveu alheio à lógica de mercado. Nas festividades, nos encontros e no cotidiano, pessoas performaram e dançavam para si, para os outros, com ou sem coreografias, para celebrações e banalidades, coletivamente ou sozinhas. Não há dúvidas sobre a presença da dança nas mais diversas culturas.

Desde uma perspectiva mais abrangente compreende-se que tudo é performado, e que se performa tudo. Performa-se a vida em si mesma. Performam-se identidades de gênero (Butler, 1990), (Preciado, 2008), se performam identidades culturais a partir de conceitos como habitus, o campo e o capital cultural e campo (Bourdieu, 1979), se performam regimes de poder (Foucault, 2021), se performa a linguagem (Derrida, 1979), se performa a própria vida em suas infinitas possibilidades de ação e recriação. Performam-se corpos politizados, genderizados, corpos racializados, cristãos, judaicos e muçulmanos, assim como corpos ateus,

budistas e politeístas. Há infinitas possibilidades de performance da vida quando se compreende o conceito de performance em sua extensa possibilidade de acepções.

No entanto, o privilégio e a sua falta não se performam, mas se performam luta de classes e resistência. As performances nomeadas ‘arte’: o teatro, a dança e a performance, passam, portanto, despercebidas em meio a vulgaridade do cotidiano e a invisibilidade da regularidade. Invisibilizadas até o momento em que uma instituição, reconhecida, estabelecida, regulamentada, politizada as classificam como arte. Pedestalizada, aclamada, santificada, a *Performance-art* passa então a ser compreendida, para alguns, como o averso à cultura. “A cultura é a regra, e arte, a exceção” (Godard, 1993).

Entretanto, aquela que se colocará na categoria da arte e da cultura, a distinção entre a mesmíssima banalidade e o extraordinário, é a mesma que definirá a relevância de sua memorização. A importância de documentá-la, arquivá-la e até mesmo interpretá-la, observá-la com atenção e torná-la passível, benemérita de significativa atenção. Dessa forma, se faz patente a importância dos museus que musealizam ou integram a dança e a performance em seus programas e coleções.

Em *Exhibiting Choreography*, Kirsten Maar analisa a presença da dança contemporânea em museus desde o início do século XX e levanta questões sobre o que teria motivado os artistas a entrarem nestes espaços e simultaneamente o que faz com que museus adotem estas linguagens como parte de suas programações.

O que exatamente motivou os artistas a expandirem seus antigos contextos institucionais? Com certeza, há decisões artísticas, mas elas não estão livres de considerações econômicas de ‘vender’ seu trabalho no contexto de outro mercado de arte, e, do lado do museu, existe o desejo de atrair um público maior, que viria assistir a cada ‘evento’ dessa forma de arte fugaz. Essas evoluções precisam ser consideradas no âmbito da história do museu, ao mesmo tempo em que as mudanças na apresentação e programação da dança contemporânea devem ser levadas em conta. (Maar, 2014, p. 97) [traduzido por Ciafrino]⁴⁸

⁴⁸ “What exactly moved the artists to extend their former institutional backgrounds? For sure, there are artistic decisions, but they are not free from economic considerations of “selling” their work in the context of another art market, and from the side of the museum, there is the wish to attract a larger public, which would come to see each “event” of this fugitive art form. These evolutions have to be considered in the realm of the history of the museum, while at the same time shifts in the presentation and programming of contemporary dance have to be taken into account.” (Maar, 2014, p.97)

A autora aponta como não é possível analisar uma trajetória histórica da presença da dança nos museus sem considerar aspectos econômicos, como a necessidade dos artistas de viabilizar seus trabalhos e a necessidade das instituições de ampliar seu alcance junto ao público. Esse trecho sugere uma relação de interdependência entre ambos os agentes, marcada pelas lógicas do capitalismo tardio. Cabe, no entanto, aprofundar criticamente de que modo essas lógicas incidem sobre as formas de produção, apresentação e recepção da dança no espaço museológico, bem como sobre os modos de experiência que passam a ser privilegiados nesse contexto.

Ao referenciar o texto de Rosalind Krauss, *The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum* (1990), Maar sublinha a relação estrutural e inseparável entre museu e capitalismo. Krauss analisa como, no interior do museu do capitalismo tardio, práticas artísticas originalmente críticas à mercantilização, como a Minimal Art e sua ênfase na experiência fenomenológica e corporal, passam a ser reconfiguradas segundo lógicas de serialização, programação e instrumentalização da experiência. Nesse sentido, a autora cita a posição de Tom Krens, então diretor do Massachusetts Museum of Contemporary Art, para indicar uma inflexão institucional que desloca o foco do museu de uma narrativa histórica enciclopédica para a intensificação da experiência no espaço expositivo (Krauss citada em Maar, 2014, p. 99).

Longe de constituir uma simples valorização da experiência em si, Krauss problematiza as contradições dessa centralidade da experiência no contexto do capitalismo tardio, na medida em que a ênfase na imersão e na imediatez corporal pode operar como um mecanismo de reprogramação da subjetividade, alinhado às lógicas da indústria cultural e do consumo. Assim, a visita ao museu corre o risco de ser moldada menos como um espaço de mediação crítica com a história, a memória e o patrimônio, e mais como uma experiência intensificada e gerida segundo parâmetros de mercado.

2.4 - UMA POSSIBILIDADE DE DECOLONIZAR OS MUSEUS

A dança contemporânea e a performance têm sido gradualmente incorporadas a coleções e programas de museus. Esta incorporação representa um grande desafio para instituições museológicas, ao mesmo tempo que é uma realidade há décadas. Museus têm não

somente incorporado peças de dança e de performance em suas coleções e programações, mas têm também criado departamentos especificamente dedicados a estes meios, responsáveis não apenas pela organização dos eventos para o público, mas também pela elaboração, conceptualização, desenvolvimento e sistematização dos acervos de e sobre danças. (Bryan-Wilson & Ardui, 2020)

Em *História da dança ou corpos em perspectiva* (2020), Julia Bryan-Wilson e Olivia Ardui escrevem sobre o ato intrinsecamente político que é a dança. “Por estar estritamente ligada ao corpo, a dança é invariavelmente política” (Bryan-Wilson & Ardui, 2020, p.16). As autoras desdobram o pensamento de Leda Maria Martins de pensar o corpo como memória encarnada, que é capaz de reproduzir, instituir, interpretar, restaurar e revisar o ato reencenado, local onde reside um saber em contínuo movimento de recriação.

A efemeridade da dança e da performance são indubitavelmente um grande desafio para pensar sua preservação, documentação e exibição em museus. Acostumados a trabalhar com patrimônios materiais, os museus têm que repensar seu *modus operandi* quando peças imateriais são musealizadas.

[...] a dança enquanto estado de presença no espaço, e potencialmente em movimento problematiza e subverte por si só as atribuições tradicionais do museu, como a coleção, a catalogação e a exibição de artefatos e objetos de arte, além de também responder as relações e dinâmicas de trabalho muito distintas das artes visuais [...]. (Bryan-Wilson & Ardui, 2020, p.13)

E talvez seja por este mesmo motivo, por essa condição que fazem com que ambas sejam um tamanho desafio para os museus onde reside seu maior potencial, o de transformá-los, e obrigá-los a mudar as suas formas de trabalho. Este desafio, que diz respeito a museólogos, profissionais da preservação, educadores e todos aqueles que trabalham em um museu, têm sido em um primeiro momento, objeto de reflexão no que diz respeito ao trabalho dos curadores. O curador de um museu é a pessoa responsável por selecionar as obras que passarão pelo processo de musealização para serem integradas à sua coleção, ou simplesmente, integradas à programação das atividades oferecidas ao público. Esse é um trabalho de extrema importância social e requer extensa reflexão crítica.

A dança e a performance podem entrar no museu sob a categoria de patrimônio ou não. A patrimonialização de elementos culturais imateriais é um processo que vem sendo desenvolvido pelos museus há décadas. No entanto, a inserção de projetos e obras de dança e performance que não estejam necessariamente categorizados como patrimônio imaterial exige formas distintas de incorporação nesses espaços. Outras demandas e especificidades precisam ser consideradas.

Sobre à incorporação da dança e da performance nos espaços museológicos em *Decolonizing the Curatorial* (2017), desde o título, André Lepecki, explicita o objetivo do texto: decolonizar a prática curatorial. O ensaio surge a partir de reflexões oriundas de uma conferência proferida pelo autor em Munique por ocasião do projeto *Show Me the World*. Lepecki problematiza a complexidade de desenvolver sua reflexão considerando que o referido encontro ocorreu no mesmo museu onde Adolf Hitler expôs pela primeira vez a ideologia e propaganda nazista, a mesma instituição que abrigou a exposição *Arte Degenerada* (*Entartete Kunst*) em 1937. Esta contextualização histórica revela-se fundamental para compreender as tensões inerentes aos processos de decolonização curatorial, evidenciando como os espaços museológicos carregam consigo camadas de significação política e ideológica que não podem ser dissociadas das práticas contemporâneas de curadoria. Absorvido neste pensamento, o autor começa a questionar as relações entre curadoria, a vida discursiva dos objetos e políticas de presença evidentemente normativas (Lepecki, 2017, p.102). Com a tomada de poder de Hitler em 1933, diferentes ações foram tomadas imediatamente com a intenção de ‘limpar o mundo de arte degenerada’. Queimaram-se livros, perseguiu-se e foram demitidos professores de artes, artistas e curadores de museus. O mesmo espaço que legitimou a perspectiva nazista sobre a arte moderna, convida Lepecki a fazer uma interpretação sobre o ator curatorial na sociedade contemporânea. O autor questiona o ato curatorial em um contexto museológico, museal ou artístico não-institucional, como espaços independentes de arte ou galerias comerciais. Lepecki aponta para a etimologia da palavra curar, do latim *curare*, cuidar, e em relação aos museus que integram peças de dança contemporânea e performance em seus programas expositivos, pondera se não são estes os meios que, talvez, não queiram ser curados. Lepecki se pergunta se estes meios, entre tantos outros, podem, não querer ser ‘curados’ e podem, talvez, querer existir sem ser mostrados, expostos. A partir de 13 premissas, o autor propõe

condições através das quais curadores em todo o mundo podem refletir sua prática. A primeira das 13:

O movimento decolonial deve ter cuidado em relação à expressão pós-colonial, pois o ‘pós’ em pós-colonial sugere que o colonialismo é uma situação do passado, ocultando, assim, o estado atual de uma racionalidade colonialista renovada, ampliada e hiperativa que sustenta o poder político e econômico contemporâneo e seus modos de subjetivação. (Lepecki, 2017, p. 104) [traduzido por Ciafrino]⁴⁹

As seguintes premissas apontados pelo autor, informam sobre diferentes aspectos que curadores de museus podem adotar em sua prática quando interessados em um exercício curatorial consciente das relações entre capitalismo, neoliberalismo, colonialismo e arte. Lepecki não apresenta respostas fechadas, ou soluções simplistas aos problemas que estas relações criam. Ele lança indagações que tanto servem a curadores, como a críticos de arte, a museólogos e funcionários de museus em posições de poder, a questionarem o papel que exercem ao co-imaginar e co-criar condições de trabalho que permitam o advento de novas lógicas de produção de artes em forma de movimento, seja a dança contemporânea ou a performance, como respostas ou ferramentas para combater as problemáticas que a lógica colonial impõe em museus. Ele compreende que o sistema de objetos dentro do regime estético das artes carece de liberdade dentro da ordem colonial, o que denomina de campo generalizado do sentido e da racionalidade condicionada pela lógica colonial.

[...] Sob a boa vontade institucional, a silenciosa reificação das políticas identitárias colonialistas torna-se uma das principais formas pelas quais a curadoria, como parte da inclusão neoliberal, é colocada em prática. [...] Na verdade, é a boa intenção institucional que cumpre essa tarefa essencial da racionalidade colonialista: demonstrar e performar uma certa imagem de boa vontade democrática e inclusiva nas casas de arte dos sempre bem-intencionados, e ainda assim implacavelmente racistas, centros de poder ocidentais. (Lepecki, 2017, p. 108) [traduzido por Ciafrino]⁵⁰

⁴⁹ “The decolonizing movement must be careful in regard to the expression post-colonial, since the post in postcolonial suggests that colonialism is a situation of the past, therefore hiding the current state of a renewed, expanded, and hyperactive colonialist rationality sustaining contemporary political and economic power and their modes of subjectivization.” (Lepecki, 2017. p.104)

⁵⁰ “[...] Under institutional goodwill the quiet reification of colonialist identity politics becomes one of the major ways that curation, as an art of neoliberal inclusion, is set to work. [...] Rather, institutional good intention performs that essential task for the colonialist rationality: to demonstrate and perform a certain image of

O autor finaliza o texto orientando a atenção do leitor em direção a ‘boa-intenção institucional’. Esta suposta nobre intencionalidade constitui um dos pontos cruciais abordados pela presente pesquisa, uma vez que, ao se apropriarem de termos como ‘decolonial’, ‘queer’, ‘antirracista’ e ‘ecológico’, diferentes museus e instituições artísticas constroem uma fachada de aliados da reparação histórica, apresentando-se como espaços abertos às diferenças e defensores das minorias. Contudo, essas mesmas instituições continuam a excluir tais grupos de suas narrativas expositivas, de seus públicos-alvo e de seus quadros funcionais. Este fenômeno revela uma contradição estrutural entre o discurso institucional progressista e as práticas efetivas dessas organizações, configurando o que pode ser caracterizado como uma forma de ‘inclusão simbólica’ que não se traduz em transformações substantivas nas dinâmicas de poder e representação museológicas. Jota Mombaça aponta para a controvérsia atual quando instituições de arte europeias se apropriam de termos provenientes do movimento queer, do movimento negro, decolonial, feminista, antirracista etc. em meio a uma economia especulativa de valores, tornando-se retentoras e curadoras quem seleciona onde, como e quem articula estes discursos, colaborando para com o esvaziamento e despotencialização do verbo decolonizar (Mombaça, 2020).

Este problema é também abordado por Rolando Vázquez em *Decolonial Pathways*. O autor descreve como o termo ‘decolonização’ vem se tornando muito popular nos últimos anos, especialmente entre grupos acadêmicos e movimentos sociais. De qualquer forma, como Vázquez assinala, em muitos casos o termo é utilizado removendo o seu compromisso político e ético (Vázquez, 2022, p.22).

Costumo dizer que a decolonialidade está sendo esfolada, como faziam os comerciantes de peles; estão matando a decolonialidade enquanto projeto político-ético, tirando sua pele conceitual para vesti-la e deixando os órgãos apodrecerem. (Vázquez, 2022, p. 22) [traduzido por Ciafrino]⁵¹

Na mesma linha de pensamento, os autores K. Wayne Yang e Eve Tuck em *Decolonization is not a metaphor* (2012), explicam que o termo decolonização não é uma

inclusive democratic goodwill in the art houses of the ever well-meaning and yet relentlessly racist Western centres of power.” (Lepecki, 2017, p.108)

⁵¹ “I often say that decoloniality is being skinned like the fur traders did; they are killing decoloniality as a political-ethical project, taking its conceptual skin to dress with and leaving the organs to rot.” (Vázquez, 2022, p.22)

metáfora. Assim como Vázquez e Mombaça, os autores estadunidenses percebem que existe o uso inconsistente do termo no contexto educacional. Os autores colocam de forma direta e objetiva: ‘A decolonização requer a reparação da terra e da vida indígena, não é uma metáfora para outras coisas que queremos melhorar em nossas sociedades e escolas’ (Tuck & Yang, 2012, p.1) [traduzido por Ciafrino]. Desde sua perspectiva, não se deve usar o termo como uma alegoria para injustiças que devem ser trabalhadas na sociedade, como também não deve se utilizar o termo para abordar todos os tipos de injustiças e lutas contra o imperialismo.

Em particular, descrever todas as lutas contra o imperialismo como ‘descolonizadoras’ cria uma ambiguidade conveniente entre descolonização e trabalho por justiça social, especialmente entre pessoas racializadas, pessoas queer e outros grupos minorizados pelo Estado-nação colonizador. (Tuck & Yang, 2012, p.17) [traduzido por Ciafrino]⁵²

Esta tese compreende a contribuição dos autores e percebe sua importância para estabelecer uma espécie de rigorosidade conceitual que impeça que o termo seja indevidamente utilizado. Por esta razão, a análise das peças de dança e performance em museus que será feita nos capítulos a seguir leva em consideração essa problemática inerente ao termo decolonial. Com isso em mente se pretende averiguar se estas experiências engendram ou não gestos de reparação para pessoas racializadas, queer e demais pertencentes a grupos minoritários.

Ao tentar definir os objetos de estudo desta tese; a dança contemporânea e a performance, este capítulo começa enfrentando desafios e impossibilidades conceituais. Partindo da tentativa de definição para o reconhecimento da potencialidade existente na própria indefinição, e através do exame de diferentes perspectivas sobre a dança, o capítulo desvela os paralelos entre a dança contemporânea e a arte contemporânea ocidental que foi institucionalizada por meio de exposições em museus e legitimada pela História da Arte habilitada para os processos de canonização. Descreveu-se sucintamente, como as vanguardas modernistas tiveram um papel importante no desenvolvimento da dança no século XX. E que os paralelismos não surgem, mas são impulsionados por diferentes agentes e que estes somados contribuem para a complexa genealogia da arte e da dança contemporânea ocidental

⁵² “*In particular, describing all struggles against imperialism as ‘decolonizing’ creates a convenient ambiguity between decolonization and social justice work, especially among people of colour, queer people, and other groups minoritized by the settler nation-state.*” (Tuck & Yang, 2012, p.17)

que entra nos museus de arte desde o início do século passado. A partir de Lepecki, apresentou-se uma teoria de comparação entre a coreografia, um elemento central da dança, e a polícia, agentes que atuam regulando corpos e suas possibilidades de ação e movimento no espaço. Assim como a dança contemporânea, a performance foi introduzida no capítulo em profunda relação com a história dos museus tradicionais. De Cunningham nos anos 1960 a La Ribot que continuam se apresentando em museus na atualidade, foram apresentados diferentes exemplos de dança contemporânea e performance em museus que atingiram ampla visibilidade e reconhecimento no mundo Ocidental e que servem para a reflexão dos diferentes aspectos que a artes vivas introduzem no contexto dos museus.

Esta tese também inclui uma reflexão crítica sobre o uso da categoria 'Ritual' dentro do mundo ocidental para referenciar as práticas culturais de sociedades não-ocidentais, tidas como 'primitivas'. Em poucas palavras, os museus são cúmplices dessas categorizações e de como são popularmente utilizadas. Coloca-se na categoria ritual as práticas culturais que utilizam o corpo em movimento em sociedades que são apresentadas de forma exotificada em museus, mas não se aplica a mesma categoria para práticas cotidianas das sociedades ocidentais como, por exemplo, escovar os dentes. Esta diferenciação arbitrária revela-se como fruto do pensamento colonial do qual os museus fazem parte tanto na construção quanto na perpetuação de hierarquias culturais. Tal perspectiva evidencia como as instituições museológicas, longe de serem espaços neutros, reproduzem e legitimam estruturas de poder que classificam e hierarquizam as manifestações culturais segundo critérios eurocêntricos, conforme apresentado no capítulo anterior.

Os museus são estes dispositivos de enunciação que criam e sustentam estas categorias. Na segunda parte do capítulo apresentou-se a teoria de 'Zonas Cinzentas' de Claire Bishop, que delineou os pontos de conflito que surgem quando a dança contemporânea e a performance entram para os programas de museus. Suas contribuições abrangem aspectos laborais, patrimoniais, e de sustentabilidade nos seus mais variados sentidos que servem de grande contribuição para se pensar a forma como estes meios artísticos efêmeros ocupam os museus, o que falta, o que deve melhorar e o que oferece desafios que podem colaborar para redefinir o museu e suas práticas de melhor maneira.

A dependência das lógicas capitalistas de mercado são irrefutáveis e precisam ser mais profundamente estudadas se os museus quiserem continuar a receber artistas trabalhando com dança e performance em seus espaços e exposições. André Lepecki e o conceito por ele trabalhado de *Re-enactments* introduziram a comparação do museu como arquivo e da dança como um repertório de movimentos, uma memória em sequência que acumula histórias e que é transmitida a partir de sua reprodução. O corpo também pode ser compreendido como dispositivo que armazena memória e então, a dança, seria a forma, a ação ou atividade de transmissão dessa memória. O fazer museal do corpo, seria a dança. Assim como Lepecki, Foster também dedica parte de sua investigação a pensar estas analogias, e concluiu que o corpo é enunciante e proponente, e questiona quais corpos ocupam estas salas de museus. A autora também provoca ao indagar se não seria possível pensar que através da dança há uma comunicação não apenas entre diferentes corpos no presente como também com corpos do passado. A dança como ato arquivístico que assume uma condição invariavelmente cambiante é a contribuição de De Laet, para quem a dança abrange uma série de dinâmicas relacionadas à memória: “[...] dança como uma reminiscência incessante de ação corpórea, sustenta, enquanto tal, a dispersão de sua memória tão logo esta apareça” (De Laet, 2018, p.134). Ele descreve como a performance é uma comprovação de um fato que a cada vez que é transmitido, adquire novas aparências, e que, portanto, a memória só é transmitida a partir de sua constante re-atualização e multiplicação, sendo estas sempre diferentes entre si.

Esta natureza transitória da performance se relaciona com o pensamento de Foster, que incita o leitor a expandir a compreensão do termo performance para além do espaço museológico desde perspectivas filosóficas. Tanto fora como dentro dos museus pode-se compreender a performance como o ato de viver em sociedade, pois a partir de inúmeros pensadores compreende-se que tudo o que caracteriza um indivíduo e a sociedade como um todo é também performado. Conceitos como gênero, linguagem, regimes de poder, religiosidade, identidades nacionais, identidades culturais e contracultura são também performados. Se tudo o que é feito é performado, então aquelas manifestações que adquirem a categorização de ‘performance artística’ são precisamente aquelas que serão documentadas e legitimadas por alguma instituição ou agente discursivo. Esta distinção revela como os processos de institucionalização operam como mecanismos de seleção que determinam quais performances merecem reconhecimento artístico e quais permanecem invisibilizadas como

meras práticas cotidianas, evidenciando assim as relações de poder imbricadas nos critérios de legitimação cultural.

A partir de Maar pode-se questionar a interconexão entre as produções artísticas e as lógicas de mercado, e também as lógicas institucionais de aquisição de obras, peças e projetos. De acordo com a autora, os museus devem levar em consideração as implicações destas lógicas nas produções artísticas dos coreógrafos, companhias, dançarinos e performers, que não estão alheios às lógicas do capitalismo. Referenciando a Rosalind Krauss, é impossível não pensar no capitalismo ao pensar nos museus, na arte e na dança.

O capítulo termina sem apresentar respostas. Ao contrário, ele levanta mais questões sobre os desafios e potencialidades da dança contemporânea e da performance nos museus. A interrogação de Lepecki sobre se, talvez, a vontade da dança e da performance seja não entrar nos museus e não ser ‘curadas’ leva à percepção de que essa resistência constitui uma potência tanto para os museus quanto para os próprios meios artísticos. Esta perspectiva questiona fundamentalmente a natureza dos museus que, sob aparentes boas intenções e discursos decoloniais, também problematizados por Jota Mombaça, podem inadvertidamente reproduzir as mesmas estruturas de dominação que alegam combater. A resistência da dança e da performance à sua musealização emerge, assim, não como uma limitação, mas como uma força crítica que expõe as contradições inerentes aos processos institucionais de legitimação cultural, forçando uma reflexão sobre os limites e possibilidades transformadoras das práticas curatoriais contemporâneas.

CAPÍTULO 3

A COLONIALIDADE E OS SABERES SILENCIADOS

O capítulo 3, “A colonialidade e os saberes silenciados”, propõe uma reflexão acerca dos efeitos da colonialidade na classificação dos saberes e das culturas, analisando como intentou-se que aqueles subjugados pela colonialidade ocidental fossem apagados, silenciados e oprimidos. No contexto da dança contemporânea e da performance decolonial, identificam-se projetos que visam dar visibilidade às histórias dessas comunidades, recuperar seus saberes originários, reproduzi-los por meio de suas danças e cantos, ampliando suas vozes e denunciando as violências às quais foram submetidos.

Uma das principais referências abordadas é o trabalho da coreógrafa Amanda Piña, que desenvolve projetos de longa duração voltados à documentação e criação de danças decoloniais. Suas produções têm sido apresentadas não apenas em teatros e festivais de dança, mas também em museus, galerias e espaços públicos. Piña é coreógrafa, dançarina e trabalhadora cultural, e seu projeto *Endangered Human Movements* constitui uma investigação aprofundada sobre práticas de movimento humano em risco de desaparecimento. Iniciado em 2014, esse projeto engloba performances, workshops, instalações, publicações e um arquivo on-line, com o objetivo de preservar, recontextualizar e ressignificar tais movimentos no contexto contemporâneo. Este capítulo inclui, também, a análise do trabalho da filósofa e artista Raísa Inocência, para quem a performance se configura como um dispositivo de democratização da pesquisa acadêmica. Como a própria autora define, trata-se de uma tática de divulgação do conhecimento científico. A partir da performance *Os Banhos*, Inocência cria espaços de empoderamento para mulheres, nos quais a ferida colonial é abordada de maneira coletiva. Esses espaços permitem que as participantes compreendam de que maneira a colonialidade afeta suas vidas e como, por meio do enfrentamento dessas feridas, é possível recuperar saberes ancestrais que a colonialidade buscou apagar. A última peça analisada, *I Want Revenge, Grandma* [Vó, Eu Quero Vingança], de Colleen Ndemeh, é uma coreografia que se relaciona diretamente com questões de repatriação de peças de museus oriundas de contextos coloniais e de opressão, adquiridas de maneira injusta. A coreografia de Ndemeh combina danças tradicionais da Libéria, uma história de opressão e extrativismo, ao mesmo tempo que levanta questões relacionadas à reparação e à restituição do patrimônio material.

Este capítulo fundamenta-se nos conceitos de Motrizes Culturais, de Zeca Ligiéro, e Tempo Espiral, de Leda Maria Martins, para refletir sobre sociedades em que a dança e o ritual atuam como formas de resistência à colonialidade e de transmissão de conhecimentos. Dessa forma, considera-se a produção de outras perspectivas sobre o corpo, não apenas enquanto recipiente de experiência, mas como receptor e transmissor de cultura e memória. O conceito de Tempo Espiral, ao propor uma concepção não linear do tempo, abre novas possibilidades de reflexão sobre a temporalidade, um eixo central nas práticas museológicas e nos estudos do patrimônio cultural. Essa abordagem permite discutir como diferentes sociedades não ocidentais percebem o tempo de maneira distinta e como essa diversidade temporal pode contribuir para estratégias de decolonização dos espaços museológicos.

3.1 - OS EFEITOS DA COLONIALIDADE NA CLASSIFICAÇÃO DOS SABERES

Um dos principais efeitos da colonialidade é a inferiorização de certas formas de percepção do mundo, a categorização das epistemologias, dos conhecimentos e dos modos de fazer e de se relacionar com a realidade. O Ocidente se impõe sobre os demais no contexto da modernidade/colonialidade. No entanto, esse apagamento não é absoluto. Apesar de sua inegável capacidade de oprimir o ‘outro’, esse ‘outro’ consegue preservar suas tradições por meio de mecanismos de resistência. Esses mecanismos oferecem inúmeras possibilidades de ação, entre as quais a dança e a performance podem ser formas de resistência contra a colonialidade. Através da criação e reprodução da dança, saberes ancestrais permanecem presentes e vivos.

No primeiro capítulo, abordou-se a perspectiva de Quijano, que afirma que o eurocentrismo é a lógica do pensamento colonial, posicionando a Europa como epicentro do conhecimento e da verdade e sendo responsável pela classificação dos saberes seguindo a ordem colonial de poder. Nessa mesma linha, Judite Primo e Mario Moutinho descrevem como a colonialidade não se encerra com o fim do colonialismo nem com a independência dos territórios colonizados. A existência da Matriz Colonial de Poder (Quijano, 2020), ou Ordem Colonial de Poder, mantém-se presente, reproduzindo as lógicas coloniais e perpetuando um pensamento que reafirma a superioridade da Europa sobre as demais regiões. Essa ordem de pensamento colonial promove a hierarquização dos saberes, e é a que Primo e Moutinho denominam como colonialidade epistêmica. Essa ordem reguladora de

subjetividades, também determina quais instituições são responsáveis pela construção do conhecimento que irão legitimar espaços e lugares de fala (Primo e Moutinho, 2021, p. 30). Primo e Moutinho utilizam o conceito de Matriz Colonial de Poder de Quijano para pensar no contexto da Museologia e da Sociomuseologia, como diferentes saberes que foram hierarquizados, influenciando não só na forma como os Museus Tradicionais apresentam os conteúdos a partir de suas coleções, mas como se transformaram em espaços de poder, símbolos de uma aristocracia intelectual, espaços que legitimam determinados conhecimentos, narrativas, agentes e contextos em detrimento de outros.

Como parte do novo padrão de poder mundial, a Europa também concentrou sob sua hegemonia o controle de todas as formas de controle da subjetividade, da cultura, e em especial do conhecimento, da produção do conhecimento. [...] reprimiram tanto como puderam, ou seja, em variáveis medidas de acordo com os casos, as formas de produção de conhecimento dos colonizados, seus padrões de produção de sentidos, seu universo simbólico, seus padrões de expressão e de objetivação da subjetividade. (Quijano, 2005, p.121)

Neste trecho, Quijano aponta as diferentes esferas da vida afetadas pela colonialidade. A opressão e subalternização decorrentes da colonialidade ocorrem tanto em um plano material e corporal, por meio da escravização de pessoas, do trabalho forçado, do saque e roubo de suas casas e pertences, quanto através da dominação simbólica e subjetiva, que a consolida e perpetua. Quijano descreve as diversas formas pelas quais a colonialidade afetou indígenas, negros e mestiços. Isso porque parte do processo colonial se baseia na construção das diferenças entre conquistadores e conquistados a partir da noção de raça. Segundo Quijano, é a partir do conceito de raça que se estrutura o principal elemento constitutivo das relações de dominação da colonialidade (Quijano, 2005). A noção de racionalidade foi empregada como elemento explanatório da suposta superioridade dos europeus. A Europa, posicionada como centro do mundo e epicentro do conhecimento, define o que é considerado racional e o que não, tendo os museus como cúmplices desta dinâmica de dominação epistemológica. Outros autores têm partido dessa compreensão da Matriz Colonial de Poder de Quijano e da categorização dos corpos através da qual a colonialidade se torna presente em todas as teias da vida para aprofundar como esta matriz opera nas sociedades ocidentais.

A noção de ‘interseccionalidade de opressões’ (Kimberley Crenshaw, 1980), por exemplo, compreende a violência nas suas múltiplas capacidades de ação, seja pela classe, pelo gênero ou pela raça. No que concerne ao gênero, Judith Butler, professora e pesquisadora, é reconhecida neste campo pelos seus livros: *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* [Problemas de Gênero: Feminismo e Subversão da Identidade] (1990) e *Corpos que Importam: os Limites Discursivos do Sexo* (2019) que tornaram-se referências do campo, adquirindo amplo alcance tanto dentro como fora da academia. Em seu livro *Problemas de Gênero: Feminismo e Subversão da Identidade*, Butler aborda o gênero como uma construção simbólica da sociedade, relacionada à representatividade. A autora aponta o binarismo de gênero no Ocidente como uma estratégia de hierarquização social, por meio da qual as mulheres, historicamente, foram, e ainda são, relegadas a uma posição de subalternidade em relação aos homens.

Neste livro, Butler analisa como as tentativas de antropólogas feministas de associar o dualismo natureza/cultura proposto por Lévi-Strauss ao binarismo de gênero se revelaram problemáticas. Segundo a autora, essas abordagens falharam ao desconsiderar que, ao estabelecer tal analogia, estariam implicitamente assumindo que, da mesma forma como a antropologia cultural sustenta que a cultura, entendida como produto social, domina a natureza, os homens ocupariam uma posição de domínio sobre as mulheres. Assim, essa leitura acabaria por reforçar a própria lógica hierárquica que se pretende questionar. A associação da mulher com a natureza e o homem com a cultura, ignoraria então a pluralidade de configurações culturais e da performatividade de gênero.

Para este estudo, a própria divisão entre natureza e cultura deve ser posta em questão, sendo compreendida como uma construção do pensamento ocidental, uma distinção que não é compartilhada por todas as culturas. Isso se evidencia, por exemplo, na cosmovisão do povo Mapuche, conforme relatado por Txalo Toloza, do coletivo Azkona & Toloza, em entrevista concedida para esta pesquisa, e também nas culturas ameríndias com as quais Amanda Piña colaborou desde o início de sua carreira artística, mencionado por ela em sua entrevista. Da mesma forma, as religiosidades e as expressões culturais afrodiaspóricas no Brasil, como o Candomblé e a Umbanda, não operam sob uma cisão rígida entre natureza e cultura. A pesquisa e o trabalho artístico de Raísa Inocência, também entrevistada para esta

investigação, evidenciam como práticas como os banhos com ervas permitem a transmissão e incorporação de saberes ancestrais.

Dos conhecimentos dos povos originários do Chile, como os Mapuche, com os quais o duo Azkona & Toloza desenvolve suas criações, às danças e saberes do povo Wixarika, no México, que inspiraram Amanda Piña em sua obra *School of the Jaguar*, passando pelas cosmologias do povo negro no Brasil, é possível observar uma presença de epistemologias que resistem à lógica ocidental colonial em diferentes práticas artísticas. Povos sequestrados de diferentes regiões do continente africano tiveram sua memória, língua, nomes e culturas apagados; ainda assim, por meio de danças codificadas, receitas com plantas e práticas espirituais, conseguiram preservar e reinventar tradições, mantendo-as fora do alcance da compreensão e do controle dos sistemas coloniais que os oprimiram.

Algo que Eduardo Viveiros de Castro irá também abordar em *Os Pronomes Cosmológicos e o Perspectivismo Ameríndio* (1998). Viveiros de Castro explica que para a cultura ameríndia ao invés de antagonizar cultura de natureza, ela presume uma unidade de espírito e uma diversidade de corpos, o que que ele irá trabalhar usando o conceito de ‘multinaturalismo’. A partir do perspectivismo, o etnólogo e professor, descreve como para diferentes culturas indígenas há dinâmicas entre espécies que possibilitam uma compreensão dos seres e de seu caráter transformacional. A partir dessa observação, Viveiros de Castro é capaz de abordar o que chama de ‘economia simbólica da alteridade’, já descrito em 1993, em *Alguns Aspectos da Afinidade no Dravidiano Amazônico*. O transformismo dos seres é documentado em seus mitos, nos quais humanos adquirem atributos animais, e vice-versa.

Neste mesmo texto, Viveiros de Castro analisa Lévi-Strauss quem, em 1973 descreveu como os conquistadores quando colonizaram as Antilhas, tanto índios como espanhóis, realizaram inquéritos e investigações para descobrir se uns ou outros tinham alma. Lévi-Strauss coloca ambos, o colonizador e o colonizado em pé de igualdade enquanto julga que ambos eram movidos por um mesmo interesse, embora se diferenciasssem pela forma do fazer e pelas conclusões que obtiveram.

O texto de Eduardo Viveiros de Castro dialoga não apenas com Claude Lévi-Strauss, mas também com uma série de autores fundamentais para a antropologia cultural, como Tim

Ingold, Edward Tylor, Rivière e Irving Goldman. Com exceção de Goldman, norte-americano, trata-se majoritariamente de antropólogos britânicos que contribuíram significativamente para a crítica ao pensamento etnocêntrico na disciplina. Entre esses nomes, Viveiros de Castro se destaca por adotar uma perspectiva explicitamente decolonial, ao incorporar as epistemologias ameríndias na elaboração de sua teoria. Sua proposta parte do reconhecimento de que os povos indígenas operam com ontologias múltiplas, que não podem ser reduzidas umas às outras nem à lógica ocidental.

Nesse contexto, o corpo adquire centralidade no pensamento de Viveiros de Castro. A partir das cosmologias ameríndias, ele propõe que o corpo é o principal operador da diferença ontológica entre os seres, ao contrário das tradições ocidentais, nas quais o espírito ou a consciência ocupam esse lugar. Nas sociedades indígenas, é o corpo que define a perspectiva e, portanto, a forma como o mundo é habitado e compreendido (Viveiros de Castro, 1998).

A aparente racionalidade europeia se fundamenta em uma lógica de pensamento cartesiano e iluminista, profundamente influenciada pela filosofia grega antiga. As escolas helenísticas e a filosofia cristã medieval estabeleceram as bases para o desenvolvimento posterior reconhecido como o Renascimento e o racionalismo do século XVII, representado por pensadores como René Descartes e John Locke. O Iluminismo do século XVIII introduziu a ideia de que a razão determinava os princípios éticos e universais. Essa trajetória do desenvolvimento do pensamento ocidental pode ser estudada e compreendida em sua sequência de repercussões e influências. O pensamento cientificista acadêmico, pertence a essa cadeia sucessória de acontecimentos e escritos, que se influenciam e se disseminam ao longo do tempo.

A racionalidade ocidental e sua suposta legitimidade são fortemente questionadas a partir de uma perspectiva feminista por Donna Haraway em *Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective* [Saberes Localizados: A Questão da Ciência Para o Feminismo e o Privilégio da Perspectiva Parcial] (1998). Filósofa e autora de diversas obras que tratam de gênero, tecnologia e ecologia, Haraway, em um texto seminal, contesta a pretensa objetividade da ciência, revelando como ela é construída a partir de interesses de poder e voltada à sua própria manutenção. A ciência ocidental, historicamente produzida por homens brancos, precisa ser confrontada em relação à

sua vinculação ao pensamento colonial: seu posicionamento epistemológico, suas ferramentas e metodologias estão profundamente enraizadas em um discurso que privilegia aqueles que a controlam, os que detêm o poder de definir o que é considerado ciência e o que é excluído dessa categoria. A ciência, assim, opera como um marcador de legitimidade, conferindo um estatuto de superioridade aos saberes reconhecidos como 'científicos', em detrimento de outros modos de conhecer sistematicamente desvalorizados e silenciados, o que podemos definir como colonialidade epistêmica.

As contribuições de Butler, assim como as de Donna Haraway, serão fundamentais neste capítulo, no qual duas artistas mulheres terão suas obras analisadas com o intuito de compreender seu potencial decolonial no contexto dos museus e para além deles. Ainda que nem sempre inseridos no espaço museológico, os trabalhos de Amanda Piña e Raísa Inocência abordam, por meio da dança e da performance, conceitos intrínsecos à teoria museológica e às preocupações da Sociomuseologia, tais como a transmissão da memória, a justiça social, o empoderamento de grupos historicamente marginalizados e, um dos aspectos mais significativos deste capítulo: o reviver, a reativação de saberes, práticas, conhecimentos e epistemologias de sociedades que foram historicamente subjugadas, desvalorizadas, escravizadas e dominadas pelas estruturas coloniais de poder, pela colonização, pela colonialidade e pela ordem ocidental hegemônica.

Com os conceitos de campo político e capital cultural de Pierre Bourdieu, pode-se compreender que a classificação de saberes está diretamente relacionada com as divisões dos grupos sociais (2011). O conceito de campo político do sociólogo francês contribui para a compreensão de que as sociedades são divididas em diferentes campos, que operam de tal forma que, quanto mais um determinado grupo se diferencia do restante da sociedade a partir do acúmulo de um determinado capital, mais se estabelece sua posição dentro do campo. Segundo Bourdieu, existe o capital econômico, mas também o capital cultural, social e político. É a partir do acúmulo de um desses capitais que os grupos sociais se configuram, influenciando os interesses, atividades, posicionamentos políticos e afinidades sociais que as pessoas irão desenvolver ao longo de suas vidas.

No contexto religioso brasileiro, essa dinâmica se manifesta claramente na categorização social baseada em conhecimentos religiosos. Os saberes religiosos católicos,

por exemplo, agrupam e distinguem seus praticantes dos demais grupos religiosos. Como os membros da Igreja Católica detêm historicamente maior capital econômico em comparação aos praticantes de religiões afrodiáspóricas, como o Candomblé e a Umbanda, eles conseguem converter essa vantagem material em poder político e influência social. Em uma sociedade capitalista, o capital econômico permeia e influencia as estruturas políticas, culturais e museológicas. Isso significa que os grupos com maior poder econômico tendem a ter seus saberes reconhecidos como mais legítimos ou ‘universais’, enquanto outros conhecimentos são marginalizados. Embora existam movimentos em direção à autonomia dos diferentes campos (religioso, político, cultural), Bourdieu demonstra que eles nunca se independizam completamente uns dos outros. Assim, a hierarquização dos saberes religiosos no Brasil reflete e reproduz as desigualdades sociais mais amplas, evidenciando como o poder simbólico opera na legitimação de determinadas formas de conhecimento em detrimento de outras.

Com essa noção Campo Político, pode-se compreender a partir de uma perspectiva sociológica, como a subalternização de determinados conhecimentos, assim como epistemologias, religiosidades, práticas etc. estão relacionadas a disputas de diferentes grupos sociais e forças sociais, e como estas disputas são profundamente determinadas pelo acúmulo de capital econômico, político, social ou cultural. E que estes capitais não são autônomos. O acúmulo de um capital terá influências em outros campos da vida e nas posições que se pode ocupar na sociedade, tendo maior ou menor poder de influência sobre os demais.

No contexto deste capítulo, a categorização dos saberes implica na valorização dos conhecimentos ocidentais e da cultura europeia como superiores aos saberes indígenas e afrodiáspóricos. Tal hierarquização pode ser compreendida, à luz da teoria de Pierre Bourdieu, como expressão da predominância de um grupo social detentor de maior capital cultural. No entanto, é precisamente essa lógica que é contestada a partir de uma perspectiva decolonial. A questão não reside no fato de que determinados grupos detenham um repertório ou acúmulo maior de saberes, mas, sim, no modo como esses saberes foram historicamente categorizados como superiores a partir das estruturas de poder e conhecimento forjadas pela modernidade/colonialidade.

As diferenças associadas às diferentes posições, ou seja, os bens, as práticas e, sobretudo, as maneiras, funcionam em cada sociedade, ao modo das diferenças constitutivas dos sistemas simbólicos, como o conjunto de fonemas de uma língua ou o conjunto de traços distintivos e separações diferenciais constitutivos de um sistema mítico, isto é, como os signos distintivos. (Bourdieu, 2012, p. 32) [traduzido por Ciafrino]⁵³

O espaço social, o *habitus*, a linguagem, são articulações da diferenciação e da categorização da sociedade. São estas diferentes articulações que o sociólogo apresenta ao longo de sua vida em diferentes publicações que enriquecem a sua leitura e compreensão da sociedade que não se equivocam, mas que carecem de um aprofundamento desde uma perspectiva decolonial. Faz-se referência não só a uma compreensão mais diretamente crítica do eurocentrismo, mas também da necessidade de uma análise e introdução de exemplos para além do ocidente.

Em resposta à colonialidade epistêmica, emergem a desobediência epistêmica e a pedagogia decolonial. A desobediência epistêmica desafia os saberes estabelecidos e reconhece os conhecimentos de povos historicamente subalternizados pela modernidade e pela colonialidade (Mignolo, 2008). De modo semelhante, a pedagogia decolonial busca promover ações que defendam a igualdade e o respeito à diversidade. Catherine Walsh desenvolve uma teoria das práticas decoloniais, inspirando-se nas contribuições de Paulo Freire em Pedagogia da Autonomia; ambas reconhecem a profunda relação entre educação e libertação. Defendem uma pedagogia que empodera minorias por meio do pensamento crítico e decolonial.

A arte em suas mais diversas manifestações, através do corpo em movimento como possibilidade de criação, seja ela, descrita como dança, dança contemporânea, dança conceitual, performance, *happening* etc., e que, dentro de um contexto museológico se enquadra dentro de uma programação institucional, adquire visibilidade e potencialidade de enunciação. Uma perspectiva crítica e decolonial que permeia os processos de criação e distribuição de uma peça de dança contemporânea e performance em um museu é capaz de contribuir para o desenvolvimento de pedagogias decoloniais ainda que inseridas em espaços

⁵³ “Las diferencias asociadas a las diferentes posiciones, es decir, los bienes, las prácticas y sobre todo las maneras, funcionan en cada sociedad, al modo de las diferencias constitutivas de los sistemas simbólicos, como el conjunto de fonemas de una lengua o el conjunto de rasgos distintivos y de separaciones diferenciales constitutivos de un sistema mítico, es decir, como los signos distintivos.” (Bourdieu, 2012, p.32)

essencialmente coloniais. Esta possibilidade é o que será analisado neste capítulo, desde a perspectiva do ato decolonial a partir da valorização de conhecimentos, epistemologias não ocidentais, do Sul Global, marrons, negras, indígenas, queer, atravessadas pela colonialidade e, portanto, subjugadas e destituídas de espaço e estrutura para existirem.

É essa genealogia da construção e do fortalecimento da noção de conhecimento desde uma perspectiva eurocêntrica que explica a categorização dos saberes e a resposta atual dos movimentos decoloniais que buscam questionar esse sistema categorizante, bem como recuperar conhecimentos subalternizados pela colonialidade. Com base no pensamento de autores como Zeca Ligiéro e Leda Maria Martins, ambos pesquisadores do Rio de Janeiro especializados em movimento e epistemologias não ocidentais, e a partir de uma aproximação ao trabalho da coreógrafa Amanda Piña, pretende-se refletir sobre a dança contemporânea e a performance, compreendendo o gesto intencional enquadrado como prática artística dentro do museu como uma potência decolonial.

3.2 - BANHOS DE RAÍSA INOCÊNCIO E AS MOTRIZES CULTURAIS DE ZECA LIGIÉRO

A partir do estudo da performance e das performatividades, torna-se possível compreender, de forma mais ampla, a dimensão polifônica das expressões e epistemologias corporais, bem como as formas alternativas de armazenamento da memória que transcendem as premissas ocidentais perpetuadas por museus tradicionais. Desde uma perspectiva decolonial, Diana Taylor situa o Ocidente como um espaço que enuncia seu poder através da linguagem escrita e falada, evidenciando o contraste com tradições performáticas que propõem outras formas de armazenar e transmitir conhecimentos.

A cultura ocidental, ligada à palavra, seja ela escrita ou falada, permite que a linguagem usurpe o poder epistêmico e explicativo. Os estudos da performance nos permitem levar a sério outras formas de expressão cultural tanto como práxis quanto como episteme. As tradições performáticas também servem para armazenar e transmitir conhecimento. Além disso, os estudos da performance funcionam como uma cunha na compreensão e organização institucional do conhecimento. (Taylor em Schechner, 2013, p.13) [traduzido por Ciafrino]⁵⁴

⁵⁴ “*Western culture, wedded to the word, whether written or spoken, enables language to usurp epistemic and explanatory power. Performance studies allow us to take seriously other forms of cultural expression as both*

Além de Diana Taylor, autores como Leda Maria Martins e Zeca Ligiéro, aprofundam-se nos estudos das culturas afrobrasileiras e afrodiaspóricas, evidenciando como esses saberes são perpetuados e ativados por meio do corpo em movimento, como a dança é incorporação da memória para além do tempo linear e da superação da linguagem como única via de compreensão do mundo. A importância dos estudos da performance para abordagens decoloniais da epistemologia torna-se evidente a partir do contato com as obras desses autores.

As principais linhas de investigação de Zeca Ligiéro⁵⁵ são os estudos de performance afro-brasileira e de teatro experimental. Em seu artigo intitulado *O Conceito de Motrizes Culturais Aplicado Às Práticas Performativas Afro-Brasileiras*, ele aborda práticas culturais afrobrasileiras, como o Candomblé, o Jongo e a Umbanda para descrever como estas práticas servem para a manutenção de uma tradição africana diaspórica, resguardando um passado africano no Brasil. A partir da análise destas diferentes manifestações culturais o autor defende a existência de um fio conector entre o ato de cantar, dançar e batucar para a cultura afro diaspórica, ‘a concomitância ou alternância do ritual e do jogo, o culto à ancestralidade, a importância dos mestres no processo de transmissão dos saberes e da roda na dinâmica entre aqueles que dela participam (Ligiéro, 2011). Referenciando a Kimbwandende Kia Bunseki Fu-Kiau, filósofo do Congo, Ligiéro escreve sobre a inseparabilidade entre o trio cantar-dançar-batucar e o ato de fazê-lo em roda em qualquer manifestação cultural africana.

O conceito de motrizes culturais visa facilitar a percepção de que não são apenas os elementos em si como a dança, o canto, do batuque, os materiais visuais, o enredo, etc. que são a essência da tradição, mas o próprio relacionamento criado entre eles pelo performer por meios da sua forma de vivenciá-las em cena; a dinâmica interativa é que é a base da performance. (Ligiéro, 2011, p.143)

A partir da colocação de Ligiéro torna-se evidente o aspecto dinâmico e interativo das motrizes culturais. É possível utilizar o conceito de Motrizes Culturais de Zeca Ligiéro e as

praxis and episteme. Performance traditions also serve to store and transmit knowledge. Performance studies, additionally, function as a wedge in the institutional understanding and organization of knowledge.” (Taylor, 2013, p.13)

⁵⁵Zeca Ligiéro é professor do Departamento de Direção e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, PPGAC-UNIRIO e coordenador do NEPAA - Núcleo de Estudos das Performances Afro-Ameríndias da UNIRIO. Ligiéro é doutor em Performance Studies pela University of New York (NYC) Pós-Doc na Yale University e na Paris 8. Seu trabalho é focado nas tradições performáticas afrodiaspóricas e afroameríndias brasileiras.

práticas das sociedades diaspóricas, que, tanto no Brasil quanto em outras partes do mundo, estabelecem conexões com saberes ancestrais por meio da oralidade, das danças, das festividades, das performances que compõem as celebrações, bem como de eventos religiosos e espirituais. Em contraste, a sociedade ocidental recorre aos museus, aos arquivos, à narrativa do Estado, à mídia, à religião e a um amplo aparato cultural para construir e compreender sua identidade cultural. Já os saberes não ocidentais não são facilmente encontrados em livros, bibliotecas acadêmicas ou fundações tradicionais europeias.

No silêncio do gesto, na aparente simplicidade das festividades e na celebração da resistência, gerações separadas pelo tempo e pelo espaço se reencontram, desafiando e resistindo à ordem colonial de poder por meio da performance. A performance da vida, tecida por múltiplas celebrações e danças, é o instrumento pelo qual suas identidades culturais historicamente oprimidas pela colonialidade persistem, resistem e se mantêm vivas. A capoeira é um exemplo marcante de como, sob a aparência de uma dança, praticantes treinavam secretamente movimentos de combate. Na sutileza do não contato, se apresentavam para o que estava por vir, em roda, cantavam, dançavam e se preparavam para a batalha, pois precisavam se defender.

Ciafrino aplicou o conceito de Ligiéro como lente através da qual refletiu-se sobre o trabalho *Revenguê* de Yhuri Cruz, apresentado em abril de 2023 no Museu de Arte do Rio. No artigo *A performance como proposta de prática decolonial em museus: Três experiências no Rio de Janeiro* (2025), Ciafrino descreve:

Diferentes aspectos semióticos e estéticos da peça performática de Cruz, relaciona-se com o conceito de 'Motrizes Culturais' de Zeca Ligiéro. O espaço circular, que remete às rodas de capoeira, a música cantada comum no Candomblé e na Umbanda é o aspecto ritualístico e sincrético das atividades e ações culturais das tradições africanas na diáspora, no Brasil. Motrizes culturais são definidas pelo autor como o conjunto de ações executadas por esse grupo cultural diaspórico que se reinventam e reproduzem no Brasil ao longo das gerações. O ato de cantar, batucar e dançar reinventa uma performance trazida da África, transmite saberes e se legitimando por meio do contato em ritual e celebrações. A importância do corpo, do corpo em movimento para a transmissão de conhecimento em culturas diaspóricas é fundamental na compreensão de Ligiéro e alinha-se com o pensamento artístico por trás de *Revenguê*. (Ciafrino, 2025, p.136)

As contribuições de Ligiéro sobre a importância coreográfica e performática como dispositivo de reformulação de outras formas de museologia que, como abordada em capítulos anteriores, incita museus a se tornarem espaços que pensam o corpo como agente e transmissor de conhecimento, de saberes ligados ao território e que são retransmitidos a partir de seu gesto intencional. A dança contemporânea e a performance em museus são capazes de gerar transformações museológicas e de abordar a ferida colonial, intervindo diretamente na construção de narrativas e memórias que, quando apresentadas, em museu, penetram as instituições que as acolhem, instituições marcadas pelo colonialismo e são pilares da memória e do conhecimento de suas sociedades.

O trabalho de Yhuri Cruz é de extrema relevância dentro do circuito de arte contemporânea carioca e além, pois aborda questões decoloniais por meio de obras que revisam e ressignificam imagens do passado colonial brasileiro. Um passado colonial que marcou os corpos e as subjetividades de pessoas negras e não deve deixar de ser questionado e revisitado por instituições museológicas. (Ciafrino, 2025, p.135)

Embora a passagem acima faça referência ao circuito de arte contemporânea, os espaços com maior urgência de promover e criar condições de produção e circulação para o desenvolvimento de peças que abordam a ferida colonial e iniciem um processo de reparação crítica e consciente são os Museus Tradicionais. Paradoxalmente, são esses mesmos espaços que possuem as melhores condições para promover trabalhos de dança contemporânea e performance, oferecendo condições de trabalho superiores àquelas que a realidade atual proporciona aos profissionais dessas áreas.

Assim como Leda Maria Martins e Zeca Ligiéro, Raísa Inocência⁵⁶ também se formou transitando entre as ruas e os espaços acadêmicos do Rio de Janeiro. Raísa foi do Ceará ao Rio de Janeiro para estudar Filosofia, e, mais tarde, obtém o título de doutora em filosofia pela Universidade de Toulouse, França, onde desenvolveu sua pesquisa sobre a figura da Vênus a partir de uma perspectiva decolonial que a aproxima de Iemanjá, orixá-mãe de todas

⁵⁶Raísa Inocência (1989) é pesquisadora e artista. Ela obteve seu doutorado em Filosofia pela Universidade de Toulouse (França) com a tese: *“Diga-me Vênus, por que caçam mulheres?”*. Paralelamente à carreira acadêmica, Raísa atua como artista e ativista, concentrando-se em oferecer apoio no enfrentamento dos efeitos persistentes do colonialismo e na cura de suas feridas. Como parte de seu ativismo, organiza eventos solidários para arrecadar fundos destinados ao projeto de saúde Pataxó, na Bahia, que conta com cofinanciamento da região de Occitânia, na França. Participa ativamente de comunidades de pesquisa, colaborando com grupos como Maria Carolina de Jesus (UFRJ, Brasil), Rede Léila Gonzalez (Universidade de Brasília, Brasil) e Epistemologias do Sul (CLACSO, Argentina).

as demais divindades do panteão iorubá. Inocência entrelaça constantemente seu trabalho acadêmico ao artístico, permitindo que essas duas trajetórias se encontrem e se influenciam mutuamente.

A imagem 3 (abaixo) foi retirada de um vídeo realizado como parte da pesquisa para esta tese. O vídeo é uma entrevista com Raísa Inocência sobre o seu trabalho *Os Banhos*, no qual a artista descreve como os Banhos se relacionam com a ferida colonial, como esta performance, que também é um ritual, uma dança, uma experiência vivida e compartilhada é a forma através da qual Inocência compartilha sua pesquisa e produção artística com diferentes públicos em diferentes países do mundo.

O trabalho de Inocência dialoga com o pensamento de Martins, que concebe o movimento intencional como uma prática de absorção e transmissão de conhecimento para além da oralidade e da escrita, gestos que inscrevem sentido no mundo desde o momento em que são realizados. Em uma entrevista concedida para esta pesquisa, Inocência enfatiza a importância de traduzir sua investigação filosófica em formas acessíveis a pessoas fora do meio acadêmico. Por esse motivo, ela adapta e readapta seu trabalho performativo *Banhos* em diferentes formatos, transitando entre distintas categorizações como uma estratégia deliberada para circular por espaços diversos. Inocência descreve a prática dos Banhos como um ritual que se conecta e homenageia a oralidade e a ancestralidade, ao mesmo tempo em que dialoga com referências teóricas filosóficas ocidentais.

Porque, enquanto autora, tomo consciência que a tradição acadêmica filosófica possui um histórico racista de desvalorização da oralidade como preceptores de inferiorização: sensibilidade, animalidade, selvageria, falta de objetividade e outras tantas categorias capazes de subalternizar tudo o que é diferente da escrita universitária. [...] as práticas dos banhos, como um ritual que conecta e homenageia a oralidade, a ancestralidade aos textos referenciais da pesquisa teórica. (Inocência, 2021, p. 80)

Consciente das limitações da pesquisa acadêmica e da influência do pensamento colonial, Inocência aborda criticamente a categorização de epistemologias e a subjugação das formas de produção e transmissão de conhecimento. A partir de seu trabalho performático *Banhos*, a pesquisadora introduz o pensamento Nagô como possibilidade de compreensão do mundo para além da individualidade característica do Ocidente eurocêntrico, reconhecendo o

corpo como elemento informado pelas diferentes formas de organização coletiva. Inocêncio explica como *Banhos* está profundamente relacionado às tradições afrodiaspóricas e às presenças dos orixás, como Oxum e Iemanjá. Os orixás, enquanto princípios cosmológicos, operam como forças da natureza e utilizam o corpo como ‘objeto ativo da memória em si’ (Inocêncio, 2021, p.80), conceito que ressignifica a corporalidade como arquivo vivo de saberes ancestrais.

O pensamento nagô se contrapõe ao pensamento colonial ocidental, articulado principalmente através da alteridade. Com isso, faz-se referência à dinâmica constante de configuração de lugares de enunciação que tornam possível a existência do 'outro'. O processo civilizatório ocidental, operado através de categorias raciais, diverge radicalmente do pensamento nagô, compreendido como um pensamento da diferença.⁵⁷ O pensamento nagô representa uma construção teórica que abrange diversas etnias africanas trazidas ao Brasil durante o período escravocrata. Sua característica distintiva reside na capacidade de ter ressignificado, em território brasileiro, um antigo legado simbólico africano, resultando na criação de instituições e práticas inéditas. Essa reelaboração cultural demonstra como as tradições ancestrais africanas não foram meramente transplantadas, mas sim reinventadas e adaptadas ao novo contexto, gerando formas originais de organização social e expressão cultural que mantêm vínculos com as raízes africanas enquanto respondem às especificidades da experiência diaspórica no Brasil (Sodré, 2017).

⁵⁷Aspecto abordado anteriormente no capítulo 1.



Imagem 3: Raísa Inocência em entrevista para esta pesquisa⁵⁸

Em entrevista concedida para esta pesquisa, Inocência aborda a importância de seu trabalho como ‘tradutora cultural’. Ela explica que, ao ter obtido o privilégio de acesso à academia e aos grupos sociais pertencentes ao que denomina elite intelectual, reconhece a relevância de utilizar essa posição estratégica, tanto no ambiente acadêmico quanto no contexto europeu, para inserir outras formas de existência nesses espaços hegemônicos. Segundo suas palavras, as epistemologias afrodiaspóricas "não são outras, elas são, elas existem" (Inocência em Ciafrino & Mayer, 2025).

Trata-se de deslocar o centro da atenção e, mais importante, o lugar de enunciação. O movimento proposto não consiste apenas em reconhecer o 'outro' como tal, mas em compreender que não necessariamente se trata de um ‘outro’. Embora possa parecer simples em sua formulação, alterar a narrativa colonial de alteridade constitui elemento fundamental para um pensamento decolonial, uma vez que questiona as estruturas epistemológicas que hierarquizam e marginalizam diferentes formas de conhecimento.

⁵⁸Imagem 3: Raísa Inocência em entrevista para esta pesquisa. Imagem retirada do vídeo ‘Sobre os Banhos’. Vídeo de Arantxa Ciafrino e Nicolas Mayer Disponível aqui: <https://www.youtube.com/watch?v=7LFv0oAqUow>. Acessado 13.10.2025

Quando Inocência se refere ao seu trabalho como um processo de tradução, estabelece também uma referência literal à possibilidade de apresentar práticas culturais que podem ser compreendidas como cotidianas na realidade afrodiaspórica brasileira, e que, ao serem inseridas em novos contextos, adquirem sentidos e potências distintas. A relação com a natureza, o conhecimento das propriedades das ervas, a cosmologia dos orixás, a abordagem direta da ferida colonial e a discussão filosófica que transcende as tradições greco-europeias constituem elementos centrais dessa proposta. Pensar as mitologias e escolas de pensamento para além dos marcos europeus, questionando os cânones estabelecidos, configura-se como uma prática radicalmente decolonial. Essa operação epistêmica não apenas amplia o horizonte filosófico, mas fundamentalmente desestabiliza as hierarquias de conhecimento que privilegiam determinadas tradições intelectuais em detrimento de outras, promovendo um deslocamento crítico dos centros de legitimação do saber.

Em entrevista com a artista, ela menciona a ferida colonial, os racismos cotidianos, a necessidade de introduzir pensamentos e epistemologias não-ocidentais não como alternativas, como outridades, mas como realidades. Raísa recorrentemente menciona a autora e artista Grada Kilomba, quem aborda o racismo cotidiano como a expressão da colonialidade e descreve acertadamente as suas consequências na vida dos corpos que por não serem brancos, sofrem das mais variadas violências subjetivas e materiais. Através de seu trabalho teórico e performático, Inocência mobiliza o conceito de Ferida Colonial, que no campo museológico foi abordado por autores como Judite Primo, Mario Moutinho e Átila Bezerra.⁵⁹

No racismo, corpos negros são construídos como corpos impróprios, como corpos que estão “fora do lugar” e, por essa razão, corpos que não podem pertencer. Corpos brancos, ao contrário, são construídos como próprios, são corpos que estão “no lugar”, “em casa”, corpos que sempre pertencem. (Kilomba, 2020, p. 56)

A artista e pesquisadora Grada Kilomba, assim como Frantz Fanon e Leda Maria Martins, compreende que os corpos são atravessados pelas estruturas do colonialismo e da colonialidade, resultando em marcas e feridas que persistem ao longo da vida. Essas marcas configuram experiências nas quais a existência da pessoa racializada é constantemente mediada pelo racismo estrutural. Tanto Leda Maria Martins quanto Raísa Inocência utilizam

⁵⁹Este conceito remonta principalmente a Franz Fanon, psicanalista argelino autor de obras fundamentais como *Os condenados da Terra* (1997) e *Pele negra, Máscaras brancas* (2008)

referências da mitologia grega para abordar cosmologias africanas, estabelecendo analogias que funcionam como estratégias de tradução cultural. Essas operações não apenas tornam acessíveis epistemologias historicamente silenciadas, mas também ecoam o pensamento decolonial fanoniano que argumenta que a decolonização implica na substituição de uma ordem de sujeitos por outra. Essa perspectiva se manifesta quando Vênus se transforma em Iemanjá na pesquisa de Inocência e quando a temporalidade de Cronos é contrastada com a tradição africana, na qual o conceito de ancestralidade ocupa lugar central. Tais deslocamentos evidenciam a operação decolonial de ressignificação de marcos referenciais eurocêntricos a partir de cosmologias afrodiaspóricas.

Essa prática de “tradução cultural” ou “tradução epistemológica” deve ser compreendida como emergindo de um contexto de necessidade. O Brasil, enquanto país predominantemente católico, não permitiu que outras práticas religiosas florescessem. O sincretismo religioso opera, assim, como uma forma de adaptação e resistência; funciona como uma vestimenta simbólica que possibilita a entrada em um ambiente restritivo. Trata-se de uma parte significativa da história religiosa brasileira. No Brasil, as práticas religiosas afro-diaspóricas, em especial, foram historicamente perseguidas e proibidas, como consequência das estruturas coloniais e da repressão sistemática da vida cultural e espiritual negra. Como resultado, praticantes foram compelidos a disfarçar e proteger suas tradições por meio de técnicas de “tradução”. Os orixás foram “traduzidos” em santos católicos para escapar à perseguição: Exu tornou-se São Jorge, Iemanjá tornou-se Maria, Oxóssi tornou-se São Sebastião e Iansã tornou-se Santa Bárbara. Esse processo constitui o que se conhece como sincretismo religioso brasileiro, e o trabalho de Raísa Inocência dialoga fortemente com ele. O sincretismo religioso, essa forma brasileira e decolonial de resistência, teve como objetivo “assegurar a continuidade dos africanos e de seus descendentes sob as condições adversas da diáspora escravizada.” (Sodré, 2017, p.189)

A adoção de um formato de *workshop* para o desenvolvimento de seu trabalho performático relaciona-se com a ideia do pensamento nagô abordada acima. As performances de *Os Banhos*, que nos anos 2010 se iniciam adotando uma postura mais tradicional, na qual o artista e o público estão claramente divididos, são transformadas em uma experiência coletiva, onde todos os participantes são público e também agentes atuantes na performance. Borra-se a

distinção entre público e artista, e organiza-se um coletivo que será, a partir desta experiência performática, cúmplice, uns dos outros, de uma série de experiências que abordam suas feridas coloniais, suas vivências de racismo cotidiano e a insurgência comum de estratégias para lidar com essa ferida.

[...] normalmente, tem duas possibilidades. A primeira, a gente queima a ferida. E a segunda, ou a pessoa guarda na carteira ou a pessoa planta. Então, se eu faço, por exemplo, na Espanha, eu fiz um festival do lado de um rio e aí a gente plantou o papel. Mas, se a pessoa quiser, no Senegal, por exemplo, as pessoas guardaram na carteira como se fosse um amuleto. **E aí é nisso que fica o jogo entre ritual e obra de arte e objeto pessoal que eu tento desenvolver nessas atividades.** No final, eu disponho as ervas de banho. **Para quem não sabe, no Brasil, os Banhos não é só banho de tomar ducha, é também uma preparação.** Você amassa as ervas, você prepara a água, tem erva que é água fervida, tem erva que é água fria. Então, cada erva a gente desenvolve. E aí depende da situação também que eu vou escolher as ervas. (Inocência em Ciafrino & Mayer, 2025) [partes destacadas por Ciafrino]⁶⁰

Na passagem acima, vemos como *Banhos* é um trabalho performativo que adota diferentes modos de abordar a ferida colonial e se adapta aos grupos e contextos nos quais é realizado. Neste trecho da entrevista realizada em março de 2025 com a artista há vários pontos que foram abordados em capítulos anteriores desta tese. É interessante observar que para muitos artistas, como para Raísa Inocência, a divisão entre as categorias ‘dança contemporânea’, ‘performance’ ou ‘ritual’ são passíveis de serem questionadas, pois produzem seu trabalho entrecruzando estas práticas, o que torna obsoleta a validade e rigorosidade destas categorizações.

A preparação de *Os Banhos* com ervas é de particular interesse para refletir sobre a relação com a natureza a partir de perspectivas não-ocidentais. Martins descreve como, dentro das culturas africanas e afrodiaspóricas, a relação com a natureza é estabelecida de maneira ética. O cuidado com a ecologia é realizado a partir de uma relação de equilíbrio e reverência. A autora menciona como, no Candomblé, árvores são incorporações de entidades e ancestrais, e que, nas tradições bantu, o sagrado habita árvores, jardins, flores e folhas. A centralidade da dança ligada a centralidade do corpo, algo presente em culturas afrodiaspóricas e ameríndias,

⁶⁰Referência: Ciafrino, A & Mayer, N. (2025). *Sobre os Banhos*. Entrevista com Raísa Inocência. Disponível aqui: <https://www.youtube.com/watch?v=7LFv0oAqUow>. Acessado em 06.10.2025

pode ser compreendida a partir de Viveiros de Castro, segundo quem a concepção ameríndia supõe uma unidade do espírito e uma diversidade dos corpos (Viveiros de Castro, 1998, p. 116). A centralidade da dança é abordada por Ligiéro, que descreve como, no Candomblé, os orixás manifestados têm sua razão de existir na própria dança. É através dela, impulsionada pelo canto e pela música e acompanhada pelos fiéis, que essas divindades africanas executam suas elaboradas coreografias, as quais aludem ou mesmo dramatizam passagens de sua vida mítica (Ligiéro, 2011, p. 136).

A compreensão da unidade entre seres, animais e território questiona fundamentalmente a dicotomia ocidental sobre a qual o mundo se organiza colonialmente. Outras epistemologias oferecem alternativas de compreensão do mundo que desafiam essa cisão estruturante. O trabalho de artistas como Amanda Piña e Raísa Inocência serve como inspiração para viabilizar essas formas relacionais que, como enfatiza Inocência, "não são outras, elas são, elas existem". Essas práticas artísticas evidenciam que tais epistemologias não constituem alternativas exóticas ou secundárias ao pensamento hegemônico, mas sistemas de conhecimento legítimos e operantes que oferecem perspectivas cosmológicas distintas para a organização social e a relação com o mundo. Ao serem inseridas no contexto museológico, essas manifestações promovem um deslocamento epistêmico que questiona as estruturas coloniais de validação do saber.

Outro ponto abordado na entrevista é a flexibilidade do coreógrafo e do artista frente a uma realidade material no campo das artes performativas, que faz com que artistas contemporâneos, coreógrafos, dançarinos e performers estejam inevitavelmente condicionados a uma série de flexibilidades no que diz respeito às condições a partir das quais seus trabalhos se realizam. Atendendo as mais diversas exigências, demandas e condições de trabalho. Este ponto é algo que foi discutido em todas as entrevistas realizadas durante a pesquisa para a elaboração desta tese, e por autores abordados anteriormente, tais como Claire Bishop no segundo capítulo.



Imagem 4: Raísa Inocência com sua mãe e filho no vídeo *Sobre os Banhos*⁶¹

Na imagem 4, que também faz parte do vídeo realizado para esta tese, vê-se Raísa Inocência junto de sua mãe e de seu filho. Juntos, carregam placas que confeccionaram com mensagens feministas. Eles se encontram na cidade de Marseille, no dia 8 de março de 2025, Dia Internacional das Mulheres. A escolha por registrar imagens neste dia (a pesquisadora e a artista participaram juntas da manifestação em defesa dos direitos das mulheres e contra o machismo e o patriarcado) foi intencional, pois esta ação faz parte do trabalho artístico de Inocência, uma prática política que também se realiza por meio da presença ativa em manifestações na cidade. A mãe de Raísa Inocência, Rita de Cássia Inocência Ferreira, segura uma placa na qual se lê: *'Mon corps, mon choix. Point final'*⁶². Raísa Inocência segura seu bebê, Marius Ernesto Inocência Faure, que carrega uma placa com os dizeres: *"Mulher liberta!"*

O ativismo de Raísa Inocência manifesta-se no cotidiano, em seu trabalho artístico e em sua vida acadêmica. Sua pesquisa, que entretence a filosofia europeia canonizada, constitui uma estratégia por meio da qual ela compartilha os saberes afrodiaspóricos brasileiros na

⁶¹Imagem 4: Raísa Inocência com mãe e filho em vídeo *Sobre os Banhos*. Imagem retirada do vídeo 'Sobre os Banhos'. Vídeo de Arantxa Ciafrino e Nicolas Mayer.

Disponível aqui: <https://www.youtube.com/watch?v=7LFv0oAqUow>. Acessado 13.10.2025

⁶²Tradução: Meu corpo, minhas regras. Ponto final

Europa. A participação em manifestações feministas evidencia a interseccionalidade da luta decolonial, orientada para a libertação e o empoderamento de minorias, independentemente de serem minorias em razão de gênero, raça, classe social ou outras condições.

3.3 - EXÓTICA DE AMANDA PIÑA ATRAVÉS DAS LENTES DO TEMPO ESPIRALAR DE LEDA MARIA MARTINS

Este subcapítulo introduz Amanda Piña⁶³ e seu trabalho de criação de peças de dança contemporânea que são apresentadas em espaços museológicos e o relaciona com o pensamento de Leda Maria Martins, a partir dos conceitos de Tempo Espiral e Performances na Oralitura. Para o pensamento museológico que considera o corpo é de particular interesse a série *Endangered Human Movements* de Piña. Este é um projeto de longa duração, iniciado em 2014, que a partir uma série de colaborações, apresentações, *workshops*, filmes, instalações, palestras, publicações e um arquivo *on-line* abrangente cria instâncias de troca entre agentes, e desenvolve peças de dança contemporânea e performance nas quais práticas corporais ancestrais são reencontradas, reacessadas, convocadas, etc.

Essa ressurgência de formas ancestrais de movimento implica um movimento decolonial nas artes e na cultura contemporânea, introduzindo perspectivas críticas dos campos da antropologia, história, filosofia, artes visuais, dança, coreografia e conhecimento tradicional ameríndio, abrangendo não apenas o xamanismo, mas também o conhecimento transmitido oralmente, o conhecimento social sobre o corpo, movimento e toque, cura, plantas, percepção, interconexão de formas de vida e conhecimento diplomático ritual aplicado às relações com outros seres para o qual trabalha com a reinterpretação e o estudo de formas ancestrais de movimento e práticas culturais, e no âmbito do qual já desenvolveu

⁶³Amanda Piña (1978) é uma artista chileno-mexicano-austríaca que vive entre Viena e a Cidade do México. Seu trabalho coreográfico está voltado para a cosmopolítica, incluindo performance, música, vídeo e obras escultóricas que existem no contexto do teatro, do museu e além. Piña é uma artista multifacetada que atua através da pesquisa coreográfica, performática e da dança, criando, curando e trabalhando em estruturas universitárias e de formação artística, escrevendo e editando publicações em torno do que ela denomina de “práticas de movimento humano em perigo de extinção”. De ascendência mista, Amanda tem raízes espanholas, mapuches e libanesas (sírio-palestinas). Seu trabalho incorpora o poder político e social do movimento, fundamentado em formas indígenas de conhecimento e em práticas de criação/manutenção de mundos que podem ser compreendidas como alternativas à atual crise socioambiental. Sua obra já foi apresentada em teatros, galerias, museus e centros culturais ao redor do mundo, como Kunsthalle Wien, Fondation Cartier pour l’Art Contemporain Paris, MUMOK Museum of Modern Art Vienna, deSingel Arts Campus Antwerp, Museo Universitario del Chopo, México e GAM, Santiago do Chile, entre outros. Em 2024, foi Professora Visitante da Cátedra Valesca Gert de Coreografia na Freie Universität Berlin. - Bio retirada da página da artista. Disponível em: <https://nadaproductions.at/about-us/amanda-pina>. Acessado em 03.10.2025

apresentações, instalações, vídeos, publicações, estruturas curatoriais, oficinas e palestras. (Nada Producciones, s.d) [traduzido por Ciafrino]⁶⁴

Endangered Human Movements configura-se como uma experiência sobre como a partir da dança contemporânea é possível reunir e articular profissionais de diferentes áreas para que colaborem na construção e desenvolvimento de um arcabouço conceitual e artístico decolonial.

Volume	Título da Peça de Dança	Temas Principais	Publicação Associada
Vol. 1	<i>Four Remarks on the History of Dance</i>	Práticas de dança em comum, relações recíprocas com o ambiente, outros seres vivos e o desconhecido.	Publicação com ensaios sobre o desaparecimento de movimentos e a inserção de perspectivas indígenas na história da dança.
Vol. 2	<i>Dance & Resistance</i>	Danças proibidas ou distorcidas pela colonização e cristianização; o corpo como resistência.	Fanzine com interpretações contemporâneas de danças encontradas em filmes etnográficos e tradições orais.
Vol. 3	<i>The School of the Jaguar</i>	Relações entre humanos, animais, plantas e a terra, com abordagens interdisciplinares.	Livro com ensaios sobre descolonização do corpo e da dança, com contribuições de diversos autores e autoras.

⁶⁴Trecho retirado do site da artista. <https://nadaproductions.at/projects/endangered-human-movements>
Acessado em 05.06.2025

Vol. 4	<i>Danza y Frontera / Frontera - A Living Monument</i>	Peça e exposição sobre danças da fronteira entre México e EUA; resistência cultural em contextos de migração e militarização.	Publicação associada ao espetáculo e à exposição (<i>detalhes específicos não informados</i>).
Vol. 5	<i>School of Mountains & Water / Tira Kuna / Climatic Dances</i>	Conexões entre formas de vida e o meio ambiente, danças relacionadas a questões ecológicas e climáticas.	Provável publicação associada (<i>detalhes específicos não informados</i>).

Tabela 3: *Endangered Human Movements* de Amanda Piña⁶⁵

A cada nova peça que cria, Amanda Piña convida diferentes pessoas a trabalharem com ela e cada nova produção é um novo Volume, como os exemplificados na tabela acima. A seguir uma análise da peça *EXOTICA - On the brown history of European dance*⁶⁶, um projeto que integra o Volume 2.⁶⁷

EXOTICA é uma obra coreográfica que teve estréia em 2023, no *Kulturforum* em Bruxelas, durante o *Kunstenfestivaldesarts*. Embora não tenha sido apresentada em um museu e tenha sido concebida especificamente para teatros, a peça é, ainda assim, de relevante importância para esta pesquisa, pois aborda conceitos fundamentais, como a concepção da dança contemporânea enquanto estratégia decolonial, capaz de enfrentar o epistemicídio das culturas não ocidentais e das produções artísticas de pessoas racializadas. A obra ativa

⁶⁵Tabela 1: *Endangered Human Movements*. Tabela criada a partir de informações disponíveis no site do projeto: <https://nadaproductions.at/projects/endangered-human-movements>
Acesso em 05.06.2025.

⁶⁶Tradução: *EXOTICA - Sobre a história marrom da dança europeia*.

⁶⁷Como mencionado na metodologia, esta tese também baseia-se na análise de projetos de dança e performance nas quais a autora pode conhecer o trabalho de maneira próxima através de suas experiências profissionais. Em 2024, a autora trabalhou como produtora da peça *EXOTICA*, que foi apresentada como parte do festival internacional de dança Tanz im August em Berlim.

múltiplos impulsos em direção a processos de decolonização, aqui entendida como uma ação que restitui saberes e memórias, promove justiça social e evidencia a colonialidade como a principal estrutura de poder que organiza a vida no capitalismo ocidental contemporâneo, nas suas formas mais cruéis.

A peça coreográfica e teatral conta a história de quatro coreógrafos e performers que alcançaram amplo sucesso no início do século XX, mas foram posteriormente apagados da canonização histórica da dança contemporânea e dos cânones europeus. Estes artistas, com diferentes estilos, origens e especialidades, compartilhavam o fato de serem corpos não-ocidentais, subjetividades não brancas. Marrons, negros, indígenas ou do Oriente Médio, essas mulheres e homens utilizaram o poder e a força de seus movimentos e vozes para sobreviver em tempos hostis, em meio ao território adverso que era a Europa na primeira metade do século XX.

Na peça, cada um dos bailarinos encarna uma maioria global, sujeitos do Sul Global, pessoas não brancas, corpos racializados. Ao reencenarem suas obras, os intérpretes desestabilizam categorias identitárias fixas, reinventando figuras como o africano, o indiano, o espanhol ou o curdo. Trata-se de um gesto que tensiona o olhar eurocêntrico, ainda marcado por traços exotificantes e coloniais, que insiste em enquadrar esses corpos dentro de identidades estáveis, previsíveis e essencializadas. *EXOTICA* propõe uma composição cênica que articula múltiplas temporalidades com ironia e astúcia, ancorando-se na noção de *compossession*, uma prática que desloca os limites modernos ocidentais de corpo, espaço e tempo. Em vez de buscar uma reconstituição mimética ou representacional, o espetáculo opera por meio da posse, entendida aqui como a possibilidade de ser atravessado, habitado por outras presenças. Essa abordagem se inscreve em matrizes epistemológicas afrodiáspóricas, conforme discutido por autores como Martins e Ligiéro, nas quais a dança e o corpo não apenas expressam, mas atualizam e convocam presenças ancestrais. O trabalho convida, portanto, a uma abertura sensível à transformação, não apenas dos corpos em cena, mas também do público, implicado nessa escuta e nessa partilha.

Enquanto o nome Josephine Baker ficou na memória do Ocidente, muitos outros nomes foram esquecidos. Piña conta suas histórias. Convida-os a entrarem no palco. Cada dançarino interpreta e incorpora a memória de um deles: La Sarabia (1878-1988), Nyota Inyoka

(1896-1971), François “Féral” Benga (1906–1957) e Leila Bederkhan (1903-1986). Suas histórias se entrelaçam. A peça é dividida em cinco momentos, em que cada um dos personagens é apresentado, enquanto o dançarino que o representa entrecruza sua história e sua experiência como dançarino e coreógrafo no século seguinte. Atravessados todos pela mesma colonialidade que os posiciona como objetos de espetacularização e divertimento para outros, sujeitos a uma ordem colonial de poder que os subjulga como corpos negros e marrons, corpos latinos, corpos trans, etc. Deslocados de seus países de origem, de suas culturas, eles vivem e transitam pela Europa para viver e sobreviver. Nos anos vinte do século XX, as experiências destes artistas têm muito em comum com a história daqueles que em 2025 lhes representam

Neste novo volume de pesquisa, gostaria de conhecer minhas ancestrais diretas, elas representam a história racializada da dança europeia; mulheres e colegas artistas queer, dançarinas e coreógrafas racializadas que viviam e trabalhavam na Europa no início do século XX. Acolher o seu reaparecimento é a visão e a intenção deste novo trabalho, uma invocação e uma busca espiritual sobre as implicações da branquitude, entendida como uma ideologia incorporada, invisível para si mesma, uma posição não marcada e não nomeada. (Piña, s.d)⁶⁸

EXOTICA foi apresentada em teatros como *Hebbel am Ufer* em Berlin (2024), Théâtre Royal des Galeries em Bruxelas (2023), *Danses Hus* em Estocolmo (2024), e o Teatro Municipal do Porto (2024). A peça foi na maioria das vezes apresentada em teatros com arquiteturas clássicas que simbolizam a estética europeia do final do século XVIII, XIX ou início do século XX. Uma Europa no auge da colonização, cuja arquitetura evidencia os sistemas de classes sociais, com lugares na plateia distribuídos segundo uma hierarquia de poder entre aqueles que vinham assistir, por exemplo, a danças exóticas de terras distantes. A seguir uma descrição da peça como observada pela autora na sua apresentação no teatro *Hebbel am Ufer*, em Kreuzberg, Berlim, como parte do programa do festival *Tanz im August* nos dias 30 e 31 de agosto de 2024.

⁶⁸ “Within this new volume of research I would like to get to know my direct ancestors, they represent the brown history of European dance; Women and queer fellow artists, dancers and choreographers of color living and working in Europe at the beginning of the 20th Century. To host their reappearance is the vision and intention of this new work, an invocation and a spiritual quest on the implications of whiteness, understood as an -invisible for itself- embodied ideology, an unmarked and unnamed position.” (Piña, s.d). Disponível aqui: <https://nadaproductions.at/performance/exotica>. Acessado em 21.02.2025

Ao entrar no teatro, o público se encontra com o cheiro de copal⁶⁹ e incenso. Em meio a plateia, os performers queimam o incenso e andam pela plateia sem dialogar com o público que entra buscando seus assentos. A cada lado do palco há um altar com retratos em preto e branco, flores exóticas e outras oferendas. Quando todos os assentos estão tomados, os dançarinos lentamente se dirigem ao palco. Sentam-se juntos perto de um dos altares e servem Mezcal em pequenos copos que oferecem aos altares brindando e bebendo-o. Este momento sugere um pedido para entrar no palco para interpretar ou incorporar as histórias e memórias destes artistas que são homenageados na peça.



Imagem 5: Cenário de *EXOTICA*.⁷⁰

⁶⁹O copal é uma resina natural obtida de diversas árvores da família Burseraceae, especialmente das espécies dos gêneros *Bursera* e *Protium*. Essa resina é usada há séculos por diversas culturas indígenas da Mesoamérica, principalmente em rituais religiosos e espirituais.

⁷⁰Imagem 5: Cenário de *EXOTICA* de Amanda Piña. © Amanda Piña Fortuna. Cortesia da artista. Fotografia de Michel Jimenez.

Na imagem 5, o palco de *EXÓTICA* revela uma cenografia no estilo do início do século XX. Os fundos das escenografias eram desenhados em grandes telas que, penduradas do teto, criando uma espécie de moldura para o palco com diferentes camadas e produzindo um efeito de profundidade. Em *EXOTICA*, as telas sobrepostas representam uma floresta tropical. Uma paisagem idílica, desejada e exotificada na Europa pré-guerras. Em este tipo de teatros e com este tipo de cenografia, os artistas homenageados na peça apresentam-se eles mesmos. Iniciam-se os solos, que são ao longo da peça interrompidos por momentos de dança e canto coletivo. A peça é principalmente composta pelos momentos nos quais cada um dos dançarinos representa e conta a história de um artista esquecido pelos cânones da dança europeia. Ángela Muñoz Martínez, Zora Snake, Dafne del Carmen Moreno Huerta, iSaAc Espinoza Hidrobo e Amanda Piña apresenta-se a si mesmos entrecruzando suas histórias as história de La Sarabia, Nyota Inyoka, de François “Féral” Benga e de Leila Bederkhan. Incorporando estes artistas do século passado, eles se conectam com estas pessoas que compartilham experiências atravessadas pelo colonialismo apesar do intervalo de tempo entre uns e outros.

Em *EXÓTICA*, a estratégia de performar a identidade parte de um lugar de fluidez, multiplicidade e transformação, em vez de uma fixidez identitária. Essa abordagem transfeminista e transfronteiriça não está apenas presente na prática artística de Amanda Piña, mas também pode ser atribuída às dançarinas exóticas do início do século XX, que tentavam escapar dos entraves de suas origens biológicas por meio da dança. (Casalini, 2023, p. 5) [traduzido por Ciafrino]⁷¹

As histórias dos artistas que antecedem o tempo atual levantam questionamentos que se mantêm relevantes na atualidade. Questionamentos sobre apropriação cultural e sobre auto-exotificação. Curiosamente, em *EXOTICA*, o exótico é um conceito que serve para pensarmos a história dos museus e da museologia desde uma perspectiva bastante precisa e consciente da colonialidade. Os museus surgem, se desenvolvem e se fortalecem graças ao olhar exotificante aos outros. O jogo de outridade praticado pelos museus clássicos tradicionais é o que impulsionou a abertura dos Gabinetes de Curiosidade, como descrito previamente no Capítulo 1 desta tese.

⁷¹ “In *Exotica*, the strategy of performing identity comes from a place of fluidity, multiplicity and transformation rather than identitarian fixity. This transbordering transfeminist approach is not only part of Amanda Piña’s artmaking, but could also be attributed to the early XX century exotic dancers who tried to escape the entrapments of their biological origins through dance.” (Casalini, 2023, p.5)

Os dançarinos mergulham em suas apresentações, que incluem tanto reencenações de coreografias de artistas rememorados quanto criações próprias, estabelecendo um vínculo entre passado e presente. Essa prática aponta para o fato de que o apagamento dessas figuras esquecidas está diretamente relacionado à possibilidade de que o trabalho dos próprios dançarinos, também racializados, seja igualmente condenado ao esquecimento no futuro. As coreografias do século XX que são re-encenadas configuram-se dentro da categoria de ‘*teatro de variété*’, uma tipologia de teatro, dança e circo, caracterizado por uma estrutura fragmentada que reúne uma sucessão de números artísticos diversos, como canto, dança, esquetes cômicos e ilusionismo e que eram frequentemente apresentados em ambientes populares no final do século XIX e início do século XX.



Imagem 6: *EXOTICA* de Amanda Piña.⁷²

⁷²Imagem 6: *EXOTICA* de Amanda Piña. © Amanda Piña Fortuna. Cortesia da artista. Fotografia de Michel Jimenez.

Na imagem 6, observam-se quatro dançarinos tocando instrumentos que, no contexto europeu, costumam ser categorizados como ‘exóticos’. Esta cena, situada na segunda metade do espetáculo, é marcada pela entrada dos intérpretes, que caminham lentamente enquanto produzem sons com os instrumentos visíveis na imagem. O aroma de cobal ainda permeia o ambiente, preenchendo o teatro com uma atmosfera sensorialmente densa e distinta daquela usualmente experienciada em espaços cênicos ocidentais. A imersão do público ocorre de forma gradual, mobilizando múltiplos sentidos: olfato, audição e visão, em uma construção perceptiva que transcende a recepção puramente visual. O som do tambor e da flauta estabelece o ritmo e anuncia a entrada em uma narrativa que se desdobra ao longo da obra. O dançarino que se encontra no chão é, aos poucos, circundado pelos demais, que se organizam ao seu redor. Inicia-se, assim, um ritual, entendido aqui como um momento de ativação simbólica e relacional, que promove uma conexão entre os corpos em cena e as coreografias e artistas homenageados na peça.

Nesta tese já foram apresentadas as contribuições de Leda Maria Martins⁷³, pesquisadora brasileira, reconhecida por seu trabalho sobre performances afrobrasileiras, oralidade e memória, com grande influência nos estudos da performance e das tradições afrodiaspóricas. Seus estudos exploram a relação entre ancestralidade, ritual, corporeidade e teatralidade, com destaque para as culturas afrobrasileiras e ameríndias. Seu conceito Tempo Espiral propõe uma abordagem não linear da história, baseada na circularidade e na ancestralidade, que tem sido muito utilizada nos estudos de performance e cultura afrodiaspórica. Martins explica como a própria compreensão da passagem do tempo de maneira sucessiva é uma construção ocidental espalhada pelo mundo pela mesma ordem colonial de poder.

A noção de um tempo que se expressa pela sucessividade, pela substituição, por uma direção cujo horizonte é o futuro marca as teorias ocidentais sobre o tempo e a própria ideia de progresso e de razão de modernidade [...].
(Martins, 2024, p. 25)

⁷³Leda Maria Martins é doutora em Literatura Comparada pela Indiana University e professora emérita da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Suas contribuições no campo da teoria das artes performativas vêm sendo amplamente reconhecidas em um contexto internacional. Seu livro ‘Performances do Tempo Espiral’ serviu de inspiração para a curadoria da 35ª Bienal de São Paulo, ‘Coreografias do Impossível’. Seu trabalho articula teorias da filosofia clássica com o pensamento afrodiaspórico e decolonial.

Fundamentando-se no pensamento de Leda Maria Martins, pode-se compreender que a obra *EXOTICA* de Amanda Piña conecta estes dois momentos distintos, que foram separados por uma concepção ocidental de tempo passível de contestação. Contribuições como a teoria do Tempo Espiral de Leda oferecem perspectivas radicalmente mais ousadas e desafiadoras do pensamento eurocêntrico dominante. Leda Maria Martins contrapõe Cronos, que no Ocidente inaugura a ideia de temporalidade linear, progressiva e sucessiva, organizada em formato de calendário, a Urano, pai de Cronos, que representa o tempo sem temporalidade, sem distinção entre antes e depois. Na filosofia africana, o tempo assume outra configuração, estando completamente interconectado à experiência vivida.

Para Leda Maria Martins, o tempo fica inscrito no Ocidente através da escrita. É o domínio da linguagem escrita que permitiu ao Ocidente articular-se de forma eficaz para a inscrição e disseminação de seus pensamentos e crenças. As culturas africanas, por sua vez, inscrevem sua história e seus saberes por meio de outras formas de grafia: a grafia corporal, o gesto em movimento, a oralitura, como propõe a pesquisadora. O corpo que dança e gesticula constitui a forma de transmitir cultura, memória e crença em muitas sociedades e culturas não-ocidentais.

A filosofia africana leva em conta toda a gama de conhecimentos da performance oral como significativa para a inscrição das experiências de temporalidade e para sua elaboração epistêmica. (Martins, 2024, p.32)

A metáfora visual da espiral é imaginada e conceituada por Martins para quem as temporalidades são curvas, enquanto que memória e tempo são imagens que se refletem. Segundo a autora, as performances, danças e rituais representam espaços ricos para a memória em seus “vastos repertórios de reservas mnemônicas.” (Martins, 2024, p.47).

Em *EXOTICA*, os tempos se reencontram: o tempo dos artistas representados se conecta ao presente. Através do ritual, da representação e da ação corporal, outras cosmologias são evocadas, e diferentes formas de compreender o espaço e a presença emergem em uma linguagem teatral. Como discute Lepecki apresentado no capítulo 2 desta tese, o conceito de *Re-enactments* se manifesta como um desejo arquivístico. Na peça de Piña, esse desejo se concretiza na documentação da obra dos artistas homenageados, mas o arquivo não se limita a um registro fixo. Ele se constrói na oralitura, na incorporação performada e simultaneamente

vivida, tanto pelo corpo dos intérpretes no palco quanto pelos espectadores, que, ao testemunharem a cena, tornam-se cúmplices desse fenômeno performativo.

No texto, é abordada a diferença entre as formas de transmissão de conhecimento no Ocidente e em diversas sociedades não-ocidentais. Enquanto o pensamento ocidental tende a privilegiar a escrita como principal meio de compartilhar saberes, valores, histórias e memórias, muitas culturas não-ocidentais recorrem à oralidade e ao ritual como formas fundamentais de transmissão. Em *Performances da Oralitura: Corpo, Lugar de Memória* (2003), Martins argumenta que a performance, ou as práticas performáticas em geral, não se confundem com os gestos do cotidiano ou com ações ordinárias. Ela as caracteriza como manifestações necessariamente transitórias e inaugurais.

A autora recorre ao pensamento de Joseph Roach, que propõe três princípios para compreender a genealogia da performance: a ‘imaginação cinética’, os ‘vórtices de ação’ (entendidos como hábitos) e a ‘transmissão deslocada’. Martins adota essa tríade para desenvolver sua perspectiva de que a performance não é meramente um gesto ou movimento que expressa um conteúdo passível de ser traduzido pela fala ou pela escrita. Ao contrário, para ela, a performance carrega um significado simbólico próprio, que dá forma a um determinado conhecimento por meio do corpo em movimento. A tríade ‘imaginação-cinética’, ‘vórtices de ação’ (hábitos) e ‘transmissão deslocada’ no contexto museológico adquirem novos significados e potencialidades. A peça de dança contemporânea ou performance quando apresentada no espaço museológico está usando de um recorte semiótico no qual o que é ali apresentado adquire uma legitimidade e associação inevitável à memória e patrimônio coletivo da sociedade na qual está inserido. O poder simbólico dos museus ativa diferentes potencialidades simbólicas e significantes que estão atreladas ao movimento realizado.

3.4 - ENCENANDO A REPARAÇÃO: 'I WANT REVENGE, GRANDMA' DE COLLEEN NDEMEH

I Want Revenge, Grandma [Vó, Eu Quero Vingança] é uma obra coreográfica de Colleen Ndemeh Fitzgerald⁷⁴, concebida no âmbito de seu mestrado na *Hochschule für Schauspielkunst und Tanz* (HZT). A estreia da peça ocorreu em 15 de novembro de 2024, como parte da conclusão de seu programa de mestrado e obtenção do título acadêmico correspondente. Nesta obra, Colleen Ndemeh conta a história do Condado de Bong, região natal de sua avó, em conexão com a Alemanha, onde a artista reside atualmente. Uma história de colonialismo e reparação é narrada por meio de movimento, voz, gravações de voz e vídeos de arquivos pessoais coletados pela artista durante sua pesquisa.

Colleen dança a Dança Kpelle, uma dança tradicional da terra de seus ancestrais, normalmente acompanhada pelo som de tambores (como o djembê ou o tambor de fenda), xilofones e cantos de chamado e resposta. Ndemeh dança ao redor de um monte de terra colocado no centro da sala, enquanto o público é livre para se mover e sentar ao redor do círculo. Após a dança, Ndemeh sobe no monte de terra localizado no meio do palco. Ao deitar-se no topo, as luzes se apagam e um vídeo de arquivo é projetado, narrando uma história sobre o Condado de Bong. A voz do vídeo nos conta sobre dois homens corajosos que entram na selva em busca de ferro, em uma narração típica dos documentários dos anos 80.

O Condado de Bong foi a região da Libéria onde a Bong Mining Company (BMC), uma concessão germano-italiana, se estabeleceu em 1958 e permaneceu ativa até 1990. A BMC construiu um extenso complexo para a mineração de ferro a céu aberto na cordilheira ao norte da linha divisória entre os condados de Margibi e Bong.

À medida que a luz na sala vai diminuindo lentamente, Ndemeh, no topo do monte de terra, começa a recolher suavemente a terra sob si. Ela a acaricia delicadamente, como se estivesse reunindo-a e trazendo-a de volta para o topo, onde está. Ao mover a terra sob seu corpo, começa a encontrar coisas que estavam enterradas e invisíveis até então. Enterrados na

⁷⁴Colleen Ndemeh Fitzgerald (1992) é uma artista performática, ativista e trabalhadora cultural multidisciplinar, de ascendência Kpelle (liberiana) e irlandesa-americana. Ela realiza trabalhos artísticos e políticos internacionalmente, abordando temas como feminismo, anticolonialismo e negritude, atuando tanto como artista solo quanto como integrante do coletivo artístico afrofeminista Kukily. Fitzgerald recebeu formação em técnicas de dança afrodiaspórica, africana ocidental e dança contemporânea.

terra, há inhames. Ela limpa os inhames com as mãos, removendo o pó e devolvendo-os à terra, desta vez, visíveis ao público. À medida que encontra os inhames e os limpa, ela os coloca ao seu redor no monte de terra, formando um círculo à sua volta. O inhame é um alimento sagrado nas culturas africanas e afrodiaspóricas, utilizado em rituais e oferendas aos Orixás⁷⁵. Ele simboliza a vida, a fertilidade e a renovação, representando a conexão com os ancestrais. Sua presença reforça a continuidade das tradições e a resistência cultural.

Ela desenterra algo que não é um inhame, mas um grande bracelete circular feito de ferro. Segurando-o nas mãos, começa a falar, iniciando um diálogo com sua avó falecida, prestando homenagem à tradição africana, conectada à ancestralidade e à natureza.

O tempo africano, assim como o universo africano, é repleto de ancestralidade. Assim como o visível não está separado do invisível [...] o tempo dos mortos também não está separado do tempo dos vivos. (Oliveira citado em Martins, 2023, p.63)

Ela então descobre algo que não é um inhame, mas uma grande pulseira circular de ferro. Segurando-a nas mãos, começa a falar, iniciando um diálogo com sua avó falecida, prestando homenagem à tradição africana e à sua conexão com a ancestralidade e o mundo natural. Ao falar com a avó sobre seu desejo de “encarnar o mal puro”, de “descer ao nível deles”, Ndemeh se levanta e, enquanto fala, enumera aquilo que deseja fazer em nome da vingança. Ela cita os horrores cometidos pelos colonizadores europeus nas colônias, contra os povos africanos e além. “Quero que seus crânios sejam roubados para que possam ser colocados no porão de algum museu europeu.” Uma referência à história entrelaçada da violência colonial e dos museus europeus. Ela coloca a pulseira sobre o monte de terra.

Nunca deixa de me surpreender como um grupo de homens, vindos de uma pequena aldeia na Alemanha, viajou até a Terra Kpelle para fazer isso. E quando vejo uma floresta exuberante e linda ser devastada até não restar nada, penso em todos os seres vivos, espíritos, lugares sagrados, em formas inteiras de viver a vida e ver o mundo que também foram destruídas, arrasadas, eliminadas. (Ndemeh, 2024)⁷⁶

⁷⁵Os Orixás são divindades ou forças da natureza cultuadas nas religiões de matriz africana, como o Candomblé e a Umbanda.

⁷⁶Texto de Collen Ndemeh que integra a peça.

A passagem com as falas de Ndemeh na sua peça revela como a ação da mineradora não afeta somente o ecossistema, as plantas, os animais e a população local, mas também os seres para além de humanos, espíritos e entidades sagradas, que em epistemologias outras vivem e convivem com os humanos na Terra. A colonialidade afeta muito mais do que o homem ocidental é capaz de compreender. A inconformidade de Ndemeh é expressa em suas linhas e em sua dança.

A pulseira utilizada e vista na peça de dança é uma reprodução de uma tornozeleira original feita de argila, conectando a história do condado de Bong a um museu em Berlim. A história da extração de solo na Libéria se entrecruza com a história da tornozeleira de latão, Nº: III C 35896a, uma peça da coleção do Museu Etnológico de Dahlem. Há pouquíssima informação disponível sobre a tornozeleira, que é apenas um entre centenas de objetos classificados sob o termo "Liberia" no catálogo do museu. Para ver a tornozeleira, originalmente pertencente ao povo Kpelle, é necessário agendar uma visita com pelo menos seis meses de antecedência e passar por uma série de formulários e procedimentos protocolares. À medida que a peça se desenrola, passamos a compreender as histórias entrelaçadas do território e da peça do museu (o bracaletes). Os vídeos projetados na sala foram filmados por membros de famílias alemãs que viveram na região enquanto a Bong Mining Company (BMC) ainda estava ativa. Essas imagens de famílias pacíficas e felizes são sobrepostas a filmagens da terra sendo minerada, despojada de seus recursos e de sua vida.

I Want Revenge, Grandma clama por ‘reparação, restituição, vingança e retorno’. A pulseira, que deveria estar presente durante a peça, não pôde sair das paredes do museu. A coleção do Museu de Dahlem é a mesma coleção do Humboldt Forum, no Berliner Palast, onde atualmente estão expostas peças das coleções etnológicas do Museu de Dahlem. O Berliner Palast é o local onde ocorreu a Conferência de Berlim de 1884–1885.

Recordar a história da pulseira é tornar visível, através da matéria, o roubo e a subjugação do epistemicídio colonial. As coleções museológicas frequentemente oferecem a possibilidade de visualizar materialmente a violência colonial/moderna. Enquanto isso, as resistências e epistemologias decoloniais vêm performando/encarnando suas tradições como uma estratégia de sobrevivência.



Imagem 7: *I Want Revenge, Grandma* de Colleen Ndemeh.⁷⁷

Ao final da performance, o público é convidado a enterrar oferendas sob a terra, gesto que é proposto como reparador. A materialidade da ferida colonial é trazida ao palco. Ndemeh convoca uma forma de reparação que reconheça os efeitos materiais dessa ferida. Aqueles mais afetados pela ordem colonial de poder, por meio da qual a raça tornou-se o principal princípio de classificação social e de distribuição do poder na sociedade (Quijano, 2005), merecem reparação. Reconhecendo que não houve “desenvolvimento industrial e riqueza na Europa sem o sistema de plantações, a escravização, a extração de recursos da Terra e a exploração de pessoas ao redor do planeta” (Vázquez, 2022, p.24), um caminho decolonial deve incluir reparações às pessoas habitando territórios que foram colonizados, bem como àquelas que vivem em espaços que continuam sendo explorados e capitalizados por aqueles que se beneficiaram com tal exploração. Este momento na coreografia de Ndemeh é extremamente interessante para esta tese, pois, como será argumentado nos próximos

⁷⁷Imagem 7: *I Want Revenge, Grandma* de Colleen Ndemeh. Cortesia do artista. Fotografia de Alicja Hopel.

capítulos, este ato aponta para o fato de que não existe reparação simbólica sem reparação material. Não existe decolonização que se assista como um público passivo, mas sim a decolonização demanda ação por parte de quem assiste.

Os tambores evocam aquilo que Ligiéro descreve acerca das forças culturais. O tambor, o batuque, o círculo, os gestos, todos esses elementos que o autor observa nas tradições afro-diaspóricas brasileiras, estão presentes na coreografia de Colleen. Nesta dança, torna-se visível que a Libéria e o Brasil estão conectados por meio da ancestralidade. Apesar das tentativas coloniais de apagar as tradições culturais, o poder da memória persiste e é transmitido através da dança. Os movimentos que Colleen executa em referência à dança Kpelle guardam estreita semelhança com aqueles encontrados nas manifestações culturais e rituais brasileiros. Isso corrobora a teoria do repertório de Diana Taylor, demonstrando a capacidade da dança de funcionar como um lugar de memória e uma forma de resistência aos projetos coloniais.

Os museus são espaços privilegiados de memória dentro das sociedades ocidentais. Por meio de suas coleções e de seus métodos de trabalho, são capazes de atribuir valor, legitimar narrativas e abrir espaços de diálogo e de compartilhamento de saberes. Operam com a grande responsabilidade de produzir tanto visibilidade quanto invisibilidade ao tomar decisões curatoriais. Pelo poder que possuem e pelo poder que concedem, podem contribuir tanto para processos coloniais quanto decoloniais, dependendo das abordagens éticas e metodológicas aplicadas. Sob uma perspectiva museológica, torna-se evidente que o direito à memória é tão essencial para a vida e para a dignidade humana quanto os direitos à terra e à água.

Os projetos de dança e performance descritos acima expõem a fratura colonial, revelando as profundas interconexões entre a exploração da terra e seu impacto sobre comunidades locais, comunidades frequentemente deslocadas de seus territórios ou privadas de seus recursos naturais e patrimônio cultural. A *aestheSis*⁷⁸ decolonial apresenta um caminho possível para a cura da ferida colonial em museus e universidades, instituições historicamente

⁷⁸De acordo com Mignolo e Vázquez, a *aestheSis decolonial* é o intento de romper com o domínio das formas de sentir, perceber e criar impostas pelo projeto moderno e colonial. Eles argumentam que o colonialismo não controlou apenas aspectos econômicos, políticos e do conhecimento, mas também os sentidos e a forma como as pessoas experimentam o mundo através da arte, da beleza e da sensibilidade. Nesse sentido, a *aestheSis decolonial* procura recuperar e valorizar outras formas de sensibilidade e expressão que foram marginalizadas ou deslegitimadas pela estética moderna ocidental.

cúmplices na sustentação da ordem colonial. Essa mudança exige o questionamento dos paradigmas estéticos dominantes e o reconhecimento de que a ferida colonial persiste na forma de racismo cotidiano e de outros sistemas de opressão interseccionais. Museus devem incluir ativamente vozes diaspóricas e marginalizadas, vozes historicamente silenciadas, e garantir que elas desempenhem um papel central na construção das narrativas históricas. Enquanto instituições encarregadas de preservar a cultura e a memória, os museus precisam adotar ações tanto simbólicas quanto materiais, reconhecendo seu envolvimento nos epistemicídios que encheram seus acervos com objetos enraizados na violência colonial, como a pulseira de tornozelo referida na obra de Ndemeh.

Este capítulo teve como objetivo abordar projetos de dança contemporânea e performance que dialogam com a decolonização a partir da valorização de epistemologias e tradições de culturas não-ocidentais que foram subalternizadas dentro do pensamento moderno/colonial. Utilizou-se o trabalho da Amanda Piña, Raísa Inocêncio e Colleen Ndemeh como exemplos de trabalhos performáticos e de dança, que são também investigativos, para buscar responder a pergunta de como estes oferecem táticas decoloniais para museus.

A ancestralidade é responsável pela relação entre corpo, tempo, memória, transmissão e produção de saberes. O tempo é inscrito através do gesto na tradição africana que é depois difundida nas Américas, entre as comunidades afrodiaspóricas. As epistemologias africanas que se apoiam em uma noção de tempo não sucessivo e não linear, mas que se inscreve através do corpo em movimento pode ser reativado, poderão re-existir em um plano material quando os museus começarem a incorporar suas práticas e suas metodologias em seus programas. O museu como o espaço simbólico que escreve a história através de suas coleções e exposições, requer movimento. O trabalho das três artistas é de particular interesse para esta pesquisa, pois articula investigação teórica com práticas performáticas e corporais. Suas abordagens evidenciam a centralidade da memória, da resistência de minorias e das epistemologias não-ocidentais, que resistem e persistem por meio do corpo em movimento, entendido aqui como canal de incorporação, transmissão e produção de conhecimento.

Inicialmente, analisou-se como a ordem colonial de poder estabeleceu um sistema de categorização hierárquica de seres, saberes e espaços, cuja lógica permanece operante nos museus contemporâneos e suas coleções. Os impactos da matriz modernidade/colonialidade

incidem não apenas sobre os conteúdos exibidos nos espaços museológicos, mas também sobre os modos de representação e mediação desses acervos. Posteriormente, examinou-se o conceito de desobediência epistêmica e as contribuições teóricas de autores como Quijano, Walsh, Primo e Moutinho, com o objetivo de fundamentar alternativas conceituais capazes de confrontar a armadilha colonial que estabelece a Europa e suas produções culturais como paradigma de superioridade em relação às manifestações originárias de outras geografias. Essa perspectiva crítica visa desestabilizar as estruturas epistêmicas hegemônicas que sustentam a hierarquização colonial do conhecimento.

Referenciando a teoria de campo político de Bourdieu, problematizou-se a compreensão de acúmulo de capital cultural desde uma perspectiva decolonial que explicaria então, como museus, como espaços de poder, são aqueles formados a partir das narrativas daqueles que detêm maior acúmulo de capital cultural. A partir disso, entende-se o Museu Tradicional, como espaço de poder das culturas ocidentais. A partir de referências da Antropologia Cultural, como as contribuições de Viveiros de Castro sobre como as cosmologias ameríndias situam o corpo como elemento central para uma compreensão do mundo que difere da tradição eurocêntrica e colonial, delineou-se um campo de compreensão que reconhece as limitações do Ocidente.

Com o conceito de Motrizes Culturais de Zeca Ligiéro se entende que a partir da dança, as sociedades diaspóricas contentam-se com saberes ancestrais e transformam seus conhecimentos em aparatos de resistência. Essa resistência pode ser entendida como uma desobediência epistemológica, uma insistência por viver e sobreviver aos ataques de uma sociedade que perpetua lógicas coloniais de dominação através da subalternização de práticas como a Umbanda e a Capoeira, porém são, justamente, essas práticas que, ao se reinventarem ao longo do tempo, provam resiliência. Para exemplificar as teorias acima abordadas, foram trazidos o trabalho de Piña, Inocência e Ndemeh.

Em *EXOTICA*, Amanda Piña e seus colaboradores trazem à tona e problematizam a forma como a história da dança europeia segue marginalizando a produção de artistas e coreógrafos racializados. A obra evidencia os processos de exotificação aos quais esses corpos foram e continuam sendo submetidos, inclusive dentro de espaços institucionalizados de arte e performance. Trata-se de uma peça que também assume um caráter documental,

funcionando como um exemplo contundente de como, por meio da dança, é possível reescrever histórias e tornar visível a persistência da colonialidade nas práticas artísticas contemporâneas. A partir dessa perspectiva, museus e instituições culturais são convidados a refletir criticamente sobre quais histórias foram relegadas ao esquecimento e quais foram previamente evidenciadas sob um olhar essencialista e exotificante. É urgente questionar de que modo essas instituições ainda operam dentro de lógicas que reforçam a exotificação de pessoas racializadas e oriundas do Sul Global. Como evitar que seus trabalhos, identidades e subjetividades continuem sendo apropriados e instrumentalizados para o entretenimento de audiências europeias? Essa questão aponta para a necessidade de repensar as práticas curatoriais, educativas e institucionais, em direção a abordagens éticas, plurais e decoloniais.

Em *Os Banhos* de Raísa Inocência, a potencialidade reside na criação e partilha de espaços. A tradicional separação entre dançarino e público é desfeita e deslocada para outro campo relacional, no qual, por meio de um formato semelhante ao de um *workshop*, todos os participantes se tornam agentes. De forma colaborativa, é possível examinar coletivamente as feridas coloniais. A Museologia Decolonial, ou mais especificamente a Sociomuseologia Decolonial, compromete-se com processos que, por meio da memória, do cuidado e da preservação de saberes silenciados, possibilitam que sujeitos pertencentes a grupos historicamente marginalizados tornem-se narradores de suas próprias histórias.

A maneira como o trabalho de Raísa Inocência introduz, com sensibilidade, cosmologias afrodiaspóricas e o pensamento nagô em práticas performáticas que interrompem a lógica da representatividade colonial, aquela que centraliza o artista em uma *mise-en-scène* enquanto o público permanece passivo, restrito à condição de espectador, constitui uma das principais potências identificadas nesta pesquisa. Houve uma preocupação ética e sensível ao trazer esta referência, com a consciência de que qualquer descrição é, por natureza, insuficiente para traduzir a complexidade da experiência vivida ao participar da performance. Ainda assim, acredita-se que determinadas potências podem e devem ser analisadas e compartilhadas, como forma de contribuir para a elaboração de novos modos de pensamento e ação no campo museológico, práticas comprometidas com a decolonização das formas de fazer, narrar e experienciar memórias e patrimônios.

Banhos também introduz conceitos e teorias associadas ao que tem sido denominado tradução cultural e epistemológica. A prática de Inocência, que mobiliza a tradição greco-romana da filosofia ocidental para apresentar epistemologias afro-ameríndias e afro-diaspóricas, ilustra como a performance, uma forma artística reconhecida e institucionalizada pelos museus tradicionais e pela história da arte, pode funcionar como espaço, como uma forma de disfarce, por meio da qual práticas de culturas historicamente oprimidas se tornam visíveis para públicos diversos, assim como praticantes do Candomblé e da Umbanda empregaram o sincretismo religioso como forma de resistência.

Essas estratégias “sincréticas” operam no sentido de fortalecer modos de conhecer afro-ameríndios e afro-diaspóricos que, por meio da dança, mantêm conexões vitais com a natureza e o sagrado. Como destacam estudiosos como Sodré e Martins, a relação com a natureza e a ancestralidade se expressa através do movimento. A compreensão de que, nessas epistemologias brasileiras não ocidentais, as árvores incorporam entidades por meio da dança, da mesma forma que os orixás encontram sua possibilidade e razão de existência na performance, oferece estruturas profundas para a interpretação do mundo, da ancestralidade e da relação entre seres humanos e natureza, estruturas capazes de transformar radicalmente o impacto dos paradigmas ocidentais sobre o mundo.

Por fim, o trabalho coreográfico de Colleen Ndemeh evidencia de forma material e simbólica como os Museus Tradicionais não abrigam apenas ‘uma gota de sangue’ (Chagas, 1999), mas, sim, uma verdadeira enchente de injustiças em suas reservas técnicas. Essas instituições permanecem repletas de objetos que foram roubados, saqueados ou retirados de maneira injusta durante o período colonial em que foram adquiridos. Muitas vezes, tais museus ignoram ou negligenciam as possibilidades de reparação quando estas são demandadas por pessoas provenientes ou descendentes diretos das comunidades, que são, de fato, as legítimas proprietárias desses bens.

O caso do bracelete e o desejo de Ndemeh de criar uma obra coreográfica em diálogo com esse objeto museológico representa uma experiência exemplar de como é possível ressignificar objetos, ou, mais precisamente, entidades relacionais, que integram acervos coloniais. No entanto, segundo relatado pela própria artista em entrevista concedida a esta pesquisa, sua experiência com o Museu de Dahlem foi marcada por frustração e decepção. O

excesso de burocracia, a tendência a negar solicitações de forma automática, mesmo antes de compreender plenamente o escopo da proposta artística, bem como a ausência de abertura ao diálogo, revelam como instituições como o Museu de Dahlem continuam centradas nos objetos, relegando a segundo plano as pessoas e comunidades diretamente relacionadas com tais peças. Esses fatos indicam uma persistente indisposição dessas instituições em se comprometer com os processos de reparação e decolonização.

Paradoxalmente, essas são peças que jamais foram expostas e sobre as quais tampouco se realiza qualquer pesquisa ativa, o que torna ainda mais urgente a escuta e o acolhimento de propostas que visem ativá-las de forma ética, crítica e sensível. A proposta de Colleen Ndemeh de desenvolver uma peça coreográfica a partir de um objeto do acervo museológico deve ser compreendida como uma proposta relevante e com fundamento teórico, qualidade e inovação em forma de pesquisa e criação artística. Os problemas e empecilhos que encontram evidenciam, portanto, a limitação dos museus tradicionais diante de novas metodologias e práticas que desafiam o paradigma objetualista e propõem novas formas de relação com as coleções museológicas e de produção científica que abordam o passado colonial atrelado a estas instituições e suas coleções.

CAPÍTULO 4

A COLONIALIDADE E ALGUNS DE SEUS EFEITOS NO ANTROPOCENO

Este capítulo irá analisar projetos e peças de dança contemporânea e a performance que de diferentes formas procuraram instaurar novas formas de relação e compreensão com a natureza e que, portanto, podem ser compreendidas dentro de um esforço decolonial e ecológico. A natureza, um conceito extremamente complexo, é comumente entendida como toda forma de vida não humana. As pedras, por exemplo, tradicionalmente consideradas não vivas, podem ser vistas como formas de vida dependendo da epistemologia que as examine. Ou seja, a própria compreensão da natureza e de seus elementos é culturalmente construída e, no contexto ocidental, historicamente vinculada ao eurocentrismo e ao antropocentrismo.

O termo Antropoceno, por sua vez, passou a ser utilizado recentemente de forma recorrente na mídia internacional para designar os tempos atuais como um período em que a crise climática exige atenção urgente, uma vez que a previsão de continuidade da vida humana na Terra torna-se cada vez mais incerta. O aumento das temperaturas, a escassez de água em determinadas regiões e outros tipos de catástrofes climáticas funcionam como alertas de que, se não transformarmos imediatamente a forma como habitamos o planeta, a sobrevivência humana poderá se tornar inviável.

O livro *Uma Ecologia Decolonial: Pensar a Partir do Mundo Caribenho* (2022) de Malcom Ferdinand serve de importante base para iniciar o capítulo, pois nele encontram-se conceitos como ‘Tempestade Ecológica’ e ‘Dupla Fratura da Modernidade’, mencionados no capítulo anterior, e que são de extrema importância para pensarmos a intrínseca relação entre um pensamento decolonial e um pensamento ecológico, pois aborda a impossibilidade de pensar um movimento ecológico sem levar em consideração a história da colonização. Este argumento destaca a importância da análise e da transformação decoloniais não apenas para a Museus Tradicionais, mas também para a virada sustentável na sobrevivência humana. Esta pesquisa apresenta uma contribuição humilde para o esforço mais amplo de compreensão dos efeitos da colonialidade e das potencialidades de sua reversão.

Nas páginas a seguir, analisam-se quatro obras e projetos de dança e performance (*Danses non Humaines* de Jérôme Bel e Estelle Zhong Mengual, *Série Falla* de Azkona e Toloza, *SOTTOBOSCO* de Chiara Bersani e *Not a Body for Burial* de Azadeh Ganjeh) apresentados em museus, teatros e espaços culturais europeus que, de diferentes maneiras, exploram relações com seres vivos não humanos, e até com os seres não-vivos, para além do

antropocentrismo ocidental. Tanto *Danses Non Humaines*, de Jérôme Bel e Estelle Zhong Mengual, quanto *Falla*, de Azkona e Toloza, são criações coreográficas nas quais os artistas buscaram aproximar-se de outras formas de vida não humanas, partindo do entendimento de que a crise climática exige novos modos de relacionar-se com as demais espécies e com o meio ambiente. *SOTTOBOSCO*, de Chiara Bersani, a partir da metáfora da ‘mata baixa’, propõe um ritmo e uma temporalidade contrários à aceleração da vida contemporânea nas cidades. A inclusão de pessoas com deficiência é reconhecida, nesse contexto, também como um gesto de caráter decolonial.

Já em *Not a Body for Burial*, de Azadeh Ganjeh, a artista realiza uma *Performance Lecture* (Conferência Performática) na qual narra uma história que evidencia a conexão das pessoas com o território, revelando as implicações coloniais da ruptura dessa relação. As obras selecionadas para este capítulo foram projetos com os quais a pesquisadora teve contato ao longo de seu percurso profissional como produtora e pesquisadora de dança contemporânea no período do doutoramento entre 2022 e 2025. Embora bastante distintos entre si, e sem oferecerem uma conclusão sobre como podem atuar de forma direta frente às mudanças climáticas, tais trabalhos configuram tentativas de, por meio da arte e do corpo em movimento, apontar para outras possibilidades de estar no mundo.

4.1 - A DUPLA FRATURA DA MODERNIDADE DE MALCOM FERDINAND

É impossível compreender plenamente os efeitos do colonialismo sobre as formas como as sociedades ocidentais estruturaram as relações entre diferentes grupos sociais sem reconhecer que esses efeitos também incidiram sobre as formas de relação entre os seres humanos e a natureza. Natureza é um conceito complexo e, frequentemente, apresentado em oposição à cultura, entendida como aquilo que é produzido pelo *Homo sapiens sapiens*. A natureza seria, nesse sentido, aquilo que precede o humano, aquilo que existe de forma autônoma. No entanto, o habitat, ou meio ambiente, em que uma sociedade se desenvolve informa e é informado pelas dinâmicas socioculturais que nele se estabelecem. A relação entre seres humanos e natureza pode assumir diferentes graus de destruição, e aquilo que há um século era considerado expressão de uma sociedade avançada, progressista e desenvolvida, que utilizava os recursos naturais como instrumentos de progresso, vem sendo crescentemente contestado nas últimas décadas por ambientalistas e ativistas, que identificam essa lógica como uma das principais responsáveis pelo aquecimento global.

O Antropoceno é definido como “a nova era geológica que sucede o Holoceno, na qual as atividades dos humanos se tornam uma força maior que afeta de forma duradoura os ecossistemas da Terra” (Ferdinand, 2022, p.4)⁷⁹. A irreversibilidade dos efeitos do aquecimento global beiram o insustentável. Com um aumento de 1,6 graus no ano de 2024, de acordo com a Organização Meteorológica Mundial, uma catástrofe iminente parece ser incontornável se não houver uma transformação radical na economia e política internacional. Apesar dos alertas de cientistas e ecologistas há décadas, e apesar dos efeitos já afetaram profundamente comunidades em diferentes partes do mundo, há todavía líderes mundiais que insistem em negar os efeitos de uma crise ambiental em todos os países e cantos do mundo. A ordem de pensamento colonial responsável pela categorização dos seres humanos é a mesma ordem de pensamento extrativista que continua a ameaçar a possibilidade de vida na Terra, e que influencia no fato de que os primeiros afetados, não serão os que podem impedir o processo da crise climática.

O início do Antropoceno, ou a formulação e aceitação da ideia de que se inaugura uma nova era geológica, evidencia a radicalidade da crise planetária contemporânea. Até então, a

⁷⁹Tradução por Ciafrino.

presença humana na Terra era compreendida como parte de um contínuo histórico, no qual as transformações sociais, ainda que significativas, não haviam sido consideradas, no âmbito ocidental, como suficientemente impactantes para estabelecer uma ruptura entre Eras. A adoção de um termo oriundo da geologia pode contribuir para a ampliação da percepção sobre a escala do impacto humano no planeta, situando-o em uma temporalidade geológica que escapa à nossa compreensão habitual do tempo histórico. Segundo Bruno Latour, a particularidade da incorporação do termo Antropoceno nos discursos contemporâneos é a sua capacidade de diferenciar o período atual das noções de ‘Modernidade’ (Latour, 2017, p.116). O termo é capaz de nos alertar radicalmente para o poder que as sociedades contemporâneas têm de agir no mundo, ou para a forma como a ação humana pode impactar irreparavelmente o planeta. Apesar dos debates em torno do conceito de Antropoceno e da sua legitimidade, trata-se de uma noção que tem permitido a investigadores/as e artistas mobilizarem-se em resposta à urgência da crise climática. Esta pesquisa propõe explorar as relações entre colonialidade e crise ecológica, assim como as formas pelas quais a dança contemporânea e a performance podem imaginar estratégias para transformar modos de habitar e de se relacionar com o ambiente, tendo como principal referência a teoria da ecologia decolonial de Malcom Ferdinand.

Por meio da chamada ‘fratura colonial’, impôs-se às sociedades não-ocidentais um modo de vida específico, hoje amplamente reconhecido como um dos principais responsáveis pelas crises ecológicas contemporâneas. Em *Ecologia Decolonial: Pensar a Partir do Mundo Caribenho* (2022), Malcom Ferdinand⁸⁰ analisa de forma rigorosa as inter-relações entre colonialismo, extrativismo e exploração da terra. Para o autor, a lógica da habitação colonial fundamenta-se na apropriação e exaustão dos recursos naturais, bem como na negação da coexistência com o outro, processo que ele denomina *othercide*, ou seja, a impossibilidade de existência plena na presença do ‘outro’ (Ferdinand, 2022, p.29).

A dupla fratura da modernidade refere-se à espessa parede entre as duas fraturas, a ambiental e a colonial, à real dificuldade que existe em pensá-las

⁸⁰Malcom Ferdinand é o autor do aclamado livro ‘Ecologia Decolonial: Pesar a Partir do Mundo Caribenho’. Ele é engenheiro ambiental pela University College London e doutor em filosofia política pela Université Paris Diderot. Atualmente, é pesquisador do CNRS (IRISSO/Université Paris Dauphine). No cruzamento entre filosofia política, teoria pós-colonial e ecologia política, sua pesquisa se concentra no Atlântico Negro e, particularmente, no Caribe. Ele explora as relações entre as atuais crises ecológicas e a história colonial da modernidade.

conjuntamente e que, em resposta, realiza uma dupla crítica. (Ferdinand, 2022, p. 8) [traduzido por Ciafrino]⁸¹

A partir do conceito de Dupla Fratura da Modernidade de Ferdinand, que articula as crises ecológicas e um sistema racial e colonial, esta pesquisa busca responder à seguinte pergunta: como a dança e a performance podem abrir caminhos decoloniais para relações sustentáveis entre as pessoas e a natureza?

A crítica à destruição do ecossistema do planeta está, portanto, intimamente ligada à crítica das dominações coloniais e pós-coloniais e às demandas por igualdade. (Ferdinand, 2022, p.15) [traduzido por Ciafrino]⁸²

Com base nos conceitos de Ferdinand sobre a Tempestade Ecológica e a Dupla Fratura Moderna, torna-se evidente a necessidade de conceber uma abordagem decolonial que enfrente a categorização das pessoas e de todos os outros seres que habitam a Terra. Isso também exige o reconhecimento de que o modo moderno ocidental de habitar o mundo colocou em risco a existência de humanos, animais, plantas e de todos os outros seres e não-seres que habitam o planeta. A habitação colonial é o termo utilizado por Ferdinand para designar a interconexão entre a exploração das pessoas e da terra:

Com seus princípios, seus fundamentos e suas formas, o habitar colonial reúne os processos políticos e ecológicos da colonização europeia. A escravização de homens e mulheres, a exploração da natureza, a conquista das terras e dos povos autóctones, por um lado, e os desmatamentos, a exploração dos recursos minerais e dos solos, elementos de um mesmo projeto colonial. (Ferdinand, 2022, p. 34)

A relação entre colonialidade e crise climática é evidenciada no trecho acima, no qual o autor desenvolve a noção de 'Dupla Fratura Moderna'. Um conceito que faz referência à compreensão de que a colonialidade não apenas moldou as dinâmicas de opressão e dominação entre diferentes grupos sociais nas sociedades ocidentais, mas está intrinsecamente ligada às formas como essas sociedades se relacionam com a natureza. Como já abordado, a partir da teoria dos campos de Pierre Bourdieu, os campos político, econômico, social, cultural e intelectual estão profundamente interligados, e são justamente as populações

⁸¹ “*The double fracture of modernity refers to the thick wall between the two environmental and colonial fractures, to the real difficulty that exists in thinking them together and that in response carries out a double critique.*” (Ferdinand, 2022, p.8).

⁸² “*The critique of the destruction of the planet’s ecosystem is then intimately tied to the critique of colonial and postcolonial dominations and to demands for equality.*” (Ferdinand, 2022, p.15).

racializadas que ocupam posições sociais e econômicas menos privilegiadas, com menor poder aquisitivo e, portanto, com menor capacidade de enfrentar os efeitos negativos das mudanças climáticas. Paradoxalmente, foram essas mesmas comunidades, historicamente colonizadas por potências europeias, que foram forçadas a se afastar de modos de vida mais conectados com a natureza.

No primeiro capítulo foi abordado como o pensamento colonial e moderno forjou os museus tradicionais que contribuíram para o desenvolvimento de uma lógica racionalista moderna. A modernidade responsável pela fratura ambiental é a que opõe natureza e cultura, e coloca o homem por cima da natureza. Ferdinand apresenta o conceito de Plantationceno, fazendo uma referência ao Antropoceno e as Plantações, onde pessoas foram escravizadas e brutalmente obrigadas a trabalharem de maneira desumana para o acúmulo de maior capital econômico daqueles que as escravizavam. Esse sistema de organização social baseado na exploração das pessoas e da terra e seus recursos é o que Ferdinand chamou 'Tempestade ecológica', onde a mentalidade colonial extrativista é a responsável por uma preocupação global pela natureza que ganha espaço na mídia e na subjetividade coletiva da sociedade Ocidental que foi quem gerou o problema em primeiro lugar.

A partir dos conceitos de Tempestade Ecológica e Dupla Fratura Moderna de Ferdinand, torna-se evidente a necessidade de pensar uma decolonialidade que aborda a categorização de pessoas e a categorização dos seres que habitam a terra, e considerar que o habitar moderno ocidental colocou em perigo a possibilidade de existência de pessoas, animais, plantas e todos os demais seres e não seres que habitam a Terra.

O mundo colonial estabeleceu uma maneira de habitar a Terra que se apoia na exploração destrutiva do meio, em que o desenvolvimento só se mede em termos de PIB e de ganhos econômicos, em que a emancipação do jugo colonial está subordinada à intensificação da exploração da natureza. Como se a libertação tivesse de ser feita às custas de uma aceleração da destruição dos ecossistemas, dos crimes e injustiças das ditaduras e regimes autoritários que se formam para assegurar e se beneficiar desse habitar colonial da Terra. (Ferdinand, 2022, p.145)

As sociedades não ocidentais desenvolveram, e continuam a desenvolver, formas distintas de se relacionar com o meio ambiente da qual descrita por Ferdinand na passagem

acima. Muitas comunidades indígenas, por exemplo, são reconhecidas por manter uma relação mais próxima e respeitosa com a natureza. Em *Hermeneutics of Trees in an African Context: Enriching the Understanding of the Environment 'For the Common Heritage of Humankind* [Hermenêutica das Árvores em um Contexto Africano: Enriquecendo a Compreensão do Meio Ambiente 'Para o Patrimônio Comum da Humanidade] (traduzido por Ciafrino) (Roothaan, 2023), a autora descreve como as sociedades da África Ocidental relacionam-se com as árvores de maneiras que desafiam os valores ocidentais de modernização e progresso. A introdução das religiões monoteístas e do tradicionalismo impôs uma relação ocidental com a natureza, afetando, entre outros aspectos, as compreensões e as formas de se relacionar com as árvores. O significado espiritual anteriormente atribuído às árvores, central em muitas culturas da África Ocidental, foi sistematicamente atacado ao longo dos processos históricos de colonização. A cristianização e a islamização da África Ocidental estão estreitamente ligadas a projetos de “modernização” e de “desenvolvimento econômico e tecnológico”, inseridos em uma lógica (neo)colonial que subalterniza as culturas africanas. Roothaan analisa comunidades no Senegal nas quais as árvores funcionam como um meio de conexão entre o humano e o espiritual, desempenhando um papel semelhante ao de Deus nas culturas judaico-cristãs e islâmicas.⁸³ A antropóloga recorre ao conceito junguiano de arquétipo, elementos comuns do inconsciente coletivo, para compreender e interpretar essas práticas a partir de uma perspectiva ocidental.

Reflexões como as de Tim Ingold, tal como discutidas por Viveiros de Castro, revelam como certas tentativas de superar o reducionismo naturalista, por meio de esquemas de projeção analógica ou de modelagens sociais da natureza, acabam por reafirmar o dualismo natureza/cultura (Viveiros de Castro, 1998). Ao distinguirem entre uma natureza “verdadeiramente natural” e outra “culturalmente construída”, tais abordagens permanecem presas a uma antinomia cosmológica, expondo uma lógica circular marcada por uma

⁸³Sociedades não ocidentais desenvolveram, e continuam a desenvolver, formas distintas de se relacionar com o meio ambiente. A própria adoção do termo ‘meio ambiente’ é questionada por Leda Maria Martins em apresentação no HKW em 11 de outubro de 2025, quando pergunta qual seria a diferença entre meio ambiente e ambiente. Ela questiona o significado de ‘meio’ neste caso. Muitas comunidades indígenas, por exemplo, são reconhecidas por terem um contato mais próximo e respeitoso com a natureza do que a sociedade Ocidental. No capítulo anterior, por exemplo, foi descrito como o trabalho performático de Raísa Inocêncio, que propõe formas de reparação da ferida colonial por meio do uso de plantas, constitui um exemplo significativo de como, a partir de epistemologias afrodiaspóricas, é possível repensar as plantas e seus usos para além das perspectivas historicamente impostas pelo Ocidente.

regressão ad infinitum. Esse impasse evidencia a urgência de perspectivas capazes de transcender essa dicotomia e de possibilitar uma compreensão não hierárquica e não dissociativa da relação entre humanos e natureza.

A cisão moderna e colonial foi perpetuada e legitimada pelos museus europeus tradicionais, instituições que emergiram das expedições etnológicas ao chamado “Novo Mundo”. Por meio de um olhar taxonômico fundamentado na racionalidade científica ocidental, essas instituições assumiram a tarefa de classificar, documentar e categorizar elementos naturais e culturais, operando segundo lógicas de dominação epistêmica e material tanto sobre a natureza quanto sobre os povos colonizados. Reativar o animismo, nesse contexto, significa reconhecer uma epistemologia que privilegia a conexão em vez da separação (Stengers, 2012). Nos subcapítulos a seguir, diferentes peças de dança e performance serão analisadas com o objetivo de investigar como esses meios são capazes de “reativar animismos” e de indicar outras formas de relação com a natureza e com o meio ambiente, em diálogo com epistemologias não ocidentais.

4.2 - COREOGRAFIAS EM TEMPOS DE CRISE ECOLÓGICA: PRÁTICAS DE (RE)CONEXÃO COM SERES VIVOS E NÃO VIVOS

Artistas, coreógrafos, dançarinos e performers têm desenvolvido seu trabalho artístico desenvolvendo peças que abordam os efeitos do colonialismo no Antropoceno e os perigos que enfrentamentos na nova era geológica. A crise ecológica torna necessário que se explorem diferentes possibilidades de reação desde as mais distintas áreas. Como abordado nos capítulos anteriores, a partir da dança contemporânea é possível imaginar coletivamente outras formas de incorporação e distribuição do conhecimento. É também a forma primordial de determinadas culturas que ao invés de serem enfocadas na escrita, utilizam a oralidade e o gesto como dispositivo para comunicação, memorização, empoderamento e resistência.

A coreografia funciona tanto como uma técnica de ordenamento e estruturação quanto como uma prática emancipatória que integra o conhecimento relacional e ambiental dos performers. Ao incorporar o ambiente ao redor, a noção de ecológico emerge como uma prática relacional, enraizada na interdependência. Essa reformulação ecológica baseada no movimento busca reposicionar o ser humano para além das

estruturas de poder antropocêntricas e dentro de sistemas complexos que transcendem a dicotomia entre natureza e cultura. (Intervenierende Künste, 2021) [traduzido por Ciafrino]⁸⁴

O trecho acima, pertencente à descrição do grupo de pesquisa Coreografia Decolonial, Coreografias Intervencionais: Formatos e Práticas de Decolonização e Ecologia, desenvolvido na Freie Universität de Berlim, revela o interesse em pensar as práticas coreográficas como potenciais instrumentos para desestabilizar a relação dicotômica entre natureza e cultura, entendida aqui como uma das principais vias para a construção de um movimento ou direcionamento decolonial. O corpo, situado no entremeio dessa dicotomia, constitui a instância por meio da qual pesquisadores da dança e da performance podem contribuir para o desenvolvimento de uma compreensão de mundo que transcenda os limites da modernidade, responsável por uma cisão categórica entre o ser humano e seu entorno, e que hoje se revela como uma das causas centrais da crise que ameaça tornar o planeta inviável para nossos corpos, tanto naturais quanto culturais.

Neste subcapítulo serão analisadas dois projetos performáticos e coreográficos que foram apresentados em museus e espaços culturais em diferentes capitais europeias, cujos criadores tiveram o objetivo de oferecer reflexões sobre outras formas de relação com a natureza, a partir da arte em movimento de diferentes maneiras. São estas a peça de Jérôme Bel e Estelle Zhong Mengual, *Danses Non Humaines*, apresentado no Museu do Louvre em 2023, e a série *Falla*, que inclui *Canto Mineral* e *Concierto Geológico* de Azkona y Toloza, apresentada em espaços como o Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, CCCB, em março de 2023, e o Centro de Cultura Contemporânea Condeduque, em Madri, em maio de 2024.

Danses Non Humaines, que teve sua estreia no Museu do Louvre em Paris durante o festival internacional de dança, o Festival D'Automne, foi descrito da seguinte forma:

⁸⁴Do projeto Intervenierende Künste, Antrag auf Einrichtung und Förderung des Sonderforschungsbereich 1512. "Choreography functions both as an ordering and structuring technique and as an emancipatory practice that integrates the relational and environmental knowledge of performers. By incorporating the surrounding environment, the notion of the ecological emerges as a relational practice, rooted in interdependence. This movement-based reformulation of the ecological aims to reposition the human beyond anthropocentric power structures and within complex systems that transcend the dichotomy of nature vs. culture." (Intervenierende Künste, s.d)

Como trazer o mundo vivo para o mundo da dança? Como trazer vidas não humanas para corpos humanos? É esse paradoxo que o coreógrafo Jérôme Bel e a historiadora da arte Estelle Zhong Mengual nos convidam a explorar. A partir de várias obras selecionadas do repertório da dança clássica ocidental, eles analisam as diferentes estratégias inventadas por coreógrafos para enfrentar o desafio aparentemente impossível de se tornar corpos que não os nossos: plantas, animais, elementos naturais. Essas danças antigas, em sua maioria, são apresentadas a partir da perspectiva do nosso presente: a da crise ecológica. Este espetáculo oferece uma experiência direta das relações que os coreógrafos criaram com o mundo vivo e, assim, enriquece nossas formas de sensibilidade em relação a ele, para aprofundar um pouco mais seu lugar central em nosso mundo comum. (Bel, s.d.) [traduzido por Ciafrino]⁸⁵

A peça, anunciada como uma investigação das relações entre seres humanos e os demais entes que habitam a Terra, teve sua estreia em um museu que é amplamente reconhecido como um dos expoentes do museu tradicional: o Museu do Louvre em outubro de 2023. A apresentação configurava-se como uma oportunidade singular para refletir sobre a dança contemporânea enquanto ferramenta epistemológica capaz de tensionar os modos de relação instituídos pela lógica ocidental e pelo habitar colonial. A obra aponta para a possibilidade de outras formas de convivência, baseadas em vínculos não hierárquicos e em uma ética relacional expandida. Não era sua intenção criar uma peça de dança a partir da qual se falasse em nomes destas formas de vida não humanas, senão criar uma coreografia que não invisibiliza ou desvaloriza esta relação, provocando um questionamento sobre a crise ecológica no Antropoceno e ao mesmo tempo, questionando as implicações do colonialismo neste situação atual.

A peça que seguiu o estilo coreográfico de Bel apresentava uma seleção de peças coreográficas europeias⁸⁶ que compõem uma narrativa histórica sobre momentos nos quais

⁸⁵ “How do we bring the living world into the world of dance? How do we bring non-human lives into human bodies? It is this paradox that choreographer Jérôme Bel and art historian Estelle Zhong Mengual invite us to explore. Through several selected pieces from the repertoire of Western classical dance, they examine the different strategies invented by choreographers to tackle the seemingly impossible challenge of becoming bodies other than our own: plants, animals, natural elements. These ancient dances, for the most part, are presented from the perspective of our present: that of the ecological crisis. This show offers a first-hand experience of the relationships that choreographers have created with the living world, and thus enriches our forms of sensitivity toward it, to delve a little deeper into its central place in our shared world.” (Bel, s.d.)

⁸⁶ Lista das peças que são re-encenadas em *Danses Non Humaines*:

Pina Bausch: *Nelken line*. Music: West End Blues composed by Joseph Oliver, performed by Louis Armstrong. Excerpt from the play: *Nelken (Carnations)* (1982); choreography and direction: Pina Bausch; set design: Peter Pabst; costumes: Marion Cito, dramaturgy: Raimund Hoghe; collaboration: Matthias Burkert, Hans Pop; music:

coreógrafos e dançarinos criaram peças que se relacionavam com a natureza e seus elementos. A forma como esta relação se desenvolve é mimética e representativa. As peças apresentadas foram analisadas por ambos, Zhong e Bel, e a intenção era apresentar uma seleção de trabalhos amplamente reconhecidos na história da dança contemporânea e clássica e que abordavam a relação entre o homem e a natureza. Cada apresentação era intercalada por uma apresentação oral de Zhong Mengual, historiadora da arte, que em uma narrativa em primeira pessoa, comentava como foi a investigação que realizou junto a Bel e como a partir das peças de dança que eram *Re-enacted*, era possível aproximar-se a uma historiografia da dança e da relação entre humanos e a natureza.

Desde uma perspectiva decolonial, a reencenação de coreografias já canonizadas e inscritas na narrativa dominante da história da arte ocidental revela-se como algo questionável, onde é possível interrogar os modos como a memória coreográfica é mobilizada dentro de regimes de representação. A prática de Jérôme Bel, notadamente voltada para *Re-enactments*, inscreve-se nesse campo de problematização. Em uma conferência em 1998, Bel afirmou que “ser ecológico é tomar a História como referência” (Bel, 1998), apontando para uma concepção de reciclagem estética que, ao reutilizar obras preexistentes, propõe um gesto de ‘reciclagem’. Contudo, tal gesto não se restringe a uma dimensão ecológica no sentido estrito, mas se articula a uma crítica mais ampla à própria ontologia política da dança e da coreografia enquanto dispositivos de organização do visível. Como aponta André Lepecki no capítulo *Choreography’s “slower ontology”: Jérôme Bel’s critique of representation’ em Exhausting Dance* (2005), a crítica à representação constitui um dos vetores centrais das práticas experimentais da dança e da performance do século XX, sendo particularmente relevante no contexto das investigações de Bel. Ao reinserir no presente obras do passado, sua coreografia opera como um dispositivo de exposição dos mecanismos normativos da representação ocidental, desvelando sua lógica excludente e os modos como ela participa da construção moderna/colonial do corpo e da subjetividade. Assim, o recurso à História em sua obra não se dá como mera citação ou reverência ao cânone, mas como

Jones, Lehar, Oliver, Tauber, Tucker and others. Performance rights: Verlag der Autoren, Frankfurt, represented by the Pina Bausch Foundation, Wuppertal; Gaspard Charon: *The Entry of the Sun*; Isadora Duncan: *Water study*. Music: Frantz Schubert; Loie Fuller. Music: Camille Saint Saens; Lev Ivanov and Marius Petipa; Xavier Le Roy: *The Vocabulary of Lions*; Sergiu Matis: *The Siberian Crane*. Excerpt from the play: *Extinction Room (Hopeless)*; concept and choreography: Sergiu Matis; sound composition: Antye Greie-Ripatti; text: Philip Ingman.

operação crítica que tensiona os fundamentos epistemológicos e estéticos sobre os quais esse mesmo cânone se sustenta.

A entrevista concedida por Bel para esta pesquisa (Ciafrino, 2024c), desenvolvida no campo da Sociomuseologia, é relevante considerar como o coreógrafo comenta sobre as relações geradas entre sua peça e as obras expostas de forma permanente nas salas do museu. Bel compartilhou que durante os ensaios para a preparação para o Louvre, a interação entre as coreografias apresentadas e as pinturas das salas foi um tema recorrente nas conversas com a curadoria, revelando uma preocupação com os modos de coabitação entre os diferentes regimes de representação, tanto coreográfico como museológico. Além disso, ele observa que durante as apresentações, novos sentidos emergiram a partir do diálogo entre os corpos em cena e as obras expostas, criando uma rede de ressonâncias que interpelava o público e atualizava a leitura dos acervos. Esse cruzamento entre práticas artísticas e espaços museológicos potencializa reflexões sobre os modos como a história da arte é performada, questionada e, por vezes, reativada como potência crítica no presente.

No que diz respeito a uma compreensão ecológica que se constrói performativamente a partir da referência à História, o coreógrafo Bel, na mesma entrevista, comentou as especificidades envolvidas no desenvolvimento de um projeto concebido para um contexto museológico dotado de forte poder simbólico e social, como é o caso do Museu do Louvre, no imaginário da sociedade ocidental. Durante o processo de criação da obra, Bel deparou-se com a história da dança ocidental, profundamente entrelaçada com os valores e estruturas da cultura ocidental como um todo. Esse confronto o levou a refletir sobre outras tradições coreográficas, como as japonesas e indianas, em que os corpos dos dançarinos incorporaram figuras como elefantes, macacos e outros animais, revelando práticas marcadamente atravessadas por representações do não humano. O coreógrafo reconheceu o dilema de como abordar tais questões a partir de uma perspectiva não-ocidental e afirmou ter se conscientizado de suas próprias limitações enquanto sujeito situado e identificado como homem ocidental. Em uma das peças re-encenadas em *Danses non Humaines, Water Study*, de Isadora Duncan, a dançarina move-se como a água. Com movimentos ondulares, com braços e torso, a dança reproduz uma compreensão da natureza que é restritiva, pois limita-se a uma expressividade da mesma de forma meramente harmoniosa. A fluidez e a continuidade dos

movimentos circulares da dança, aludem ao movimento contínuo da água. A pesquisa da Duncan pelos elementos da natureza mostram-se aqui como uma forma de libertação não apenas do corpo, mas uma alusão a uma liberação interna da bailarina. O estudo da dança a partir da observação da natureza feito por Duncan é exemplificado em *Water Study* como um estudo que parte de uma compreensão da natureza como algo extremamente pacífico e passivo. A dança é realizada acompanhada por música de Franz Schubert. Em uma fala do coreógrafo sobre a peça⁸⁷, Bel aponta para a forma como *Water Study* relaciona a água aos sentimentos humanos.

Na imagem 8, uma dançarina com os braços estendidos para cima e as pernas estiradas produz uma forma fluída com o corpo. Seu rosto está direcionado para cima, passando a impressão de estar dançando para si, e não dançando para um público que a observa. A fotografia foi feita durante a apresentação de *Danses Non Humaines* no Museu do Louvre. Atrás da dançarina, no final das escadas, está a escultura Vitória de Samotrácia, uma das mais conhecidas que integram a coleção do museu francês. Sem braços nem cabeça, a forma da famosa escultura dialoga com a forma criada pelo corpo da dançarina. Acredita-se que a escultura grega, que data de 190 a.C, foi feita durante o período Helenístico e é na historiografia da Arte aclamada pela sensação de movimento que transmite apesar de sua condição imutável e estática. A aparência de um corpo molhado, ou coberto por uma roupa molhada relaciona-se com a dança de Isadora Duncan, *Water Study*, reencenada na coreografia de Bel e Zhong.

Esta relação é subjetiva e não é aprofundada ao longo da peça. A associação entre a escultura, uma peça da coleção, e os sentidos produzidos tanto pela obra escultórica quanto pela performance ou dança realizada em sua proximidade revela um potencial significativo para a geração de novos significados e interpretações no contexto museológico.

⁸⁷No dia 5 de Julho de 2025, Jérôme Bel realizou apresentação na Floating University em Berlim sobre *Danses Non Humaines*, como parte do evento *Night of Ideas: We are the River*.

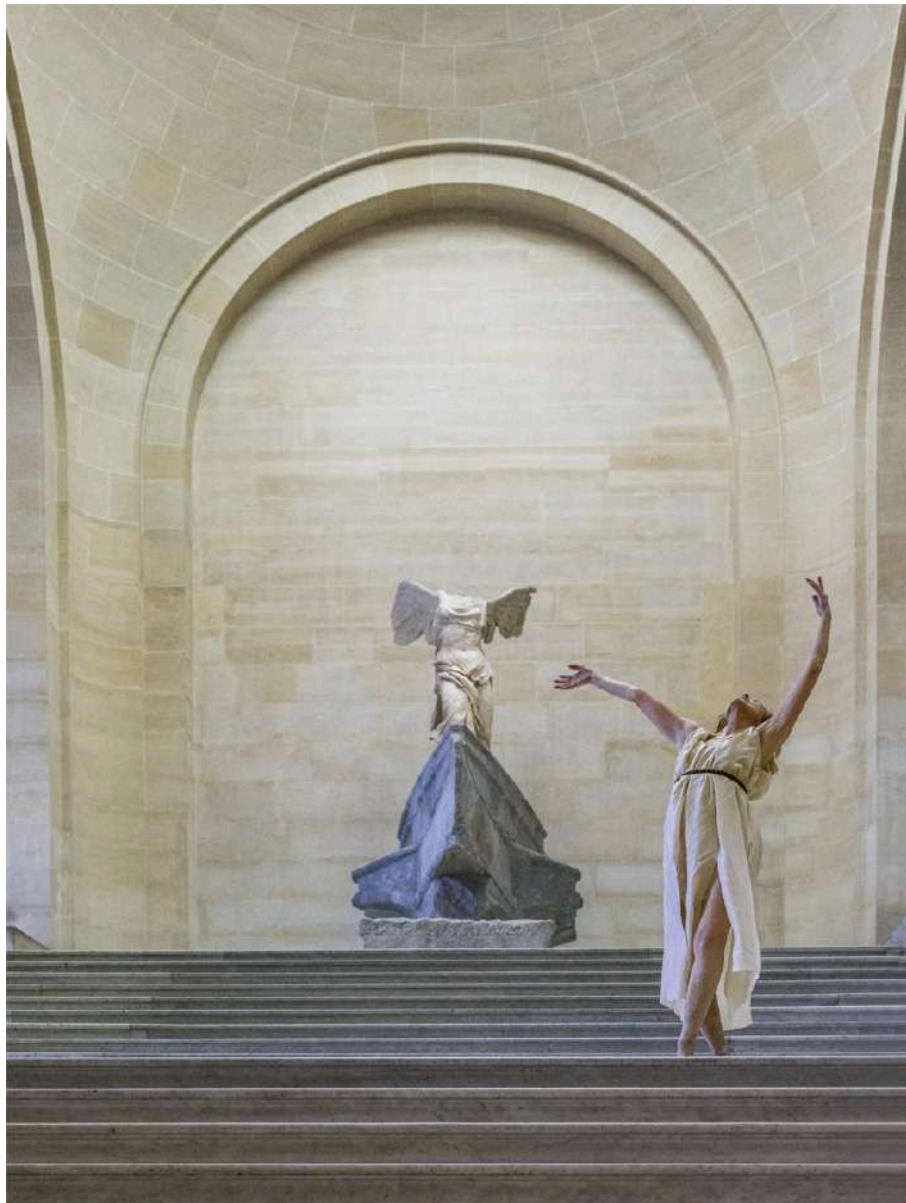


Imagem 8: *Danses Non Humaines* de Jérôme Bel e Estelle Zhong Mengual⁸⁸

A natureza é usada como um meio de libertar não apenas o corpo, mas também o interior da bailarina. É como se os movimentos ondulantes da água permitissem que ela expressasse abertamente as emoções que a atravessam. E é isso que confere a essa dança uma dimensão tão lírica. Neste caso, a natureza torna-se um meio de expressar as paixões humanas, o

⁸⁸Imagem 8: *Danses Non Humaines* de Jérôme Bel e Estelle Zhong Mengual. Momento de re-encenação de *Water Study* de Isadora Duncan. Imagem da obra quando foi apresentada no Museu do Louvre em 2023. Cortesia do artista. Forografia de Véronique Ellena.

não-humano é convocado para expressar e servir algo especificamente humano. (Bel, 2025)⁸⁹

O coreógrafo comenta como essa forma de aproximação com a natureza e seus elementos por meio da dança pode limitar sua compreensão de maneira reducionista e funcionalista, no sentido de que essa observação serve para atender às intenções, desejos e sentimentos humanos. A adoção de uma vestimenta que remete à Grécia Antiga, evocando a figura de uma ninfa, reforça essa percepção da natureza, que hoje pode ser vista como romântica e limitadora. A compreensão da natureza como algo pacífico, algo ao qual o ser humano deveria 'retornar' em busca de uma pureza de sentidos e emoções, é uma ideia pregada pelo romantismo do século XVIII e que aqui retorna no contexto da dança moderna do século XX. O coreógrafo comenta como essa compreensão da natureza pode ser perigosa e problemática, pois contribuiu para uma visão da natureza, no pensamento ocidental, já amplamente desenvolvida como algo "secundário, fútil e em oposição à seriedade dos assuntos humanos" (Bel, 2025). Por isso, *Danses non Humaines*, como um estudo de diferentes danças que abordam a natureza e formas de vida 'não humanas' ou 'mais que humanas', integra mais peças para além de *Water Study*. Diferentemente, a última coreografia reencenada em *Danses non Humaines*, de Xavier Le Roy, *The Vocabulary of Lions* (2011), consegue criar uma outra percepção e ambiência no espaço. Nesta peça, um grupo de dançarinos, nus, incorpora movimentos e ritmos de leões em bando. Seus movimentos são extremamente estudados e conseguem alcançar um ritmo diferente do ritmo acelerado da vida humana. Os espectadores parecem entrar em outro compasso. Os dançarinos não fazem muito. Mudam de posição no palco, movendo-se lentamente, aproximando-se uns dos outros. Dormem, fecham os olhos, simplesmente estão presentes, sem realizar uma dança voltada ao público. A sensação de um tempo estendido, criada pela performance, insere o espectador em uma outra percepção. "Já não somos mais espectadores da dança, mas sim parte do tempo-vivência do leão." (Bel, 2025).

⁸⁹Parte da fala do coreógrafo no dia 5 de Julho de 2025 na Floating University em Berlim sobre *Danses Non Humaines*, como parte do evento *Night of Ideas: We are the River*.



Imagem 9: *Danses non Humaines* de Jérôme Bel e Estelle Zhong Mengual⁹⁰

Na imagem, vemos seis dançarinos reencenando *The Vocabulary of the Lions* (O vocabulário dos leões), de Xavier Le Roy, uma das coreografias que compõem *Danses Non Humaines*. É possível identificar os corpos dos dançarinos apoiados sobre quatro patas ou deitados no chão. Eles se agrupam como uma matilha de leões. Não olham todos na mesma direção. Imitando um grupo de leões, permanecem juntos, sem que nenhuma ação específica ocorra. Descansam, alguns fecham os olhos, outros permanecem acordados. A fala de Lepecki em *Singularities: Dance in the Age of Performance* (2016) aborda exatamente esse momento, quando a corporeidade demonstra, tanto para quem dança quanto para quem assiste, possibilidades concretas de incorporar ‘outro modo’, ou seja, de viver, mover-se, afetar e ser afetado de formas que escapam às normatividades. Isso acontece porque o trabalho da pessoa

⁹⁰Imagem 9: *Danses Non Humaines* de Jérôme Bel e Estelle Zhong Mengual. Momento de re-encenação de *The Vocabulary of the Lions* de Xavier Le Roy. Cortesia do artista. Fotografia de Véronique Ellena.

que dança consiste justamente em incorporar, descorporificar e reincorporar continuamente, reconfigurando assim a própria ideia de corporeidade e propondo subjetividades improváveis.

No artigo *Listening to the Stones: Dance and Performance as a Form of Listening*⁹¹, Ciafrino analisou *Danses Non Humaines* e *Canto Mineral* de Azkona e Toloza. Ao contrário do duo francês que fazia uma parceria pela primeira vez, Aida Azoka e Txalo Toloza trabalham há anos juntos, desenvolvendo peças coreográficas e performáticas que buscam abordar os efeitos do colonialismo e do extrativismo em diferentes localidades, afetando diferentes comunidades e grupos sociais.

A série *Falla*, composta das obras *Canto Mineral*⁹², *Concierto Geológico* e *Cuerpos Celestes* constituem as criações mais recentes do duo de artistas, e foram descritas por Toloza, em entrevista concedida para esta tese, como o ponto de chegada de um percurso artístico desenvolvido ao longo de anos. Esse percurso se caracteriza pela criação de peças coreográficas que investigam os efeitos do colonialismo na categorização e subalternização dos seres vivos e não vivos. Segundo os artistas, pensar as pedras como elementos radicalmente distanciados do humano, especialmente dentro da lógica ocidental que coloca o homem no centro do universo, acima de todos os demais seres da Terra, representa, de certo modo, o desdobramento de uma série de trabalhos anteriores voltados aos impactos do colonialismo em sociedades indígenas e na devastação ambiental do planeta. Escutar as pedras e dedicar-lhes atenção pode, então, ser compreendido como um gesto extremo: um esforço radical para compreender o mundo de uma maneira distinta, alheia à lógica moderna/colonial.

[...] a tradição judaico-cristã que posiciona os seres humanos no topo. Em seguida viriam as plantas, os animais e os fungos. No entanto, no primeiro tratado sobre a natureza, as pedras também foram incluídas nessa hierarquia. Anos depois, numa revisão do tratado, elas foram retiradas da lista de seres vivos, deixando a classificação até os fungos. Assim, dentro dessa trilogia, as pedras passaram a ser consideradas elementos da natureza não criados por Deus. São entidades que, ao contrário do que se entende como vida no

⁹¹Com previsão de publicação em 2026.

⁹²Vídeo da peça quando apresentado no Centre de Cultura Contemporània de Barcelona. Disponível aqui: <https://www.cccb.org/es/multimedia/videos/azkonatoloza-rodrigo-rammsy-y-elisenda-pallares/241646>. Acessado em 29.09.2025

Ocidente, ficam excluídas do conceito de ser vivente. (Toloza em Ciafrino, 2024a)⁹³

O trecho acima extraído da entrevista realizada com Txalo Toloza, demonstra o interesse do duo por desenvolver a série *Falla* e de sua investigação artística que parte dessa compreensão da colonialidade como sendo responsável pela categorização dos seres. Ao colocar a atenção naqueles que mais foram subjugados dentro da perspectiva hierarquizante própria do pensamento ocidental apresenta-se um esforço decolonial ou anti-hierarquizante que pensa a natureza como um todo, e que não reconhece o homem como um ser acima dos demais seres. E o que se faz mais interessante é o reconhecimento de outras epistemologias, de outras formas de compreensão do mundo que não as que são perpetuadas dentro da lógica moderna/colonial ocidental. Pensar que animais, plantas e até pedras são elementos que possivelmente carregam memórias é de fato algo que desafia enormemente a compreensão ocidental do mundo, que como descrito no primeiro capítulo desta tese, aliados a instituições do conhecimento e do poder institucional como o são os próprios museus, contam com séculos de estabelecimento de uma forma de compreensão colonial do mundo que é responsável pelo Antropocentrismo.

⁹³ “[...] la tradición judeocristiana que posiciona a los seres humanos en la cúspide. Luego estarían las plantas, los animales y los hongos. Sin embargo, en el primer tratado sobre la naturaleza, las piedras también fueron incluidas en esta jerarquía. Años después, en una revisión del tratado, se eliminaron del listado de seres vivientes, dejando la clasificación hasta los hongos. Así, dentro de esta trilogía, las piedras pasaron a ser consideradas elementos de la naturaleza no creados por Dios. Son entidades que, a diferencia de lo que se entiende como vida en Occidente, quedan excluidas del concepto de lo viviente.” (Toloza em Ciafrino, 2024a)



Imagem 10: *Canto Mineral* de Azkona y Toloza⁹⁴

Na imagem, estão presentes os dois membros de Azkona y Toloza, junto a um conjunto de pedras. Ambos manuseiam as pedras gentilmente, e estas aparecem iluminadas no palco, em cima de um pedestal. Através dos gestos de aproximação dos artistas e do uso das luzes, as pedras são colocadas no centro da atenção. As pedras são as protagonistas da performance.

Contrariamente à proposta de *Danses non Humaines*, *Canto Geológico* não busca incorporar outros seres ao corpo humano, mas sim, a partir do corpo humano, escutar suas histórias. *Canto Geológico*, ao contrário de *Danses Non Humaines*, não reproduz peças históricas que mimetizam os movimentos de seres vivos não humanos, senão que propõe o uso da imaginação e da narrativa como ferramentas para criar novas histórias, nas quais as pedras ocupem um papel central e possamos nos abrir à possibilidade de escutar o que elas têm a nos contar.

⁹⁴Imagem 10: *Canto Mineral* de Azkona y Toloza. Fotografia do CCCB. Cortesia dos artistas.

Durante a entrevista para esta tese, Txalo Toloza, conta que ficaram por um tempo com o povo Mapuche e que aprenderam sobre sua cosmovisão, sobre o conceito de *lof*, que não se refere apenas à comunidade humana que habita um território, mas engloba todo o entorno: pessoas, animais, plantas, rios, montanhas, pedras. Ou seja, tudo que compõe um espaço é parte do *lof*⁹⁵. A partir dessa perspectiva, os mapuche não enxergam os elementos da natureza como objetos inanimados, mas como sujeitos de direito, e que tudo está vivo, inclusive as pedras. Toloza explica como esta possibilidade de compreensão do mundo motivou-os a criar a série *Falla*. Nesta, procuram desafiar o antropocentrismo no teatro e na performance, ao colocar outros elementos no centro da performance. Eles compreendem que os humanos não são o centro do mundo, nem mais importantes que outras espécies e coisas no mundo. Utilizando ferramentas da dramaturgia e produzindo música a partir dos barulhos produzidos com o movimentar das pedras, os artistas criam uma narrativa que tem os minerais como elemento central e como portadores de uma voz.

A extração mineral constitui uma das principais causas das mudanças climáticas. Entretanto, por envolver elementos minerais, parece ser que a sua exploração tende a suscitar menor mobilização social e menor empatia coletiva quando comparada a outras formas de degradação ambiental, como o desmatamento. Essa diferença sugere que organismos vivos, como as árvores, despertam maior capacidade de identificação e sensibilização entre os seres humanos do que elementos geológicos, como as pedras.

O trabalho do duo é interessante para pensar as potencialidades da dança e da performance como processos decoloniais, pois mesmo partindo de contexto de performance e espetáculo para teatro, atravessam uma pesquisa criativa que leva anos, de atenção, de escuta, de leitura e de troca com pessoas de diferentes culturas para culminar em uma apresentação teatral que comunica ao público os resultados desta pesquisa.

⁹⁵*Lof* refere-se a uma comunidade ou território mapuche e está relacionado com a organização social e territorial deste povo indígena. Um *lof* é uma unidade básica da estrutura social mapuche, que agrupa um conjunto de famílias ou pessoas ligadas por laços de parentesco e que compartilham um território comum. Este conceito está profundamente vinculado com a identidade cultural, o território ancestral e a cosmovisão mapuche. Além disso, o termo *lof* também implica uma conexão espiritual e simbólica com a terra e o ambiente natural, onde a relação com o território é fundamental para a comunidade, a vida cotidiana e a resistência frente às formas de colonização e despejo. Assim, neste contexto, *lof* não se refere apenas a uma comunidade geográfica, mas também a um espaço social, cultural e político onde as tradições são mantidas vivas e a luta pela autonomia continua.

Olha, eu não tenho certeza se as pedras realmente estão vivas, não saberia como defender essa ideia, porque se distancia muito da educação que tive. Mas entendo que, se olhássemos o mundo a partir dessa perspectiva, a nossa visão sobre ele mudaria. Se compreendêssemos que tudo o que nos rodeia não é um objeto, mudaria a forma como vemos e atuamos sobre as coisas. (Toloza em Ciafrino, 2024a) [traduzido por Ciafrino]⁹⁶

A passagem acima, que integra a entrevista com o artista do duo, evidencia o aspecto central que confere a *Concierto Geológico* uma potência decolonial, ao desafiar a forma extrativista com que o ser humano se relaciona com a natureza, bem como ao destacar a força da dança e da performance na transformação dessa relação. A arte possui a capacidade de despertar sensibilidades e de apresentar outras possibilidades; nela reside uma liberdade em relação ao produtivismo progressista e materialista da vida cotidiana, às exigências de sobrevivência diária, às lógicas do mercado e ao conservadorismo sóbrio e institucional. Por meio da arte viva, seja no teatro, na dança, no ritual, na performance ou em qualquer forma artística realizada a partir de corpos presentes e em relação, ativam-se outras possibilidades de compreender o mundo, seus habitantes e todas as formas de vida que coexistem com os seres humanos.

4.3 - CORPOS POLÍTICOS: SOTTOBOSCO DE CHIARA BERSANI

SOTTOBOSCO é uma peça da coreógrafa Chiara Bersani⁹⁷ que foi apresentada no festival internacional de dança contemporânea berlinês *Tanz im August*, em agosto de 2023. A peça é dançada por pessoas que se inscreveram previamente em um *workshop* de duração de uma semana com a coreógrafa, que junto a outra dançarina, a partir de um *score*⁹⁸ criam uma dança de maneira colaborativa.⁹⁹ A peça foi originalmente pensada para incluir a participação de

⁹⁶“A ver, yo no estoy seguro de si realmente las piedras están vivas, no sabría cómo defenderlo, porque se aleja mucho de la educación que tuve. Pero entiendo que, si miráramos el mundo desde esa perspectiva, cambiaría nuestra visión sobre él. Si entendiéramos que todo lo que nos rodea no es un objeto, cambiaría la forma en que vemos y actuamos sobre las cosas.” (Toloza em Ciafrino, 2024a).

⁹⁷Chiara Bersani é uma artista italiana nascida em 1984, reconhecida internacionalmente por seu trabalho nas artes performativas, teatro de pesquisa e dança contemporânea. Com formação em pesquisa teatral e influências da dança contemporânea, sua trajetória artística é marcada por uma abordagem interdisciplinar que explora diferentes linguagens e visões.

⁹⁸Score é uma metodologia própria da dança que serve para a criação de uma coreografia a partir de instruções. Estas podem ser mais ou menos específicas, permitindo maior ou menor liberdade de interpretação de como o movimento deve ser realizado.

⁹⁹Ciafrino participou do *workshop* oferecido pela companhia e integrou a performance. Essa vivência ampliou as possibilidades de análise e, ao atuar como participante ativa da performance, contribuiu para o enriquecimento desta tese.

crianças com deficiências, mas devido às dificuldades em termos de produção e legalidade de trabalhar com menores de idade, para o contexto do festival decidiu-se trabalhar apenas com pessoas com deficiências neuromotoras, sensoriais ou cognitivas, assim como a própria coreógrafa.

SOTTOBOSCO, do italiano, designa um tipo de bosque de baixa altura. É também um termo utilizado para referenciar um estilo de pinturas de natureza morta no qual há uma recorrente representação de fungos e uma natureza diversificada e contrária a outras natureza-mortas, menos pacífica e harmoniosa. As coisas pequenas são o foco, elas que, comumente, não eram o foco da atenção para uma pintura.

Por volta de 1650, criaturas rastejantes ganharam seu próprio gênero de pintura, conhecido como *sottobosco*, ou ‘solo da floresta’. Essas obras retratam um reino fascinante, escuro e úmido de troncos apodrecidos, fungos, musgos e pequenas criaturas que rastejam e sibilam, aqui, são elas as verdadeiras protagonistas. (Rijksmuseum, s.d.) [traduzido por Ciafrino]¹⁰⁰

A peça é concebida e realizada, a cada vez, pelos participantes de um *workshop*. Aqui, se analisa sua apresentação no festival de dança *Tanz im August* em Berlim em 2024. Ao longo de uma semana intensa de criação coletiva, os participantes desenvolvem uma linguagem cênica própria e compartilhada, fruto de experimentações, escuta mútua e construção conjunta. Nos materiais distribuídos aos integrantes do *workshop*, que também servem para apresentar a proposta ao público, a obra é descrita de forma poética e sensível, revelando a delicadeza do processo e a profundidade da experiência vivida em grupo:

Não, não há aliança entre os corpos agora.

O silêncio caiu sobre os ossos. As dobras das articulações criam cavernas ocas. Tocar você é subversivo, fazer amor parece ilícito, e reservo o olhar mais feroz para quem me pedir uma palavra de consolo.

Não, não há aliança, e não há alívio.

Não posso ser um berço acolhedor porque você me tornou selvagem por dentro. Na biologia, espécies, animais ou plantas em risco de extinção são classificadas como vulneráveis. O nosso tempo me coroou assim.

¹⁰⁰“Around 1650, crawly creatures got their very own genre of painting, known as *sottobosco*, or ‘forest floor’. These works depict a fascinating, dark and clammy realm of rotting tree trunks, fungi, mosses, and tiny slithering and hissing creatures, here, it is they who are the stars of the show.” (Rijksmuseum, 2022).

*Aquelas estruturas cujos longos dedos acariciavam minha cabeça, sussurrando ao meu ouvido que eu era bem-vinda e aceita, ruíram.*¹⁰¹ (Bersani, 2023)

A parte da descrição de como o *workshop* deveria ser realizado menciona que os participantes irão juntos criar uma memória coletiva, uma linguagem 'matagal'¹⁰² e na parte mais avançada do trabalho, o grupo desenvolverá estratégias efetivas e concisas para transmitir a linguagem e as regras para o restante do habitat. A linguagem desenvolvida pelo grupo é uma linguagem de gestos criados conjuntamente. Desde o primeiro dia, o grupo conversa e define qual significado terá cada gesto. Cada integrante ganha um novo nome, e a cada momento através do olhar atento, da delicadeza do contato, a partir do olhar e consequente gesto, se estabelece a interconexão do grupo que se transforma em um ecossistema em si.

SOTTOBOSCO cria uma rede de relações entre diferentes atores sem o desejo de determinação de uma coreografia no sentido histórico, de uma série de movimentos que são preconcebidos e são dados aos dançarinos, que irão reproduzi-los sem a possibilidade de inserção de suas subjetividades. Como um bosque de mata baixa, como o próprio nome evoca, este projeto de dança coreográfica surge de uma necessidade da artista de criar uma instância de diálogo entre diferentes pessoas.

A mata baixa é um ponto de partida para a criação da peça, no qual a coreógrafa cria um *habitat* de relações, cria uma comunidade que também reconhece que há 'uma mata ignorada', vidas e elementos na natureza ignorados dentro de uma lógica de pensamento colonial. Bersani convida a olhar atentamente ao que ficou invisibilizado.

¹⁰¹Material distribuído para os participantes do workshop no teatro Hebbel am Ufer. "No, there is no alliance among bodies now. Silence has fallen in the bones. The folds of the joints create hollow caves. Touching you is subversive, making love seems elicit, and I reserve the fiercest gaze for anyone who asks me for a comforting word. No there is no alliance, and there is no solace. I cannot be a welcoming cradle because you have made me wild at heart. In biology, species, animals, or plants in danger of extinction are classified as vulnerable. Our time has crowned me like this. Those structures whose long fingers caressed my head, whispering in my ear that I was welcome and well-accepted, have collapsed." (Bersani, 2023).

¹⁰²No documento original: "Scrubland".



Imagem 11: *SOTTOBOSCO* de Chiara Bersani¹⁰³

Na imagem 11, observamos Chiara Bersani e Elena Sgarboss sobre o chão do palco que se encontra inteiramente coberto por marshmallows nas cores branca e rosa. Essa cobertura confere ao espaço uma atmosfera de suavidade, característica intrínseca a esse doce. Na obra, em que tanto as intérpretes quanto os participantes permanecem deitados no chão, o uso dos marshmallows contribui para criar uma atmosfera marcada pela delicadeza e pela leveza tátil do material.

A peça coreográfica apresenta corpos que desafiam a trajetória histórica da dança europeia, um história que se desenvolveu majoritariamente a partir da valorização de corpos virtuosos e normatizados, frequentemente marcados por padrões capacitistas. A escolha de Bersani e sua forma de trabalho com pessoas com deficiências, está alinhada com uma tendência crescente nas produções de dança e performance contemporâneas, em consonância com as demandas decoloniais. Pessoas com deficiência foram historicamente excluídas e

¹⁰³Sottobosco de Chiara Bersani. Fotografia de Alice Brazziti. © Chiara Bersani. Cortesia da artista.

marginalizadas, e essa exclusão pode ser compreendida à luz de uma lógica progressista, utilitarista e capitalista que sustenta a chamada ordem colonial do poder (Quijano, 2005). Essa lógica não apenas regulou os modos de produção e representação corporal, como também estabeleceu uma hierarquia entre corpos considerados produtivos e os considerados desvios da norma (Davis, 1995). Essa exclusão não se limitou aos palcos e aos espaços de representação simbólica, mas estendeu-se a quase todos os âmbitos da vida social, configurando uma forma de apagamento estrutural de outras formas de relação com a natureza e produção e distribuição do conhecimento. Daí a importância de um pensamento interseccional que considera que a colonialidade e os seus efeitos, responsável pela categorização e subjugação de pessoas a partir de indicadores de raça, gênero, capacidades físicas, etc.

Nesse sentido, a decolonização é uma forma de contestação da hegemonia atual nas formas de poder, ser e saber (Maldonado-Torres, 2008), a qual entende-se que tem muito a contribuir nos estudos organizacionais sobre diversidade e capacitismo. (Beltrame & Oltramari, 2023, p. 93)

A ordem colonial de poder, responsável por categorizar pessoas e seres vivos, não operou apenas por meio de marcadores como raça, nacionalidade e identidade cultural, mas também através do capacitismo. O capacitismo constitui uma forma de violência e sujeição dirigida a pessoas com deficiência. A luta por sua inclusão nas esferas públicas vem sendo conduzida há décadas por diversos grupos, os quais têm desempenhado um papel fundamental no desenvolvimento de políticas de inclusão. A própria definição de pessoas com deficiência é problemática, pois supõe um grupo bastante heterogêneo, não só no que se refere ao tipo de incapacidade, mas também a sua permanência ou não. No contexto português, a Lei n.º 38/2004 (Lei de Bases da Prevenção, Habilitação, Reabilitação e Participação das Pessoas com Deficiência) estabeleceu os princípios gerais das políticas públicas para garantir a igualdade de oportunidades, inclusão social e participação plena das pessoas com deficiência. Na Alemanha, por exemplo, em 2002 a lei Behindertengleichstellungsgesetz (BGG) para a Igualdade para Pessoas com Deficiência (revisada em 2016), garante o direito à acessibilidade em prédios públicos, comunicação oficial e participação igualitária na vida social e tornou-se um dos pilares da inclusão na administração pública.

Apesar da importância da criação de políticas públicas de inclusão no que se refere aos espaços sociais, é também de extrema importância que se legisle a inclusividade nos espaços

culturais, de memória e reparação. Compreende-se então, que assim como é parte de uma Matriz Colonial de Poder, a exclusão de corpos e subjetividades não-normativas de espaços de representação, é decolonial trazê-los para o palco. É decolonial que tenham espaço para contar suas histórias, sejam estas sobre a violência que sofrem ou outras. O importante é, através da inclusão, fazer um esforço ativo para não perpetuar a lógica de poder e opressão. Lennar J. Davis questiona a ‘normalidade’ (*normalcy*) dentro da sociedade contemporânea. ‘Sob uma perspectiva materialista, é difícil construir um modelo que não inclua a noção de que a vida contemporânea é incapacitada, disfuncional, distópica.’ (Devis, 1995, p.15) [traduzido por Ciafrino]¹⁰⁴

A trajetória da Bersani explora possibilidades decoloniais através da dança contemporânea, articulando suas peças com a noção de Corpo Político. Uma série de trabalho coreográfico de sua autoria que se inicia em 2013. A série é consciente de como seu corpo é um corpo também instrumentalizado pela crítica e pelos espaços que a convidam a apresentar seus projetos, espaços que buscam se atualizar e adaptar a uma demanda crescente por engajamento político e justiça social. O simples fato de incluir pessoas com deficiências não torna uma peça de dança decolonial per se, por isso, este capítulo não tem a intenção de focar no aspecto inclusivo da obra de Bersani, senão nos conteúdos discursivos que sua peça propõe e sua potencialidade decolonial dentro de um contexto de pensamento sociomuseológico. Porém também considera-se que por ser esta uma tese desenvolvida no contexto da Sociomuseologia, é importante apontar para o fato de que a peça atravessa a colonialidade que subjuga corpos não-normativos.

Retomando o conceito de Corpos Geradores de Primo, considera-se *SOTTOBOSCO* como um exemplo de coreografia decolonial, na qual os corpos-políticos e corpos-sujeitos reivindicam direitos de expressão e existência, e que adentram espaços de poder como museus, universidades e teatros, reivindicando os direitos daqueles que foram historicamente subalternizados em serem ouvidos e vistos. A noção de Cuerpo Territorio, entendidos como corpos-políticos e corpos-territórios, é trabalhada por diversas pensadoras feministas, tais como, Giulia Marchese (2019), Delmy Tania Cruz Hernández (2016) e Paula Serafini (2025). Essas autoras compõem um conjunto de pensadoras feministas que compartilham um desejo e

¹⁰⁴“From a materialistic perspective it is difficult to construct a model that does not include the notion that contemporary life is disabled, dysfunctional, dystopic.” (Devis, 1995, p. 15)

um posicionamento comum: compreender que o corpo e a natureza passaram por processos semelhantes sob a colonialidade. Inspiradas em pensadoras indígenas, elas expandem o pensamento sobre a colonialidade que entrelaça corpo e território.

4.4 - CUERPOS TERRITORIO: NOT A BODY FOR BURIAL DE AZADEH GANJEH

Not a Body for Burial [Não um corpo para se enterrar] é o título da leitura performática do coletivo Rebel-IST-hah!, composto por Azadeh Ganjeh e Foad Esfahani, realizada por Azadeh Ganjeh¹⁰⁵ no teatro HAU 2 em Berlim, como parte do programa da conferência anual *Digital Interventions: Bodies, Infrastructures, Politics*, organizado pelo *Sonderforschungsprogramm Intervenierende Künste* em maio de 2025.

A partir de um vídeo encontrado na internet, circulando nas redes sociais, uma prática de pesquisa que a artista e pesquisadora realiza há anos, Ganjeh inicia uma busca para descobrir quem é a mulher cujo rosto não se vê no vídeo. O vídeo carrega vestígios de uma violência, perceptível por uma voz que grita em uma mistura de árabe e persa, já indicando as marcas de um conflito político que assola a região oeste do Irã, entre as cidades Kashan e Sirjan, próxima à fronteira com o Iraque. A partir dessa voz, Ganjeh começa a levantar questões sobre como encontrar essa mulher. Ela navega por vídeos que encontra online, registros em que aparecem outras mulheres que poderiam ser a autora da gravação. Em paralelo, a artista evoca constantemente memórias pessoais de sua infância, que a ajudam nessa busca.

No contexto das práticas performáticas e da dança que assumem uma perspectiva decolonial através da compreensão da interrelação entre colonialismo e os seus impactos na forma de relação com o território e a natureza, *Not a Body for Burial*, relaciona a possibilidade de vida no território iraniano e como os recursos naturais são instrumentalizados por grupos atrás de interesses políticos e econômicos.

¹⁰⁵ Azadeh Ganjeh é dramaturga, performer e pesquisadora do Irã, residente na Alemanha. Seu trabalho se centra no uso da performance como forma de ativismo, narração de histórias, revoluções e experiências diaspóricas. Já recebeu inúmeros prêmios por suas produções teatrais e site-specific. Atualmente, Ganjeh é professora de Artes Performativas na HKS Ottersberg (Hochschule für Künste im Sozialen). Além de seu trabalho acadêmico, Ganjeh também continua ativa artisticamente, entre outras coisas como membro do coletivo Rebel-Ist-hah!.



Imagem 12: *'Not a Body for Burial'* de Azadeh Ganjeh¹⁰⁶

Na Imagem 12, Azadeh Ganjeh performa o Yazleh e, ao fundo, reconhece-se uma tela onde se projeta a sua imagem, reconhecível apenas pelos seus contornos, multiplicada várias vezes. Esta multiplicação e a redução da figura aos seus contornos são aqui compreendidas como uma metáfora visual da memória e das suas dinâmicas. O território onde o vídeo foi feito é afetado por uma disputa de interesses econômicos que instrumentalizam recursos vitais, como a água, para manipular situações e provocar fluxos migratórios internos. A luta das populações locais pela sobrevivência é intensificada por secas intencionais e pelas consequentes enchentes produzidas artificialmente. A relação profunda entre a vida das populações e as condições de cultivo e acesso à água é evidenciada através da apresentação performática. Na palestra performativa de Ganjeh, a dança surge, então, como uma estratégia de resistência.

Em sua pesquisa pela internet, a dramaturga depara-se com outro vídeo no qual uma dança é iniciada a partir de um grito: 'O rio têm sede, ele quer a sua água'. A partir deste grito

¹⁰⁶Conferência performática apresentada na Conferência Anual "Digital Interventions. Bodies, Infrastructures, Politics" em Berlim em Maio de 2025. Fotografia de Marvin Systemans.

e demanda, inicia-se o *Yazleh*. Ganjeh explica ao público que o *Yazleh* é uma dança tradicional iraniana que acontece como parte do ritual *Househ* que combina poesia, expressão local e dança, com o objetivo de incitar a coragem. São gestos que convocam à revolução e à ação. Iniciadas por uma pessoa ao centro, que entoia um chamado e ergue uma mão em direção ao céu, as danças ganham força à medida que os demais seguem o gesto.

A apresentação de Ganjeh é particularmente potente ao mostrar como a violência contra as pessoas é também uma violência contra a terra, fonte de vida e espaço de afirmação cultural das comunidades. Ganjeh comenta sobre a impossibilidade, para essas populações, de se reconhecerem fora de sua terra. Ao deixarem a terra, perdem o direito a ela. Perdem tudo. São forçados a permanecer mesmo sendo continuamente empurrados para fora. Ganjeh intercala sua apresentação com imagens: capturas de tela de mapas da região, vistas de satélite, arquivos audiovisuais que encontra na internet e, através de sua voz, memórias pessoais. Retorna insistentemente à pergunta: “Quem é essa mulher e como encontrá-la?”. A cada nova imagem projetada, há um intervalo em que seu próprio rosto aparece na tela, como um negativo. Apenas os contornos se reconhecem, em tempo real. Camadas de imagens se sobrepõem à projeção negativada, como uma metáfora da memória: uma experiência sensível que deixa rastros inconscientes que se acumulam e se sobrepõem.

A performance de Azadeh Ganjeh pode ser compreendida à luz do conceito de *decolonial aestheSis*, tal como formulado por Mignolo e Vázquez (2013), como uma prática estética enraizada na consciência corporal da ferida colonial, que se constitui tanto como denúncia quanto como gesto de cura. Ao relembrar a dança tradicional, projetar imagens de homens em movimento circular e evocar a presença invisibilizada das mulheres que, segundo sua memória, sempre estiveram ali cantando e resistindo, Ganjeh explicita feridas coloniais ainda abertas, como a marginalização das mulheres, a violência sistêmica e o apagamento de memórias coletivas.

Nesse gesto de lembrança com o corpo, a artista convida o público não apenas a testemunhar, mas a partilhar de uma memória coletiva que transcende o presente, instaurando um espaço-tempo outro, em que diferentes camadas históricas se entrelaçam. Ao final de sua apresentação, quando a câmera é voltada para a plateia e os gestos se repetem em silêncio, braços levantados, dedos apontando para o céu, cria-se um momento performativo de

reconhecimento mútuo, em que a memória corporificada é compartilhada através também do uso da tecnologia e do espaço virtual.

Esse movimento é exemplar do que Mignolo e Vázquez descrevem como *aestheSis decolonial*: a visibilização da ferida, o grito encarnado, e ao mesmo tempo a possibilidade de cura por meio de práticas estéticas que foram sistematicamente excluídas do cânone moderno ocidental. A dança de Ganjeh, voltada talvez mais aos ausentes do que aos presentes, atua como mediação sensível entre tempos, corpos e memórias, instaurando uma estética de resistência e dignidade que, ao tornar tangível a dor, abre caminho para formas outras de existência e reconhecimento.

A apresentação de Ganjeh, há milhares de quilômetros de distância do território do qual se fala na apresentação, em um contexto completamente diferente, no qual conflitos e guerras tornam-se assuntos de investigação e para a produção de produtos de arte, sejam estes coreografias, performances, etc. Caberia levantar a questão, se a partir da tomada de conhecimento de uma história, de uma violência que afeta comunidades alheias e distantes, há uma potência decolonial. Em *Choreographing empathy: kinesthesia in performance* [Coreografando a empatia: cinestesia na performance] (2011), Susan Leigh Foster descreve como ela inicialmente percebe a coreografia como uma formulação hipotética do que o corpo é e do que ele pode ser, com base nas decisões tomadas durante os ensaios e nas performances sobre sua identidade, articulando valores sociais, estéticos e políticos. O conceito de cinestesia, ainda que constantemente sujeito ao debate em sua definição, é a percepção do corpo, do corpo em movimento em relação ao espaço e ao que o rodeia, e pode ser aplicado nos estudos de dança através do que Foster chama de *kinesthetic empathy* [empatia sinestésica]. Neste livro, Foster busca compreender se diferentes experiências de vida e fisicalidades seriam capazes de informação cinestésica. O livro apresenta uma compilação de análises de imagens nas quais corpos em movimento foram retratados a partir dos quais a autora irá analisar a possibilidades de empatia cinestésica, para concluir que as conexões empáticas acontecem sempre de maneiras diversas.

O potencial de gerar empatia é o de gerar no público um apelo ao seu sentido que incentiva sua participação na descoberta e na base comum de sua experiência. Não se trata de um processo para gerar empatia apenas através da visão, mas de uma relação somática e

emocional com o que está sendo visto e vivido. Foster escreve que conforme o que foi apontado a partir dos estudos dos neurônios-espelho, a empatia constitui a base sobre a qual se gera o conhecimento de si e do outro. A dança ou a performance encena o processo por meio do qual essa produção de conhecimento acontece e possibilita a conexão entre diferentes corpos. Este ‘jogo’ ou dinâmica opera também a partir das noções de memória e valores culturais, e participa na consolidação do gênero e da sexualidade, e das formas pelas quais ele assimila as tecnologias a ponto de transformar a própria definição do ser humano.

O livro de Foster não aborda apenas uma análise de peças de dança, senão também a posição dos corpos em instruções para o esporte e para a saúde, estudos anatômicos, entre outras instâncias que colocam o corpo no foco, e portanto não está tão distante da história dos Museus Tradicionais, que ao longo do tempo transformou-se radicalmente em uma paradigma que assumia a universalidade dos corpos e a perpetuava. Ao longo dos últimos séculos no mundo Ocidental, Foster identifica que a coreografia, assim como o museu, também serviu como um dispositivo para a compreensão da regulamentação dos corpos e seus movimentos em um sentido mais aberto e não-universalizante.

Not a Body for Burial evidencia este processo de empatia cinestésica no momento em que Ganjeh posiciona a câmera do computador e projeta na tela o público que está no palco. Os corpos sentados, uma representação da confortável posição do público que assiste a performance, de um público composto por pessoas que em sua maioria sendo residentes na Alemanha em 2025, ignoram a urgência dos problemas que enfrentam os corpos e as subjetividades apresentados anteriormente. A partir de seu gesto, Ganjeh introduz a representação destes corpos, e abre a possibilidade para a reação do público.

A Museologia tem sido definida de diversas maneiras, e cada definição reflete aspirações políticas e epistemológicas distintas. Frequentemente descrita como a ciência dos museus ou como um campo de conhecimento voltado para o estudo dos museus, seu status enquanto ciência tem sido constantemente debatido. Waldisa Rússio, museóloga brasileira amplamente reconhecida no Brasil por suas contribuições à área, definiu a Museologia como a ciência que estuda o ‘fato museológico’, entendido como a relação profunda entre o ser humano e o objeto, ambos partes de uma mesma realidade, em um contexto institucionalizado: ‘o museu’ (Rússio, 1981).

A teoria que ela desenvolveu em seus trabalhos apresentados ao ICOFOM baseava-se na noção de “fato museológico” ou “fato de museu”, derivada do “fato social” concebido pelos sociólogos Émile Durkheim e Marcel Mauss. O “fato museológico”, também influenciado pelo conceito de Stránský da museologia como ciência dedicada à interpretação da “atitude do ser humano diante da realidade”, é compreendido por Rússio como “a relação profunda entre o ser humano, sujeito cognoscente, e o objeto: aquela parte da realidade à qual o ser humano pertence e sobre a qual tem poder de ação”. Essa relação ocorre no museu e depende da comunicação (Brulon, 2019, p.102)¹⁰⁷ [traduzido por Ciafrino].

Ao examinar o diagrama desenvolvido por Brulon para ilustrar o conceito de Rússio de ‘fato museológico’, torna-se evidente que o ‘Novo Museu’ reconfigura os elementos relacionais que definem . Enquanto o Museu Tradicional se estruturava em torno da relação entre público, coleção e edifício, o Novo Museu se preocupa com a inter-relação entre população, patrimônio e território. Essa mudança, ou atualização, na compreensão dos sujeitos centrais da Museologia ressoa com a presente pesquisa, que investiga projetos de dança contemporânea e performance sob uma perspectiva decolonial. Tal perspectiva reconhece que as dicotomias entre pessoas e território, pessoas e natureza, e corpo e mente são construções coloniais. Além disso, sugere que essas dicotomias podem ser desafiadas ao abordar a dança como uma forma de produção, transmissão e inscrição de conhecimento.

¹⁰⁷ “The theory that she produced in her ICOFOM papers was based on the notion of ‘museological fact’ or ‘museum fact’, derived from the ‘social fact’ conceived by sociologists Émile Durkheim and Marcel Mauss. The ‘museum fact’ (‘fato museal’, in Brazilian Portuguese), also influenced by Stránský’s concept of museology as the science devoted to interpreting an ‘attitude of man to reality’, is understood by Rússio as ‘the profound relationship between man, the cognizant subject, and the object: that part of reality to which man belongs, and over which he has the power to act’. This relationship takes place in a museum, and it depends on communication.” (Brulon, 2019, p.102)

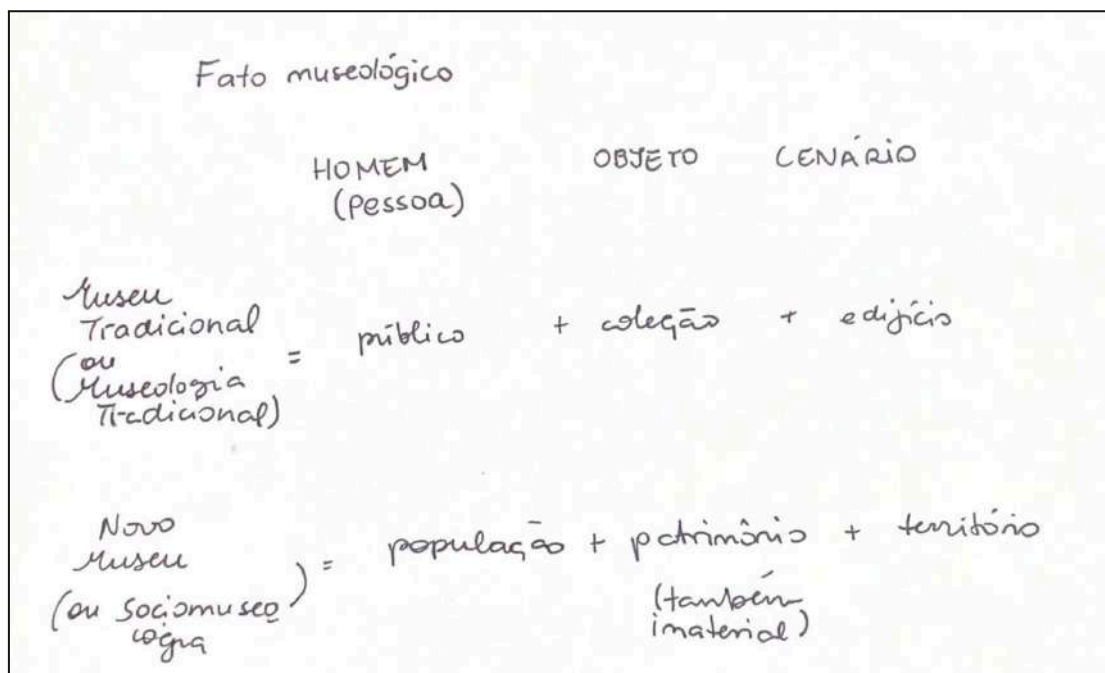


Imagem 13: 'Fato Museológico' de Waldisa Rússio.¹⁰⁸

Na imagem 13, Ciafrino exemplifica visualmente a teoria de Rússio ao mesmo tempo em que faz pequenas sugestões de atualizações possíveis a partir do que a presente pesquisa tem defendido. No lugar de 'Museu Tradicional', Ciafrino insere 'Museologia Tradicional' pois entende que a Museologia Tradicional é a Museologia ainda focada em uma relação entre público, coleção e edifício. Enquanto que o conceito de 'Novo Museu' de Rússio é entendida por Ciafrino como uma relação independente do edifício onde a instituição museológica se encontra ou o próprio museu em si são independentes de uma coleção, senão que se interessa pelo patrimônio (que pode ser imaterial e nesta tese em especial, entendeu a dança como um patrimônio imaterial), pela população local e pelo território.

A partir do diálogo com o pensamento de Rússio, torna-se possível compreender que as potencialidades da dança e da performance, ou, conforme argumentado anteriormente, do gesto intencional passível de ser enquadrado como ritual, constituem também formas de conexão entre patrimônio e território. O indivíduo ou grupo que dança, representando a população, é capaz de se relacionar com saberes ancestrais, com o passado e a memória de sua cultura, bem como com o território, historicamente dissociado por uma cisão moderna que

¹⁰⁸ Imagem 13: 'Fato Museológico' de Waldisa Rússio. Desenho de Ciafrino.

o classificou como natureza, meio ambiente ou entorno natural, isto é, aquilo que circunda o homem, mas é concebido como separado dele. Essa relação é contemplada de diferentes maneiras nas obras analisadas nos capítulos três e quatro. Conclui-se, portanto, que a dança tem a capacidade de abarcar dimensões museológicas, de forma análoga à de um museu.

As obras analisadas neste e no capítulo anterior correspondem, segundo a compreensão de Rússio, ao campo de interesse de uma Museologia atenta ao Novo Museu. A contraposição entre Novo e Tradicional é influenciada por uma perspectiva progressista, algo que integra o pensamento colonial. Por isso, pode-se considerar que o Novo Museu de Rússio encontra hoje sua atualização na Sociomuseologia, uma vez que as obras performáticas e coreográficas analisadas envolvem uma relação entre população, patrimônio e território. Não como algo ‘novo’, mas como outra possibilidade de fazer museologia.

Os saberes historicamente oprimidos, sejam afro-diaspóricos, indígenas ou mestiços, os que tentou-se apagar da história da dança europeia, emergem nos trabalhos de Piña, Inocêncio e Ndemeh. Aquilo que se descobre a partir de seus trabalhos está precisamente ligado a essa relação que Rússio descreve como constitutiva do fato museológico do Novo Museu. As obras abordadas neste capítulo, contudo, estabelecem relações distintas. Nos trabalhos de Bel e Zhong, de Azkona e Toloza, e de Bersani, não há um território específico em foco. Já a obra de Ganjeh, por outro lado, evidencia de modo contundente como território e população se entrelaçam, e como, por meio do potencial da dança, esse patrimônio é preservado e atualizado em sua *Leitura Performática*¹⁰⁹.

A contribuição de Rússio consiste em reconhecer que a Museologia transcende a mera gestão de coleções ou instituições, propondo uma perspectiva que se aprofunda nas práticas e teorias da Museologia Social e da Sociomuseologia. Anteriormente, iniciativas como os ecomuseus e a Nova Museologia já vinham ensaiando essa desvinculação entre museu, coleção e edifício. O desafio contemporâneo da Museologia e da Sociomuseologia reside em refletir sobre os potenciais de articulação entre patrimônio, território e comunidades. Nesta tese, a dança e a performance emergem como patrimônios inaugurais desse processo, abrindo novas possibilidades de interação e apropriação social.

¹⁰⁹Traduzido do inglês *Performance Lecture*, é um tipo de apresentação

Este capítulo buscou compreender de que maneira a dança contemporânea e a performance, quando abordam os efeitos do colonialismo na crise climática, podem contribuir para um movimento decolonial no campo museológico. A partir da análise de quatro obras apresentadas em museus e teatros em diferentes cidades europeias, foi possível identificar distintas estratégias adotadas por artistas e coreógrafos para lidar com a cisão moderna-colonial entre humanidade e natureza, situada naquilo que Ferdinand (2022) descreve como a Dupla Fratura da Modernidade.

Embora apresentem abordagens distintas, as obras analisadas compartilham o gesto de convocar o público a um estado de escuta e atenção sensível às feridas coloniais inscritas na terra. Ainda que seus efeitos materiais sobre a exploração ambiental sejam indiretos, essas performances instauram formas alternativas de produzir e compartilhar conhecimento, operando como dispositivos de memória coletiva e reconfiguração relacional com a natureza. Considerando a relação intrínseca entre as formas de fazer e as maneiras pelas quais o conhecimento foi historicamente produzido, é possível pensar que esforços contínuos para desafiar a ordem colonial do poder e seus modos de operação também projetam, a longo prazo, a possibilidade de desestabilização, e, eventualmente, de desconstrução, do mundo colonial e de seus modos de habitar, tal como os conhecemos até hoje. Analisar como as quatro peças/projetos vistos anteriormente se relacionam de diferentes formas com o objeto de estudo deste capítulo, serve de contribuição para um esforço por compreender o potencial da dança contemporânea e da performance como prática que visa desconstruir paradigmas relacionados às maneiras de habitar o mundo e relacionar-se com a natureza.

Assim como uma vitrine de museu, pensar que o palco opera como um recorte e um aparato de representatividade é reconhecer sua potência como espaço de mediação estética que oferece a possibilidade de refletir sobre processos sociais que ultrapassam os limites do espaço instituído e representacional. As obras descritas anteriormente abrem caminhos para compreender o mundo para além do dualismo ontológico próprio da modernidade, abordado no primeiro capítulo desta tese. A cisão entre corpo e mente, característica do pensamento ocidental moderno/colonial, que, segundo Ramón Grosfoguel, relaciona o pensamento cartesiano à lógica genocida da colonização das Américas, serviu como base para a secularização e legitimação de formas de produção de conhecimento e de ciência que colocam

o ser humano em posição de superioridade frente aos demais seres da Terra, esta entendida como objeto neutro e passivo (Grosfoguel, 2013). Grosfoguel em texto de 2011 descreve como a hierarquia ecológica do ocidente objetifica a natureza, e se considera superior a outras epistemologias e concepções da natureza não-ocidentais, tais como as Pachamama, Tawhid ou Tao. (Grosfoguel, 2011).

Desafiando essas lógicas ocidentais de pensamento, as obras aqui analisadas oferecem a possibilidade de imaginar outras formas de comunicação e escuta com diferentes seres, desenvolvendo regimes de atenção mais sensíveis e ativas, como se observa em *Danses Non Humaines* e *SOTTOBOSCO*. Outras propostas, como a de Azadeh Ganjeh, evidenciam como os recursos da Terra podem ser apropriados por agentes que operam segundo interesses capitalistas e de concentração de poder, provocando deslocamentos populacionais forçados por inundações e secas. Já na série *Falla*, projeta-se um cenário futuro que convida à reflexão: estaríamos apenas reproduzindo lógicas coloniais em novos territórios, ou teríamos aprendido, a partir das experiências históricas, outras formas de habitar e de nos relacionar com o entorno?

Nesse sentido, como propõe Jacques Rancière, “o importante é ser neste nível, do recorte sensível do comum da comunidade, das formas de sua visibilidade e de sua disposição, que se coloca a questão da relação estética/política.” (Rancière, 2005, p. 26). É precisamente nesse plano do sensível, das formas de aparecer, de se perceber e se afetar, que se constituem as intervenções políticas dessas obras artísticas, oferecendo aberturas para novas formas de existência, percepção e convivência no mundo.

A pesquisa e apresentação performática de Azadeh Granjeh desvela práticas institucionais dos museus ao mesmo tempo em que dialoga com teorias abordadas nos capítulos anteriores, como a noção de tempo espiralar de Leda Maria Martins e as Motrizes Culturais de Zeca Ligiéro. A dança tradicional iraniana *Yazleh* e sua performance evocam memórias individuais e coletivas das pessoas que habitam a região, operando como um dispositivo de memória compartilhada. Trata-se de uma interrelação entre vestígios encontrados e um exercício coletivo que, embora possa ser iniciado por uma pessoa, ganha potência e se transforma por meio da interação com o coletivo, tornando-se uma polifonia semiótica. Essa polifonia carrega o potencial de gerar transformações capazes de desacelerar

os processos do Antropoceno e romper com a vinculação estrutural entre museus e o paradigma da modernidade/colonialidade.

À luz dos princípios do que no primeiro capítulo definiu-se como Museologias Decoloniais, esta pesquisa propõe que a incorporação de práticas performativas sensíveis ao contexto colonial e ambiental pode favorecer a construção de uma museologia decolonial. A Nova Museologia, surgida nas décadas de 1960 e 1970, propõe uma ruptura com o modelo tradicional de museu, enfatizando a participação ativa das comunidades e a valorização do patrimônio imaterial. A Sociomuseologia, por sua vez, amplia essa perspectiva ao considerar o museu como agente de transformação social, comprometido com a inclusão e a justiça social.

Assim, o engajamento com a dança e a performance, quando orientado por epistemologias não hegemônicas, aponta para caminhos concretos na direção de uma museologia decolonial, não apenas como discurso, mas como prática. Essa abordagem exige uma reconfiguração das instituições museológicas, que devem se abrir para novas formas de conhecimento, sensibilidade e relação com o mundo, rompendo com as lógicas de poder e dominação que historicamente as constituíram. O conceito de animismo de Stengers, que reconhece que o humano não está só no mundo, é desdobrado no trabalho coreográfico e performático que foi analisado anteriormente. Os museus, como instituições que historicamente operaram através de classificações, categorizações que distanciam o homem do resto dos elementos da terra, têm na atualidade a possibilidade de apoiar práticas coreográficas e performativas que desafiam esta compreensão do mundo e podem estimular outras possíveis relações. Ao longo deste capítulo descreveram-se as peças e suas potencialidades em aplicar uma juízo de valor ou sem tentar enquadrá-las em categorias muito fixas. Não foi a intenção dizer se estas transformam ou não a relação com a natureza, mas explorar suas potencialidades decoloniais.

CAPÍTULO 5

DECOLONIZAÇÃO OU INSTRUMENTALIZAÇÃO DA CRÍTICA?

O capítulo ‘Decolonização ou instrumentalização da crítica?’ têm como objetivo abordar como projetos de dança contemporânea e performance em museus autodeclarados decoloniais, são muitas vezes estratégias de apropriação do conceito ‘decolonial’ adotadas pelas instituições museológicas e culturais e que, ao não adotarem uma postura crítica e congruente com o termo em suas práticas terminam por esvaziar o conceito de seu sentido ético e político (Vázquez, 2022). Neste Capítulo, analisa-se o projeto *Moving the Forum* (MtF) como um exemplo de iniciativa de um Museu Tradicional que buscou, ao menos em seu discurso, se decolonizar por meio da dança contemporânea e da performance e a partir dos debates fomentados pelo projeto. A segunda parte deste capítulo explora alguns dos possíveis riscos da instrumentalização pueril de práticas decoloniais por instituições museológicas tradicionais, que possuem entraves e barreiras para vencer a marca institucional, a colonialidade e a normatividade. Além disso, foram examinadas entrevistas com diversos profissionais da área, com o objetivo de refletir, sobre possíveis diretrizes que possam auxiliar Museus Tradicionais a melhor se prepararem para evitar o esvaziamento conceitual e a distorção dos sentidos inerentes às intenções decoloniais de artistas, coreógrafos e performers. Essa reflexão busca contribuir para o debate sobre como os Museus Tradicionais europeus podem acolher propostas decoloniais sem cooptá-las ou desvirtuá-las, respeitando a integridade e a autonomia das práticas artísticas em questão. Para isso, o capítulo termina como uma demonstração de diferentes aspectos que foram identificados ao longo da pesquisa para delinear estratégias de conscientização por parte de instituições museológicas que buscam decolonizar seus públicos e coleções a partir da dança contemporânea e da performance nos seguintes pontos: 1. A Construção de Relações Duradouras em Performance e Dança em Museus: Práticas de Coletividade nas *Peças Irmãs* de Amanda Piña 2. A Economia da Dança e da Performance em Museus: Entre a Efemeridade e a Sustentabilidade. 3. A Manutenção das Características Formais: Adaptação ou a Integridade do Projeto Artístico e 4. Consideração sobre as necessidades de quem performa em espaços museológicos.

5.1 - O PROJETO MOVING THE FORUM

O *Moving the Forum* (MtF)¹¹⁰ foi um projeto realizado no Humboldt Forum (HF) entre agosto de 2021 e junho de 2022, em Berlim. O projeto tinha como objetivo inserir práticas decoloniais na instituição e seus visitantes por meio da dança e da performance. Todavia, em 2018, antes da pandemia da COVID-19, que afetou fortemente esse projeto, Jana Lüthje, sua diretora, foi inicialmente convidada para ser produtora de uma apresentação de dança contemporânea de uma companhia de Londres, para o museu que ainda não havia aberto suas portas. Consciente da grande discussão que envolvia a inauguração desse museu, ela propôs à instituição que, em vez de investir em uma companhia de dança já reconhecida internacionalmente e estrangeira, o Humboldt Forum poderia se beneficiar ao abrir suas portas financiando a apresentação de peças e projetos de dançarinos, performers e artistas locais.¹¹¹

O HF é um espaço extremamente controverso na capital alemã, cuja abertura ocorreu apesar de inúmeras propostas e manifestações populares contrárias. Localizado no antigo Palácio da República, o museu, que talvez não se autodenomine como tal, mas que possui suas características, como preservação e exposição de coleções de cultura material e o estudo destas coleções, é responsável pela salvaguarda de coleções nacionais de etnologia. Esse fato não deixa de ser curioso: ainda que não se autoproclame museu, o HF efetivamente o é. Essa informação, por si só, já convida à reflexão: por que uma instituição deste porte adota o conceito de ‘fórum’, e evita o termo ‘museu’ para se descrever? Cabe a possibilidade que afastar-se do termo ‘museu’ implicasse afastar-se da polêmica criada e das associações com a imagem do Museu Tradicional. Esse afastamento poderia, potencialmente, atrair um novo público ampliando a popularidade da ‘nova’ instituição.¹¹²

¹¹⁰Em 2022, Ciafrino foi convidada a integrar a equipe de documentação do *Moving the Forum*. O projeto já estava em seus últimos dois meses de operação, coincidindo com o início dos encontros e do trabalho dos participantes do último capítulo, *Interacting*. Ciafrino teve a oportunidade de acompanhar os encontros entre os diferentes grupos que integravam essa última etapa do projeto, observar o processo criativo, e adquirir conhecimento sobre as diferentes abordagens aos museus e como os participantes percebiam sua passagem pela instituição. As observações realizadas durante o projeto são a fonte de trabalho para a elaboração deste capítulo. Ciafrino realizou entrevistas com os participantes e acompanhou ensaios e apresentações.

¹¹¹Informação obtida durante o processo de documentação do projeto.

¹¹²Esta reflexão parte do slogan do Humboldt Forum, antes de sua abertura ‘Mais do que um museu’.

Este palácio, pertencenteu¹¹³ à antiga família real prussiana, já enfrentou revoltas populares e foi completamente destruído pela União Soviética após a Segunda Guerra Mundial. Com uma gestão compartilhada entre quatro instituições berlinesas: (1) *Stiftung Humboldt Forum*, (2) *Stiftung Preußischer Kulturbesitz*, (3) *Staatliche Museen zu Berlin* e (4) *Humboldt Universität*, o desafio se torna ainda maior por estar abrigado no antigo Palácio de Berlim. A organização e o organograma de sua administração têm sido tópico amplamente discutido e de difícil compreensão. Diante dessa dificuldade, a direção da instituição decidiu pela publicação do organograma em uma reunião com curadores em 2018, gerando ainda mais emendas e complexificação (Macdonald, Gerbich e von Oswald, 2018, p. 139).

O elevado nível de complexidade de gestão da instituição, mesmo antes de abrir suas portas, é de particular interesse para este estudo. Isso porque, desde antes da inauguração em 2020, a instituição já planejava levar a cabo o projeto *MtF*, o qual também representa os museus da cidade de Berlim, a Humboldt Universität (HU), entre outros. Antecedendo sua abertura, destaca-se ainda a renúncia de Bénédicte Savoy¹¹⁴ do conselho consultivo do Humboldt Forum.

O HF abre suas portas em meio a polêmicas por diversas razões, sendo duas as principais vertentes. De um lado o fato de que as coleções etnológicas que estava localizadas e salvaguardadas pelo Museu de Etnologia de Dahlem e pelos museus da própria Ilha dos Museus, tenham sido transferidas para o HF ao invés de serem devolvidas a seus *rightfullowners* [legítimos proprietários]¹¹⁵. Essas coleções, assim como as de outros Museus Tradicionais de etnologia em toda a Europa, vêm sendo questionadas pela forma como foram formadas, estando, de modo indelével, associadas ao colonialismo. A manutenção dos artefatos que compõem tais coleções é uma forma de perpetuação do poder sobre as culturas e sociedades que os produziram, e de quem foram roubadas. Manter essas coleções, apesar do

¹¹³O edifício do Humboldt Forum se encontra exatamente onde o antigo palácio real da família real prussiana viveu. O edifício foi derrubado e hoje o HF é uma reconstrução e réplica do Berliner Schloss ou Berliner Stadtschloss. Pertence ao Estado alemão, especificamente à *Stiftung Humboldt Forum im Berliner Schloss* (Fundação Humboldt Forum no Castelo de Berlim), que é uma fundação pública.

¹¹⁴Bénédicte Savoy é uma historiadora da arte francesa especialista em patrimônio cultural e restituição de artefatos coloniais. Professora na Technische Universität Berlin, é reconhecida por seu trabalho sobre proveniência e ética museal. Em 2018, co-autor ou o relatório "Restituer le patrimoine africain", um documento que orienta a devolução de bens culturais africanos e que tornou-se uma referência no campo.

¹¹⁵Trata-se de um termo utilizado, neste contexto, na língua inglesa para designar as comunidades produtoras de patrimônios culturais cujos bens se encontram em museus europeus em consequência de processos coloniais.

conhecimento de que sua posse é injusta e apenas tolerada por uma ordem colonial de poder, é um tema que tem impulsionado o debate sobre a necessidade de repatriação. Como apontado no capítulo 1, a restituição e a repatriação de bens culturais aos seus países de origem é uma das principais linhas de ação no debate sobre a decolonização no âmbito dos museus.

A escolha de agrupar essas coleções, que estavam dispersas em diferentes museus de Berlim e seus arredores, em vez de iniciar um projeto pioneiro de devolução de patrimônio material aos países e comunidades da África, de onde essas peças um dia foram roubadas, foi fortemente questionada por inúmeras pessoas na cidade de Berlim. O descontentamento se mostrou por meio de vários artigos na imprensa e manifestações enquanto o Palácio ainda estava sendo reconstruído.

Outro motivo que tornou a abertura do HF tão polêmica é o fato dele estar situado em um antigo palácio demolido, que era visto como um símbolo da monarquia. Por décadas, o local abrigou o popular Palácio da República, onde centenas de cidadãos da antiga RDA¹¹⁶ se reuniam diariamente. É importante lembrar que a queda do Muro de Berlim e a reunificação da Alemanha ocorreram em 1989, há menos de 35 anos. A escolha de um estilo arquitetônico em detrimento de outro, optando por um palácio real em vez de um que permanece na memória coletiva dos que viveram na Berlim Oriental, destaca a disputa pela memória entre uma Alemanha Ocidental predominante e a antiga Alemanha Oriental.

O espaço onde o antigo palácio prussiano e o posterior Palácio da República estiveram, em uma das principais avenidas do centro de Berlim, permaneceu por décadas como uma incógnita e como um potencial para que todos os habitantes da cidade imaginassem o que poderia ser construído naquele local. A decisão de reconstruir o palácio real em vez do palácio comunista contrariou uma parte significativa da população, gerando uma série de protestos que se estenderam por anos.

O projeto do *MtF*, é um projeto pensado para inaugurar este museu que já enfrentava desde antes de sua abertura todas estas polêmicas. Iniciado em 2018, com encontros em formato de laboratórios nos quais, de forma colaborativa, os artistas convidados decidiram

¹¹⁶ República Democrática Alemã. Refere-se ao Estado socialista que existiu entre 1949 e 1990, com capital em Berlim Oriental.

coletivamente como queriam que o projeto se desenvolvesse. Decidiu-se, por exemplo, que os participantes se dividiriam entre si para criar peças que, por sua vez, convidariam pessoas externas para atuar como performers e, às vezes, co-criadores. O projeto foi estruturado em quatro dias de apresentações, sempre aos domingos, correspondendo aos quatro agrupamentos criados. Estes eram: *Approaching* [Aproximando], *Listening* [Escutando], *Inhabiting* [Habitando] e *Interacting* [Interagindo]. Cada grupo reuniu entre três e cinco subgrupos que, com mais ou menos participantes, apresentariam o projeto desenvolvido durante o período proposto e em um espaço diferente do museu. Alguns grupos decidiram se apresentar em áreas externas, enquanto outros optaram por se apresentar nas salas de exposição.

O projeto *MtF* configura-se como um caso relevante para a análise das possibilidades e dos desafios envolvidos na implementação de iniciativas de dança e performance em instituições museológicas que buscam incorporar abordagens decoloniais. As potencialidades e limitações observadas nesse contexto foram objeto de reflexão por parte da autora em uma publicação organizada pelo próprio *MtF*. O texto '*A Museological Perspective on Contemporary Dance and Performance as a Decolonial Practice: O Moving the Forum*' (Ciafrino, 2023a)¹¹⁷ listou entre os aspectos 'desafiadores': os obstáculos burocráticos, o cronograma e a estrutura organizacional, a arquitetura do HF e os perigos da instrumentalização da crítica, além do esvaziamento do conceito de 'decolonização'. Estes dois últimos aspectos são mais extensamente analisados a seguir.

Os participantes dos projetos se queixaram da extensa burocracia para utilizar os espaços, obter permissões para certas salas em horários específicos e da falta de clareza sobre a quem se dirigir para solicitações específicas, entre outros aspectos, o que gerou uma série de impedimentos para a realização de seus trabalhos. Um exemplo de como essa burocracia afetou o *Moving the Forum* foi o projeto de um podcast, no qual cada grupo faria um 'episódio' para compartilhar as experiências relacionadas à criação da obra e à relação com o Fórum. Esse projeto foi adiado inúmeras vezes devido a questões burocráticas e, finalmente, não foi realizado, em razão de negociações contratuais sobre direitos autorais.

¹¹⁷Tradução: ('Uma Perspectiva Museológica sobre a Dança Contemporânea e a Performance como Prática Decolonial: O Moving the Forum')

A escolha de concentrar as apresentações em apenas poucos dias revelou-se equivocada, pois limitar a apenas quatro dias os resultados de um projeto de dimensões tão grandes como foi o *MtF* significa restringir as oportunidades dos cidadãos de tomarem conhecimento dos achados e reflexões produzidos. A extensa pesquisa que foi realizada, o potencial de colaboração e discussão entre diferentes perspectivas, bem como a possibilidade de engajamento crítico com questões complexas sobre patrimônio cultural e colonialismo, ficam reduzidos a um espetáculo efêmero. Esta compressão temporal não apenas subestima a complexidade dos temas abordados, mas também impede que o público tenha tempo suficiente para assimilar, debater e contribuir com as discussões propostas. Um projeto de tal envergadura, que envolve questões sensíveis sobre repatriação de artefatos e descolonização de museus, demandaria uma programação mais estendida, que permitisse múltiplas camadas de diálogo e reflexão. A brevidade do evento contrasta com a amplitude das questões levantadas, criando um desencontro entre a profundidade necessária para abordar esses temas e o tempo disponibilizado para fazê-lo adequadamente.

Além disso, é importante considerar o contexto em que o *MtF* foi iniciado. Em 2020, ano em que o projeto começou a ser desenvolvido, a pandemia da COVID-19 atrasou seu início em mais de um ano, dificultando a participação contínua de grupos, dançarinos e participantes. A estrutura temporal na qual o *MtF* se desenvolveu apresenta uma série de problemas significativos. Embora cada grupo tenha trabalhado por mais de seis semanas em espaços públicos, promovendo intercâmbios com o público e membros da instituição, a visibilidade do projeto foi concentrada em apenas quatro dias ao longo de um ano. Em um mesmo dia, de três a seis grupos apresentaram seus projetos simultaneamente nos espaços do HF. Essa sobreposição implicou que os grupos, que já haviam tido pouco intercâmbio durante o período de criação, não tiveram a oportunidade de assistir às apresentações dos outros. O público que não esteve presente nesses quatro dias não recebeu nenhuma informação sobre o projeto, nem teve acesso a qualquer tipo de aproximação ao trabalho desenvolvido.

Ademais, muitos artistas relataram dificuldades em trabalhar nos espaços do HF devido à sua arquitetura. Seu amplo *foyer*, entradas e corredores pareciam engolir qualquer tentativa de visibilidade durante as performances. Sem o apoio de um design de palco adequado, as apresentações corriam o risco de passar despercebidas. No entanto, muitos grupos

desenvolveram estratégias para superar esse desafio, optando por se apresentar em locais onde pudessem alcançar um público mais amplo, especialmente aqueles que visitavam o HF, e não apenas os que participavam do *MtF*.

Entre os aspectos positivos, destacaram-se: extensa pesquisa histórica, conexões entre artistas e participantes e a redistribuição de recursos. O *MtF* é uma experiência que se alinha com os compromissos de um museu no que diz respeito ao fomento de pesquisa, memória e educação. Os participantes se envolveram em uma pesquisa aprofundada sobre a história e as coleções do Palácio de Berlim, que incluiu materiais diversos, como textos, vídeos e entrevistas. Esse trabalho destacou narrativas históricas negligenciadas, especialmente em relação à renovação do edifício e sua importância para a identidade e o panorama político da cidade. O projeto desafiou os limites da instituição, levando a equipe a se adaptar a novas formas de habitar e se comportar dentro de um museu.

Entre os aspectos positivos, também é importante mencionar que o projeto promoveu conexões entre mais de cem artistas e participantes, incentivando trabalhos colaborativos que oferecem ideias inspiradoras para projetos em museus. Um exemplo é a performance *Das ist Kein Spiel* [Isto não é um jogo], onde artistas colaboraram com adolescentes, trabalhando de maneira interdisciplinar com dança e estudos de museus, oferecendo aos participantes uma introdução aos conceitos museológicos. Joy Alpuerto Ritter e colaboradores criaram oportunidades contínuas para dançarinos urbanos utilizarem o espaço do museu para ensaios e jams, estabelecendo uma conexão duradoura entre dança e o Fórum por meio do projeto *If I ruled the world... Zeichen der Zeit* [Se eu governasse o mundo... Sinais dos Tempos]. O projeto *Listening Bodies*, [Corpos que Escutam], que incluiu caminhadas de áudio performativas, convidou os visitantes a explorar o Fórum através de gravações de áudio que refletem memórias de berlinenses, mesclando narrativas pessoais com a experiência do museu.

Cada performance foi seguida por discussões, ilustrando uma mudança em direção a práticas museológicas mais participativas, que reconhecem as necessidades do público e promovem diálogos entre artistas e visitantes. O projeto enfatizou a importância de uma compensação justa para artistas e dançarinos, reconhecendo os desafios que enfrentam para viver de seu trabalho. Esse aspecto gerou discussões sobre responsabilidades éticas na

comunidade artística, destacando estratégias diversas para abordar o colonialismo, seja por meio da aceitação ou da rejeição de oportunidades. Ao contrário da realidade de muitos museus, cujos fundos são escassos ou quase nulos para o desenvolvimento e experimentação de novos formatos, o HF teve recursos significativos nos primeiros anos que precederam sua abertura.

5.2 - A INSTRUMENTALIZAÇÃO COMO ESTRATÉGIA DE LEGITIMAÇÃO INSTITUCIONAL

Em *Decolonizing the Curatorial*, André Lepecki, provoca museus e outras instituições ocidentais ao questionar como essas organizações lidam com a necessidade de exercitar um suposto caráter democrático e inclusivo, com intenções aparentemente positivas, mas ainda assim inseridas dentro de uma lógica colonial.

[...] antes, as boas intenções institucionais desempenham essa tarefa essencial para a racionalidade colonialista: demonstrar e executar uma certa imagem de boa vontade democrática inclusiva nas casas de arte dos sempre bem intencionados e, no entanto, incessantemente racistas centros de poder ocidental. (Lepecki, 2017, p.108)

Esta passagem ilustra muito bem a complexidade associada ao famoso museu em Berlim, o HF. Neste subcapítulo, o *MtF* é apresentado como um estudo de caso para refletir sobre como as artes performativas, seja por meio da dança contemporânea ou de performances realizadas em espaços museológicos, podem ser ferramentas de uma lógica de poder colonial e ocidental, que perpetua mecanismos de divisão, categorização, opressão e distinção, utilizando indicadores de poder e privilégios, enquanto se posicionam como conscientes de uma demanda social por igualdade e reparação.

Desde o começo do projeto, os coreógrafos, artistas, dançarinos e participantes do *Moving the Forum* foram conscientes de sua posição e desejaram agir em relação às disputas que cercavam a abertura deste espaço. Em entrevistas com os participantes e com funcionários do HF, ficou clara a consciência da inevitabilidade de sua contribuição para a legitimação da instituição em relação às questões coloniais. Assim, este projeto realiza um duplo processo: ao abordar e trabalhar o debate decolonial, simultaneamente ele critica a instituição, e, ao fazê-lo de dentro dela, contribui para o seu posicionamento como uma

instituição que não ignora o problema, mas, sim, que está aberto para um diálogo e reflexão com os visitantes sobre a questão.

Sua posição ambígua colocou os participantes em um dilema. Alguns abraçaram o desafio com coragem e criticidade, enquanto houveram os que, com o decorrer do tempo e as inúmeras dificuldades de diálogo com a instituição, acabaram abandonando, gradualmente, o projeto. A seguir uma tabela com todos os grupos que integraram o projeto *MtF*, com seus respectivos participantes e a forma como descreveram seus projetos. A seguir, apresenta-se uma tabela com todos os grupos que integraram o projeto *MtF*, incluindo seus respectivos participantes e a forma como descreveram seus projetos. As descrições foram elaboradas por cada grupo, extraídas da página do projeto e traduzidas para o português.

Nome do Projeto	Participants MtF	Breve auto-descrição
<i>The Living Room</i> <i>[A Sala de Estar]</i>	Yotam Peled Marie Hanna Klemm Nitzan Moshe	Um processo performático nômade centrado na contação de histórias de participantes mais velhos e na construção de lares, questionando zonas de risco e de conforto dentro do museu.
<i>Restless Objects</i> <i>[Objetos Inquietos]</i>	Hagar Ophir Convidou para que participassem: Dana Yahalomi, Itamar Gov, Johanna Kapp, Maike Voelkel, Christian H. Cordes, Diana Sirianni, Ghaith Hanki	Um ensaio ritualístico contínuo em direção a um possível ato de esvaziar o museu de seu patrimônio.
<i>Listening Bodies</i> <i>[Corpos que Escutam]</i>	Gabriele Reuter Marcelo Schmittner Charlotte Virgile	Uma série de caminhadas sonoras individuais acompanhadas por uma pessoa performática. Utilizando o corpo como ferramenta de escuta, conectando as biografias de um grupo heterogêneo de performers com as camadas controversas da história do local.
<i>BIO-DIVERSE-CITY</i>	Nagao Akemi Gabriel Galindez Cruz	Envolvemos o espaço em uma cerimônia de cura de cinco horas, onde pessoas

<i>[CIDADE-BIO-DIV ERSA]</i>	Convidaram: Rocío Klug-Correa, Ayumi Yamamoto, Luz Zenaida Hualpa García, Masaru Nishimoto, Carolina González, Miyu Wiesenfeld Labbe, Fabricio Oregon Fernández, Juliane Siebecke, Peter Kupke, Tetsumi Segawa	diversas são acolhidas e incentivadas a contribuir com seus saberes e comunidades.
<i>Listening Activism [Ativismo da Escuta]</i>	Jolika Sudermann - van den Berg Diana Sirianni (ela/dela) Viviana Defazio Convidaram para participarem: Daniele Facchino, Francesco De Rosa, Anders Malmgren, Monika Zimmering, Renate Heubach, Judith Mackenroth, Aymara von Borries, Cristina de la Vega, Maria Wollny	Por meio de trocas verbais e não verbais, cultivamos um estado de escuta profunda entre as pessoas participantes do projeto e os visitantes do Humboldt Forum. Conexão e encontro se tornam a base para ações coletivas que rompem com o código de conduta do <i>Schloss</i> e subvertem sua arquitetura de poder.
<i>Das ist kein Spiel [Isto não é um Jogo]</i>	Guilherme Morais Marcelo Omine Emilio Gordo Tamar Grosz Convidaram 31 crianças.	Trabalho conjunto de 31 crianças para criar uma coreografia lúdica de som e performance. Apresentamos a reação interativa das crianças ao Humboldt Forum, abordando a problemática tradição do colonialismo e da apropriação cultural.
<i>The March [A Marcha]</i>	GodXXX Noirphiles (Adrian Marie Blount) - (They/Them) Telmo Branco - (They/Them)	<i>The March</i> é um conglomerado de corpos, de testemunhos vivos. <i>The March</i> é um funeral, uma parada, um motim e uma representação das histórias variadas e, por vezes, opostas de indivíduos BIPOC LGBTQ+ e LGBTQ+ brancos.

		Esta performance-protesto convida o público a viajar pela trajetória daqueles que lutam (ou lutaram) em sociedades coloniais e pós-coloniais.
<i>FLOOD</i> <i>[ENCHENTE]</i>	Sebastian Blasius Felix Dompheh Ferdinand Breil	Elementos coreográficos, de instalação e sonoros exploram as implicações do termo ‘inundação’ no contexto da globalização e das mudanças climáticas, fazendo referência aos protestos na história do <i>Stadtschloss</i> de Berlim.
<i>Decolonization and Memory of Living Masks</i> <i>[Decolonização e Memória das Máscaras Vivas]</i>	Ahmed Soura Convidou para que participassem alunos entre 13 e 17 anos de uma escola municipal de Berlim.	A máscara, um objeto habitado por espíritos, um corpo sem alma. A máscara é imortal, e este é um valor verdadeiro da identidade de cada povo. Este é o momento da liberdade, ao mesmo tempo em que se controla a memória do corpo, ultrapassando os limites para surpreender a memória coletiva.
<i>„If I ruled the world...“ Zeichen der Zeit</i> <i>[“Se eu governasse o mundo...” Sinais dos Tempo]</i>	Joy Alpuerto Ritter Lukas Steltner Elsa M’Bala aka A.M.E.T Convidaram que participasse: Mira Antonina Campo Jastrzębski, Maria Galina Junge, Lena Tatjana Mahlke, Nastasja Berezin, Anwen Sereina Ortiz, Hannah Juliane Steenbeck, Arnold Toko, Djamila Schäffer, Marike Eva Helena Sauer, Ann Francis Ang, Anas Allaham, Julian Emmerich	Uma performance de dança com jovens bailarinos de Berlim de diversas vertentes da dança urbana, guiada por Joy Alpuerto Ritter e Lukas Steltner. Perspectivas, experiências e pensamentos de jovens berlinenses, questionando a construção da história e criando uma visão do seu próprio futuro.

<i>PRUSAKI CORPS</i>	Os participantes de PRUSAKI CORPS preferiram manter-se anônimos.	Do lixo, emerge uma nova criatura: uma confusão persistente de múltiplas espécies, uma pilha cheia de vermes, uma praga diversa e vibrante que dança uma revolução. PRUSAKI CORPS é uma identidade coletiva que se refere ao grupo e a cada um de seus membros ao participarem das atividades do PRUSAKI CORPS.
<i>Re-inventing Memories (Re-inventando Memórias)</i>	Nora Amin Michiyasu Furutani Adham El-Said Ehab Abdellatif (músico convidado e co-compositor) Convidaram para participarem: Farah Abou Assali, Nisren S. Habib, Wedad Mohammad, Lilas Alboni, Randa Bashlash, Lama Hwijeh, Nougaa	Adotando uma abordagem cerimonial e ritualística em que corpos migrantes trazem um pano de fundo de diversidade cultural, a performance investiga como a ação coletiva resgata/transforma o espaço, ocupa a memória dos visitantes/espectadores e transforma o encontro em um ritual de união por meio da interação.
<i>Recollection in 3 Colors (Lembrança em 3 cores)</i>	Rieko Okuda Antti Virtaranta	Por meio da pesquisa e discussão sobre a história do local, é criada uma instalação sonora que vê a história como uma coleção de memórias. Com a ajuda das memórias dos participantes e do público, é construída uma colagem sonora que é transformada em uma composição pela qual se pode transitar, experimentando o intenso agrupamento de memórias. Assim, se pretende refletir a própria história do local do Humboldt Forum.

Tabela 4: Grupos que integraram o Moving the Forum¹¹⁸

¹¹⁸Ciafrino, 2025. Tabela 4, criada pela autora. As descrições foram criadas por cada um dos grupos e estas foram extraídas da página do projeto e traduzidas ao português pela autora. Disponível aqui: <https://movingtheforum.org/>. Acessado em 06.10.2025.

Os grupos eram profundamente diversos e divergentes em suas metodologias de trabalho, opiniões e formas de aproximação ao HF. O grupo de Nora Amin, Adham El-Said e Michiyasu Furutani, por exemplo, convidou mulheres com quem já haviam trabalhado em outras ocasiões, todas praticantes de dança do ventre e alunas de Nora que demonstraram grande apreço pelo seu trabalho. Por outro lado, o grupo de Ahmed Soura, um grupo que se apresentou em uma sala expositiva, foi composto por adolescentes de uma escola municipal local. O grupo *Prusaki Corps* lançou um convite aberto para pessoas FLINTA¹¹⁹ interessadas em tensionar os limites da instituição.



Imagem 14: *Prusaki Corps* em Moving the Forum¹²⁰

Na imagem 14, membros do grupo *Prusaki Corps* realizam uma performance em um dos pátios internos do HF. Vestem roupas coloridas, compostas por camadas sobrepostas, e utilizam meias de náilon também coloridas para criar formas que são inseridas entre as vestimentas, produzindo a ilusão de extensões corporais estranhas, um corpo monstruoso, cromaticamente vibrante, que provoca estranhamento e confusão. O grupo tinha como

¹¹⁹FLINTA é uma sigla usada na Alemanha para se referir a mulheres, lésbicas, intersexuais, não-binárias, transgêneros e agêneros.

¹²⁰Imagem 14: *Prusaki Corps* em Moving the Forum. © Stiftung Humboldt Forum. Fotografia de Frank Sperling.

objetivo instaurar uma espécie de disrupção no espaço do museu.¹²¹ Sua ação coreográfica pode ser descrita como uma ‘dança estranha’, caracterizada por movimentos bruscos e inesperados que percorrem o espaço, rompendo com a lógica habitual de fruição do ambiente museológico.

O grupo *The March* realizou uma apresentação no pátio interno do HF. Composto por nove pessoas não heteronormativas, ou FLINTA, como se define na Alemanha, o grupo levantou cartazes que reivindicam direitos para essas minorias. Os corpos presentes eram corpos não normativos, racializados, queer, trans, entre outros. Em seus cartazes, lê-se: “Agenciamento” e “Vidas negras, trans, queer, trabalhadores sexuais importam”, em referência direta ao movimento *Black Lives Matter*.

O grupo performa um protesto ou está, de fato, realizando uma manifestação? Perguntas sobre o caráter performático do gesto e o possível esvaziamento de seu potencial político surgem a partir desta performance. O fato de essas pessoas terem sido convidadas a performar no próprio museu e de estarem sendo remuneradas por isso enfraquece o caráter e o potencial político da ação? Ou, ao contrário, a possibilidade de serem remuneradas e, ainda assim, expressarem seus posicionamentos políticos em um espaço institucional pode ser compreendida como um gesto igualmente político? É necessário que o gesto reivindicativo venha de fora da instituição? Ou é legítimo reconhecer o valor dessas vozes dissidentes dentro da própria instituição? Estaria a instituição sendo justa e decolonial ao incluir essas vozes em seus espaços e em sua programação? Ou estaria capitalizando justamente as vozes que a criticam, tanto de fora quanto de dentro?

Em entrevista para esta pesquisa, Ahmed Soura, o coreógrafo de Burkina Faso, compartilhou que, ao visitar o HF, percebeu que as máscaras africanas eram expostas sem a devida contextualização de seu papel como parte integral de um corpo. Apresentadas sem o corpo, as máscaras desprovidas de contexto violam as entidades que invocam quando originalmente utilizadas em performances e manifestações culturais. O artista escolheu esse aspecto da instituição como tema central da peça que desenvolveria com o grupo. A decisão do coreógrafo de utilizar esse aspecto, uma reminiscência do colonialismo no espaço museológico, e a estratégia de criar uma peça de dança com jovens para abordar essa questão

¹²¹Informação obtida nos encontros e ensaios do grupo, dos quais a pesquisadora fez parte.

exemplificam o que se pode entender como dança contemporânea e performance em museus com um efeito decolonizador. Ahmed destacou a importância de trabalhar com adolescentes como dançarinos/performers da peça. Ele explicou que, ao trabalhar com jovens, atrai-se novas audiências, e ressaltou também a importância de que os jovens conheçam o verdadeiro significado dessas máscaras em seus países de origem. Soura comentou sobre a necessidade de o público do museu decolonizar seu olhar e destacou como o termo ‘decolonização’ se tornou um clichê. Um clichê que o coreógrafo busca romper.

Em entrevista concedida para esta pesquisa,¹²² Ahmed aponta a questão da decolonização como um clichê, uma repetição de um pensamento comum em que pessoas negras e racializadas são vistas como inferiores e, por essa razão, suas vidas seriam supostamente mais difíceis. Ahmed evidencia o pensamento racista europeu que fundamenta a colonialidade. Em vez de fazer referência a colonização como um clichê, ele utiliza o termo decolonização. Não se trata de um equívoco, ao contrário, a inversão dos conceitos ‘colonização’/ ‘decolonização’ como clichês a serem rompidos suscita reflexões pertinentes nesta pesquisa. Ahmed compartilha sua perspectiva sobre o museu que apresenta uma peça de dança de um artista negro, como ele próprio, destacando uma dinâmica que cria a alterização (*othering*) de um público branco e europeu, e questiona a causa dessa reação, que é também performática, no sentido em que os corpos se movem no espaço museológico, reagindo à presença do dançarino ou performer.

Em *Decolonisation is not a metaphor* (2012), Eve Tuck e K. Wayne Yang descrevem como o termo ‘decolonização’ tem sido aplicado por teóricos das ciências sociais para referir-se à justiça social, metodologias críticas e abordagens que descentralizam as perspectivas do colonizador. A adoção do termo no campo discursivo, quando tratado como metáfora, aniquila qualquer possibilidade real de decolonização, pois centraliza a branquitude e inocenta o colonizador (Tuck & Yang, 2012, p. 13). Esse argumento contrasta com as ideias dos autores decoloniais mencionados ao longo desta tese, mas também apresenta elementos que contribuem para o aprofundamento das implicações da adoção do termo ‘decolonial’ no contexto da dança contemporânea e da performance em museus.

¹²²Ciafrino, A. (2022). Entrevista com Ahmed Soura. Entrevista realizada no Humboldt Forum, Berlim, no dia 18 de maio de 2022.

Os autores utilizam a expressão *Settler moves to innocence* [O movimento do colonizador em direção à inocência], referenciando a tese de mestrado de Janet Mawhinney (1998), para descrever as maneiras pelas quais pessoas brancas continuam mantendo seus privilégios em organizações e espaços autodenominados como anti-racistas.

As manobras de inocência do colonizador são aquelas estratégias ou posicionamentos que buscam aliviar o colonizador de sentimentos de culpa ou responsabilidade, sem abrir mão da terra, do poder ou dos privilégios, sem precisar mudar quase nada. (Tuck & Yang, 2012, p.10) [traduzido por Ciafrino]¹²³

Os Museus Tradicionais, agentes originários e participantes da colonialidade, como observado nos capítulos anteriores, continuam a reproduzir, na contemporaneidade, esse movimento em direção à ‘inocência’. Um Museu Tradicional que adota uma programação de dança e performance com aspirações decoloniais se enquadra nessa configuração de instituições coloniais, brancas e eurocêntricas, que, conscientes da crescente polêmica sobre a colonização e a necessidade de decolonização, apressam-se para se transformar em espaços que lideram o debate decolonial. O Museu Tradicional, sem uma real transformação estrutural, torna-se, então, o espaço que define, na contemporaneidade, o que é a decolonização e como ela deve ser conduzida.

Quais transformações estruturais são necessárias antes que uma instituição museológica clássica incorpore um discurso decolonial em sua programação? Como redirecionar esse movimento em direção à inocência e evitar a hipocrisia? De acordo com Tuck e Yang, a decolonização prescinde especificamente da repatriação de terra e vida indígena. Surge, então, a necessidade de refletir sobre como projetos de dança e performance em museus, autodenominados decoloniais, contribuem para a repatriação da vida e da terra daqueles que foram afetados pela colonialidade.

Em *Performing Decolonisation is one thing, Decolonisation another* (2022), Liza Weber, a partir de uma entrevista com Jana Luthje, aborda questões relacionadas à instrumentalização da crítica por parte do Humboldt Forum. Ela comenta o fato da instituição

¹²³ “*Settler moves to innocence* are those strategies or positionings that attempt to relieve the settler of feelings of guilt or responsibility without giving up land or power or privilege, without having to change much at all.” (Tuck & Yang, 2012, p. 10) .

ter usado o termo na convocatória para contribuições à primeira edição de sua revista. Edição esta que teria como um dos temas a própria instrumentalização da crítica à decolonização. Ao ler a convocatória, ela sente que, apesar das possíveis boas intenções do conselho editorial, havia algo profundamente equivocado na iniciativa. Para ela, o próprio HF, instituição frequentemente alvo de críticas, parecia querer se posicionar como mediador e até mesmo como líder do discurso crítico, o que soava paradoxal. Ela descreve como esse pensamento é reforçado pela análise do acadêmico Duane Jethro, que, em artigo recente para a revista *100 Histories*, afirma que o HF "não apenas quer abraçar, mas de fato liderar a crítica, apesar de ser o principal objeto da crítica" (Jethro citado em Weber, 2022). Assim, a autora questiona a legitimidade e as implicações de uma instituição criticada por ser o símbolo colonial, se articular para ocupar o lugar de porta-voz da crítica que deveria ser dirigida a ela.

Aqui estava uma instituição que tentava instrumentalizar o pensamento crítico eurocêntrico para abordar a descolonização, ao mesmo tempo em que falhava em reconhecer as vozes das margens, das diásporas e do Sul Global. (Weber, 2022) [traduzido por Ciafrino]¹²⁴

A reflexão de Weber, assim como o problema mencionado por Vázquez (2022), Mombaça (2021) e Tuck e Yang (2012), entre outros, trata de uma questão que envolve o movimento decolonial no mundo ocidental e, mais especificamente, na Europa, focalizando como ele está sendo conduzido na atualidade. Quais são os agentes que estão liderando a discussão e a práxis decolonial? Nas palavras de Weber, existe a possibilidade de que, simultaneamente, as instituições e agentes que estão à frente desse debate sejam também os próprios alvos da crítica que é realizada. A publicação, *(Post)Colonialism and Cultural Heritage* (Abungu *et al.*, 2021), reúne artigos de profissionais do campo dos museus sobre pesquisa de proveniência e o debate relacionado à restituição de coleções etnológicas aos seus países e comunidades de origem. Entre os autores, Wayne Modest, em conversa com o diretor do HF, Lars-Christian Koch, e Barbara Plankensteiner, etnóloga, museóloga e diretora do *Museum der Weltkulturen* [Museu das Culturas do Mundo] em Frankfurt, Alemanha, abordam as transformações nos museus de etnologia da Europa Central no texto *Anders denken und handeln: Transformationsprozesse in ethnographischen Museen Zentraleuropas* [Pensar e agir

¹²⁴“Here was an institution that was trying to instrumentalise Eurocentric critical thinking to address decolonisation, all the while failing to recognise voices from the margins, diasporas, and the Global South.” (Weber, 2022)

de forma diferente: Processos de transformação em museus etnográficos da Europa Central]. Eles discutem a nova definição proposta pelo ICOM, os desafios enfrentados pelas instituições e a urgência dos tempos atuais. Nesta conversa que toma forma de texto, Modest indaga:

No entanto, podemos ir ainda mais longe e perguntar em que exatamente consiste a responsabilidade, ou o trabalho moral, cujo peso os museus etnográficos devem carregar, conscientes de seu próprio passado e em sua relação com os diversos públicos que atendem. (Modest citado em Koch, L.S., Modest, W., & Plankensteiner, B., 2021, p.183) [traduzido por Ciafrino]¹²⁵

Neste texto, que integra a publicação organizada e editada pelo HF, Modest¹²⁶ questiona os agentes responsáveis por lidar com o legado colonial que permeia os museus etnológicos e suas coleções. Dialogando com o mesmo assunto, em outra publicação, a partir de um diálogo com Ana S. González Rueda, Modest aprofunda as contradições presentes no debate sobre o papel dos museus neste contexto. O museólogo está plenamente consciente dessas contradições e se dedica a transformar os museus em espaços que, cientes de seu passado colonial, sejam capazes de ‘curar’ e de se reinventar. Os conceitos apresentados, como ‘anxious politics’ [políticas ansiosas], ‘critical discomfort’ [desconforto crítico], ‘double blind’ [cegueira dupla] e ‘redemptive work’ [trabalho redentor], destacam-se como ferramentas essenciais para a compreensão da complexidade dos processos e das práticas decolonizadoras nos museus.

O "desconforto crítico" diz respeito a esse local de reconhecimento onde se reconhece o quão cúmplice se é na estruturação de presentes desiguais, nos impulsionando a imaginar e inaugurar diferentes tipos de futuros. Está tudo bem que alguns de nossos visitantes experimentem alegria ou prazer, enquanto outros se sintam desconfortáveis? (Modest, 2020, p.88) [traduzido por Ciafrino]¹²⁷

¹²⁵“Wir können jedoch noch weiter fragen, worin genau die Verantwortung - oder moralische Arbeit - besteht, deren Last die ethnographischen Museen im Wissen um ihre eigene Vergangenheit und im Umgang mit unseren zahlreichen Zielgruppen tragen müssen.” (Modest citado em Koch, L.S., Modest, W., & Plankensteiner, B., 2021, p.183)

¹²⁶Wayne Modest é professor de Cultura Material e Estudos Críticos de Patrimônio na Faculdade de Humanidades da Vrije Universiteit (VU) de Amsterdã e Diretor de Conteúdo do Wereldmuseum, o Museu Nacional de Culturas do Mundo na Holanda.

¹²⁷“Critical discomfort is about that site of acknowledgment where one recognises how complicit one is in structuring unequal presents, pushing us to imagine and inaugurate different kinds of futures. It is okay that some of our visitors experience joy or enjoyment while others discomfited?” (Modest, 2022, p.88)

O autor questiona se é justo que museus provoquem desconforto em alguns visitantes, mas não em outros. Essa foi uma questão abordada pelo projeto *MtF* em várias ocasiões, e essa discussão esteve presente ao longo dos encontros. A decolonização é um processo que deve, necessariamente, gerar desconforto? Se sim, em quem? A ausência completa de desconforto indicaria uma falta de eficácia?

Em *Os Condenados da Terra*, Frantz Fanon esclarece: “A descolonização é sempre um fenômeno violento” (Fanon, 1997, p. 25). A violência ou o desconforto não devem ser negligenciados em um processo que promove uma transformação radical nas sociedades onde estão em marcha. Um processo que, como observamos no primeiro capítulo desta tese, no campo dos museus, implica uma reparação histórica dos danos causados ao longo de séculos, em que povos e pessoas subalternizados foram vítimas de uma violência imensurável. Seria, então, essa reparação necessariamente violenta ou não-violenta?

Quem também discute as questões relacionadas à instrumentalização da arte política decolonial, assim como as obras artísticas de artistas racializados ou queer¹²⁸, é Jota Mombaça¹²⁹. Em seu livro *Ñ V NOS MATAR AGORA* (2021), Mombaça problematiza a recorrente questão de se considerar decolonial a cessão do lugar de fala. A autora questiona como a utilização de privilégios por pessoas brancas e europeias para ceder espaços de fala a indivíduos racializados não destrói a relação ‘subalterno-dominador’ ou, em outras palavras, não desmantela a ordem colonial de poder. As indagações de Mombaça estão intrinsecamente relacionadas a um questionamento sobre a instrumentalização de práticas artísticas ‘decoloniais’ ou à elaboração de um programa e agenda supostamente ‘decolonial’ por museus.

[...] interrogar os limites da apropriação branca dos discursos e práticas antirracistas e descoloniais evidenciando o modo como certas dinâmicas dessa apropriação tendem a operar em descontinuidade com uma necessária ética situada que habilite corpos historicamente privilegiados pela racialização e pela colonialidade a não reencenarem o teatro de sua dominância e protagonismo social (Mombaça, 2021, p. 37)

¹²⁸Queer é um conceito utilizado para designar um conjunto abrangente de pessoas cujas identidades desafiam a binaridade e a normatividade de gênero e sexualidade.

¹²⁹Jota Mombaça é uma artista e teórica natural de Natal, atualmente residente entre Lisboa e Berlim. Seu trabalho artístico e textual atravessa a teoria decolonial, complexificando as contribuições de autores que a precedem.

A artista revela a complexidade da aparente preocupação decolonial por parte de agentes e instituições europeias e brancas. No que ela chama de ‘teatro da sua dominância e protagonismo social’, podem ser inseridos os Museus Tradicionais europeus, originários de um pensamento ocidental, com práticas de musealização e patrimonialização ancoradas no objeto e na materialidade, fundadas em noções e valores nacionais, em estéticas eurocêntricas, e que, nos tempos atuais, incluem em sua programação artistas que trabalham com temas decoloniais, tornando-se, assim, enunciadores de como se produz e reproduz a decolonialidade na contemporaneidade. A apropriação do decolonial opera a partir de um desalinhamento entre discurso e prática. Conclui-se que a incapacidade de alinhamento, ou a incoerência inerente aos discursos decoloniais, fundamenta-se, então, no descumprimento de uma inversão completa das lógicas de dominação.

[...] o problema da subalternidade não se resolve por meio de ajustes localizados na economia estruturalmente desigual do mundo como o conhecemos, mas, isto sim, pela abolição global do binário subalternidade-dominância. (Mombaça, 2021, p.40)

O que Mombaça chama de binarismo de subalternidade-dominância pode ser compreendido dentro da ordem colonial de poder de Quijano, como uma estrutura colonial que categoriza as coisas e o mundo de forma sempre binária. Esta ordem de poder se atualiza e se renova estruturalmente, adaptando-se às novas necessidades e singularidades do tempo presente. Dessa forma, a mesma colonialidade que antes se exercia de maneiras visivelmente mais aparentes, diretas e verbais, adquire novas camadas que a recobrem, tornando-a possível diante dos grandes avanços no que diz respeito aos direitos humanos. A colonialidade contemporânea é consciente dos movimentos decoloniais, do empoderamento das minorias, das lutas por direitos das mulheres, das pessoas racializadas, das minorias étnicas e religiosas, e das pessoas com deficiências. A conquista de direitos por parte desses grupos minoritários é acompanhada de estratégias por parte das instituições e agentes coloniais para manter a estrutura de subalternidade-dominância, com um véu, supostamente crítico e decolonial. E é aí que reside o maior perigo.

[...] apropriador do trabalho e das potências especulativas negras como tema e matéria para a atualização do sistema de arte cujos modos de gestão estrutural e micropolítica seguem a inscrever-nos desigualmente. (Mombaça, 2021, p.41)

De acordo com Mombaça, a colonialidade contemporânea opera por meio de sistemas de opressão que mantêm a estrutura intacta, ao mesmo tempo em que, recoberta por uma falsa criticidade, transforma instituições ocidentais, como museus, em espaços enunciativos do que deve ser a decolonialidade.

Em sintonia com este pensamento, em *Decolonial Pathways*, texto mencionado no primeiro capítulo sobre como a colonialidade afeta as epistemologias e as estéticas, Rolando Vázquez faz uma contribuição essencial para esta pesquisa ao abordar como o termo decolonial se tornou uma *trend* [moda], uma tendência, uma commodity comercializada por instituições de arte, culturais e museológicas. Ao fazer uso indiscriminado do termo, sem a devida sensibilidade e rigor crítico, essas instituições acabam por esvaziar a palavra e seu significado, fazendo com que percam sua potência ética e política. Tal como Tuck e Yang, Vázquez afirma que museus, universidades e aqueles que moldam estas instituições estão fortemente implicados e devem começar a transformar a maneira como estas funcionam. Ao serem cúmplices da violência colonial, museus e universidades deveriam mais do que qualquer outro, assumir seu compromisso para com a decolonialidade.

Da mesma forma, Tuck e Yang (2012), compreendem que a decolonização deve necessariamente envolver a defesa dos territórios e das epistemologias indígenas¹³⁰, e que seu principal espaço para se desenvolver não é no discurso acadêmico ou nos museus. O que os autores defendem é a urgência de que o uso do conceito decolonial não se reduza à mera teoria nem se confunda com conceitos como justiça social. Françoise Vergès também alerta para os riscos do mau uso do termo decolonial e sua possível interpretação como sinônimo de justiça social ou defesa da diversidade.

Decolonial não se trata de diversidade, ou de incluir mais vozes. Isso é justiça. Decolonial trata do desmantelamento de sistemas interligados de opressão, da abolição das prisões, do militarismo, do feminicídio, da destruição do planeta, e da criação de um planeta irrespirável e inabitável para muitas pessoas, e trata também de inventar formas de reparação [...] (Vergès citado em Jecu, 2023) [traduzido por Ciafrino]¹³¹

¹³⁰Pode-se compreender que os povos indígenas representam culturas alternativas à cultura ocidental, apostólica, cristã, branca e heteropatriarcal que impera nos museus tradicionais.

¹³¹“Decolonial is not about diversity, or including more voices. That’s justice. Decolonial is about dismantling interlocked systems of oppressions, about the abolition of prisons, militarism, femicide, destruction of the planet,

Como demonstrado, autores de diferentes campos e origens, tanto dentro quanto fora de museus e universidades, têm apontado como o termo decolonial tem sido usado como uma ferramenta para legitimar instituições historicamente coloniais. A experiência do HF foi utilizada como exemplo da complexidade inerente aos projetos de dança contemporânea e performance em museus que buscam atuar nas sociedades em que estão inseridos como atos decoloniais. Esses atos, supostamente reparativos, visam responder a uma violência histórica que continua presente e que estrutura não apenas as relações de trabalho, os regimes de valores e as compreensões de tempo e espaço, mas também noções fundamentais como as de ‘eu’ e ‘outro’. Além disso, essas dinâmicas determinam toda a estrutura de pensamento, a linguagem utilizada, o valor atribuído ao tempo e a hierarquização das pessoas com base em fatores como classe social, raça, religião, nacionalidade, entre outros.

5.3 DANÇA E PERFORMANCE NOS MUSEUS: ALGUNS CAMINHOS PARA UMA PRÁTICA DECOLONIAL

Conscientes das problemáticas em torno da decolonização e da impossibilidade de estabelecer uma solução para um problema irreparável, e a partir das questões apresentadas anteriormente neste capítulo e nos anteriores, neste subcapítulo serão sintetizadas recomendações para museus que desejem incluir projetos de dança contemporânea e performance com demandas decoloniais em seus espaços de maneira coerente, ética e politicamente alinhada.

Para este subcapítulo, toma-se o texto de Ana Vujanovic¹³², *Notes on the Politicality of Contemporary Dance* (2006), no qual a autora descreve como a preocupação com o político na arte hoje reflete a íntima relação entre as artes performativas e o contexto público. Segundo a autora, as reflexões de Jacques Rancière sobre política e estética, por exemplo, apontam que o político reside na ‘distribuição do sensível’ (Rancière, 2005), na criação de espaços públicos onde certas vozes podem ou não ser ouvidas, o que faz da arte um campo fundamental para a prática política.

and the making of a non-breatheable and uninhabitable planet for the many and about inventing ways of repairing [...]” (Vergès citado em Jecu, 2023)

¹³²Professora da *Universität der Künste de Berlim* (UDK), do departamento de dança contemporânea

Segundo Vujanovic (2006), as artes performativas, especialmente a dança contemporânea, têm abordado a ‘politicidade’ não apenas em seu conteúdo, mas também na forma como se apresentam e nas condições em que são criadas e compartilhadas. Desde o século XIX, a dança tem abordado temas sociais e políticos de forma indireta, como no caso das pantomimas na Itália, que criticavam a sociedade sem o uso de palavras. Na dança contemporânea, artistas como Xavier Le Roy e Jérôme Bel¹³³ exploraram novas formas e materiais discursivos, rompendo com a tradição e propondo alternativas críticas ao corpo dançante tradicional¹³⁴, especialmente ao incluir movimentos anti-virtuosismos e corpos comuns.

Por fim, a politização das artes cênicas se manifesta nas estruturas de produção e nos modos de trabalho, que envolvem questões como propriedade intelectual, economia de compartilhamento e organização coletiva. A prática de trabalho flexível, multitarefa e colaborativa é celebrada por dançarinos, mas, paradoxalmente, alimenta uma crescente precarização na arte contemporânea, aproximando-se da ideologia neoliberal. Dessa forma, o artista se torna parte de uma economia pós-industrial que incentiva a discussão pública, e a arte performativa, nesse contexto, atua como um espelho crítico, refletindo e debatendo os valores sociais dominantes. Resumidamente, ela delineia três modalidades de politicidade da dança contemporânea: 1. Conteúdo político e o conceito de ‘performance engajada’. 2. Politicidade do meio de performance: sua materialidade e dispositivos discursivos. 3. Politicidade dos modos de trabalho/produção. (Vujanovic, 2006)

Essas três modalidades e suas respectivas descrições oferecem uma base para compreender como mensurar a política da dança contemporânea. Uma teoria que, quando contrastada com as contribuições dos campos da Museologia Social ou da Sociomuseologia, pode oferecer *insights* para os museus.

A partir das entrevistas realizadas para a elaboração desta pesquisa, dos encontros com os diferentes grupos que integraram o *Moving the Forum*, e com colegas e pesquisadores da

¹³³No capítulo 4, abordamos uma das obras mais recentes do coreógrafo Jérôme Bel junto com a historiadora da arte Estelle Zhong Mengual, *Dances Non Human*.

¹³⁴Um corpo normativo, que se enquadra nos padrões socialmente estabelecidos como “normais”, geralmente em termos de aparência física, saúde, capacidade, gênero e sexualidade, e que, por isso, tende a ser naturalizado e privilegiado em relação a corpos que escapam dessas normas.

área, são apontados aspectos a serem considerados por museus e instituições interessadas em incluir projetos de dança e performance em seus espaços com a intenção de atuarem como práticas e processos decoloniais.

a) A Construção de Relações Duradouras e Práticas de Coletividade em Projetos de Performance e Dança para Museus

Há uma necessidade urgente de desenvolver projetos que estabeleçam relações de longa duração entre coreógrafos, dançarinos, performers, público e instituições. A curta duração dos projetos gera descontinuidade e instabilidade nos processos, comprometendo as possibilidades de gerar impactos significativos na sociedade, nas instituições e nos próprios criadores. A necessidade dos artistas de se adaptarem à precariedade das estruturas que museus e demais espaços de arte lhes oferecem, os obriga a terem que, constantemente, adaptar seus trabalhos a diferentes espaços.

Tendo isto em consideração, a coreógrafa Amanda Piña, por exemplo, realiza uma série de trabalhos que se conectam entre si. As peças que resultam dos projetos as chama ‘peças irmãs’, pois de distintas formas, uma peça é a continuidade da outra e a complementação de uma pesquisa maior, que vai muito além da mera apresentação em um teatro ou festival. Em entrevista com a coreógrafa, Amanda comentou:

Frontera Procesoión é um ritual da água que não realizei tanto em um contexto de museu, embora tenha acontecido em La Casa Encendida, em Madri, que tem uma abordagem interessante. Acho que eles têm um pensamento muito bom no festival Idem. O interessante desse projeto é que propõe uma oficina com pessoas que não são bailarinas, em sua maioria mulheres de um bairro, para realizar uma intervenção no espaço público. Interessa-me especialmente como se estabelece o coletivo dentro do contexto da individualidade neste momento do Ocidente neoliberal, e como articular o coletivo nesses contextos para construir um mundo coletivo. Embora, obviamente, seja intencional e artificial, já que se trata de um projeto artístico e não físico, de certa forma acredito que ele ressoa nas camadas sociais das participantes em seu encontro. É um projeto que, de certo modo, se manifesta em solidariedade com mulheres que estão em processo de migração ou que fazem parte de diásporas. (Piña em Ciafrino, 2023b) [traduzido por Ciafrino]¹³⁵

¹³⁵ “*Frontera Procesoión es un ritual del agua que no lo hice tanto en un contexto de museo, aunque sí en La Casa Encendida en Madrid, que tiene un enfoque interesante. Creo que tienen un buen pensamiento en el festival*”

A partir deste extrato da entrevista, percebe-se que a preocupação da coreógrafa reside em criar, por meio de seus trabalhos, instâncias coletivas nas quais os participantes possam articular-se conjuntamente e construir novos mundos, conscientes da colonialidade, assim como da ação nos espaços públicos. Amanda se refere à peça apresentada como algo artificial, que não é ‘real’, mas por meio do qual é capaz de atingir diferentes camadas sociais. A peça de dança é, então, um dispositivo através do qual se constituem espaços de criação coletiva, reflexão e solidariedade entre grupos diaspóricos ou emigrantes. E não se limita ao momento em que é apresentada ao público. Este aspecto é de muita importância para analisar criticamente a potencialidade da dança e da performance em museus.

A mesma estratégia é utilizada pelo duo Azkona y Toloza, cujo trabalho é influenciado e resultado de um amplo trabalho de pesquisa:

Nós sempre trabalhamos por séries. Não nos envolvemos por muitos anos, sete ou oito, em trabalhar sobre uma série específica de trabalhos, que são peças cênicas com várias versões, publicações, podcasts, vídeos etc. Durante anos, estamos trabalhando sobre um tema, vamos aprendendo sobre ele. (Toloza em Ciafrino, 2024a) [traduzido por Ciafrino]¹³⁶

Assim como Amanda Piña, que desenvolve o que chama de ‘Peças-irmãs’, o duo Azkona e Toloza também trabalha com produções que dão prosseguimento a pesquisas que levam anos de trabalho. Detecta-se que dois processos ocorrem simultaneamente: a necessidade do artista de criar estratégias para dar continuidade aos seus projetos e reutilizar e expandir o que foi levado a cabo anteriormente, e com isso deve-se considerar anos de pesquisa que são condensados, às vezes, em apenas uma apresentação, e também a oportunidade de expandir a pesquisa para diferentes espaços e audiências, e tendo a possibilidade de colaborar com outros artistas, músicos etc, multiplicando os sentidos que a

Idem. Lo interesante de este proyecto es que plantea un taller con personas que no son bailarinas, en su mayoría mujeres de un barrio, para hacer una intervención en el espacio público. Me interesa especialmente cómo se establece lo colectivo dentro del contexto de la individualidad en este momento del occidente neoliberal, y cómo articular lo colectivo en estos contextos para construir un mundo colectivo. Aunque, obviamente, es intencional y artificial, ya que es un proyecto de arte y no es físico, de alguna forma creo que resuena en las capas sociales de los participantes en su encuentro. Es un proyecto que, en cierto modo, se muestra en solidaridad con mujeres que están migrando o que forman parte de diásporas.” (Piña em Ciafrino, 2023b)

¹³⁶ “Nosotros siempre trabajamos por series. No nos embarcamos durante muchos años, siete u ocho, en trabajar sobre una serie concreta de trabajos, que son piezas escénicas que tienen varias versiones, publicaciones, podcasts, vídeos, etc. Durante años, estamos trabajando sobre un tema, vamos aprendiendo sobre él.” (Toloza em Ciafrino, 2024a)

obra possuí. A durabilidade e a coletividade são aspectos que dependem das condições nas quais obras e projetos performáticos e de dança se desenvolvem. Questões relacionadas à durabilidade da performance e da dança em museus também surgiram em entrevista com os artistas Jandir Junior e Antonio Amador. Antonio questionava:

O que as instituições aprendem depois que a gente faz uma performance nesses espaços? O que permanece após a performance, sabe? Ou seja, o que acontece depois dos convites ou da estruturação de um trabalho que propõe uma relação crítica com questões de trabalho, classe, raça nesse contexto? O que fica para depois? Isso é revisto internamente? Ou nem chega a ser revisto? E isso também não é algo que a gente trate diretamente na encenação, mas sim algo que atravessa nosso próprio processo de reflexão, né? (Amador em Ciafrino, 2025b)

Estas perguntas são perguntas feitas por Antônio, que é artista, mas que também trabalha em museus como educador há mais de dez anos. Atualmente, como coordenador do departamento de educação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, suas perguntas deveriam ser feitas em toda e qualquer instituição museológica que inclui dança e performance. Particularmente quando as peças de dança ou performance são incluídas na programação com o intuito de serem decoloniais. Pois se consideramos a decolonização como um processo necessário e urgente, é também então urgente criar as condições adequadas para que este processo possa ser realizado. A não adequação, poderia esvaziar seu potencial. Tornaria a performance em uma instância curta, momentânea, algo que vai em contra das próprias estruturas de um museu, uma instituição permeada e configurada pela memória, pela documentação, pela própria compreensão de que apenas a partir da memória é possível fazer justiça histórica, pois a memória é poder (Chagas, 2013, p.25) e a sua ausência é despoder.

A dança e a performance podem adentrar o museu sem necessariamente passar por um processo de musealização, isto é, sem serem incorporadas à coleção da instituição, nem se tornarem objeto de sua salvaguarda, estudo e documentação. No entanto, ainda que não sejam formalmente musealizadas, esta pesquisa entende que, ao receber um projeto em um museu, há uma responsabilidade ética e institucional com o que é apresentado, com as condições em que o trabalho é exibido e com os efeitos que sua apresentação pode gerar.

b) A Economia da Dança e da Performance em Museus: Entre a Efemeridade e a Sustentabilidade

A realidade da dança e da performance em museus é precária e não há dúvida disso, Bishop descreve: “[...] a performance no museu depende de práticas neoliberais de trabalho, como contratos precários de curto prazo, terceirização e trabalho afetivo.” (Bishop, 2020, p. 73). O pior é que a precariedade do dançarino e do coreógrafo não é uma exclusividade de quando trabalha em ou para um museu, senão que esta precariedade é comum e normalizada.

"Diferentemente das exposições de grande sucesso com ingressos, a performance é cara, não possui uma fonte de financiamento estável e não recupera seus custos.” (Bishop, 2014)¹³⁷. Em *The Perils and Possibilities of Dance in the Museum: Tate, MoMA, and Whitney* (2014), Bishop aponta para como a redistribuição de renda é um aspecto importante quando se trata da presença de performance e da dança em museus. A reflexão de Bishop sobre as dificuldades enfrentadas pelos museus para incorporar mais artes vivas, como dança e performance, é pertinente, mas pode ser abordada também de outra maneira. Se, por um lado, para os museus a incorporação dessas práticas pode ser cara, por outro lado, para os dançarinos, coreógrafos e artistas, representa uma oportunidade de ser remunerado pelo seu trabalho, permitindo a valorização da prática artística e, em muitos casos, proporcionando condições para uma vivência digna e sustentável da profissão. Trata-se, portanto, de uma possibilidade de reconhecimento e subsistência para aqueles que criam e executam a arte no espaço público e institucional.

Dialogando com os aspectos financeiros e econômicos da presença destes meios em museus, em seu texto *A Museological Perspective on Contemporary Dance and Performance as a Decolonial Practice: Moving the Forum*¹³⁸, Ciafrino destaca, entre os aspectos a serem celebrados ou que podem ser utilizados por outros agentes culturais que implementam projetos de dança contemporânea e performance em museus, a distribuição dos recursos econômicos. A autora aborda a questão da redistribuição de recursos como um aspecto central para artistas e dançarinos que buscam sustento por meio de sua prática profissional. Ela

¹³⁷“Unlike ticketed blockbuster exhibitions, performance is expensive, has no stable source of funding, and does not recoup its costs.” (Bishop, 2014, p.73)

¹³⁸Tradução: Uma Perspectiva Museológica sobre a Dança Contemporânea e a Performance como Prática Decolonial: o Moving the Forum

observa que, tanto em fases iniciais quanto em estágios avançados de carreira, a remuneração raramente corresponde ao volume de trabalho envolvido na criação artística, incluindo pesquisa, produção, comunicação e outras tarefas correlatas. Para alguns artistas, receber por seu trabalho, ter acesso a plataformas de visibilidade e alcançar um público são condições quase naturalizadas; para muitos outros, essas experiências permanecem excepcionais ou mesmo inexistentes. Nesse contexto, a autora sugere que essa desigualdade estrutural deve ser considerada ao se analisar as críticas e os boicotes dirigidos ao Humboldt Forum por parte de artistas morando em Berlim.

Conforme relatado por alguns interlocutores com quem dialogou, recusar um convite institucional e a oportunidade de produzir uma obra representa um gesto de coragem e de responsabilidade ética. Tal posicionamento, entretanto, não implica em juízo moral sobre aqueles que optaram por aceitar tais convites. Para a autora, as estratégias de enfrentamento ao colonialismo institucional são múltiplas: o afastamento pode configurar uma forma de resistência contundente, enquanto a atuação ‘a partir de dentro’ exige igualmente força política e uma contínua reflexão crítica sobre a própria prática (Ciafrino, 2022). No contexto de uma instituição como o HF, por exemplo, onde bilhões de euros foram investidos na construção e inauguração do espaço, a realização de um projeto que, de certa forma, legitima a própria instituição em um debate público que confronta o colonialismo que ela representa, revela-se significativamente mais econômica em relação ao impacto potencial que pode alcançar.

Carlos Atabey, um dos curadores de artes performativas do HKW, também menciona a precariedade do dançarino e do coreógrafo:

Acredito que ainda não se compreende totalmente a precariedade na qual vivem muitos artistas da dança e da performance. É verdade que alguns contam com galerias ou podem vender a documentação de seu trabalho, mas de que vivem os artistas da dança? Vivem de fazer sua dança, de trabalhar, de realizar seus projetos. Em muitos casos, sem estruturas de apoio que garantam estabilidade. Vivemos em precariedade, sim, pois nem todos têm um trabalho contínuo. Enfim. Então, a instituição traz a dança porque a dança legítima, introduz vitalidade ativa, socializa e potencializa a instituição como tal. Ou seja, há uma troca clara de valor entre quem realiza

a prática viva e quem não a pratica. (Atabey em Ciafrino, 2024b) [traduzido por Ciafrino]¹³⁹

Atabey revela a precariedade e a dificuldade de viver dança e performance. Uma realidade que é presente não só no Brasil, na Espanha, mas também na Alemanha¹⁴⁰, um país que apesar de ter maior financiamento para a arte e cultura, não isenta os artistas de dificuldades para viverem de seu trabalho criativo. Museus que incluam artes vivas em seus programas e espaços, devem estar atentos a esta realidade e devem criar estruturas nas quais esses artistas possam produzir seu trabalho de maneira sustentável, e que se considere as necessidades materiais daqueles que se apresentam e colocam seus corpos a serviço de uma produção artística que é apresentada no museu.

Aqueles que colocam o corpo em ação nesses espaços continuam estando em uma posição subordinada dentro da instituição. Acredito que essa hierarquia também se manifesta quando se trabalha com o corpo no contexto institucional. Porque, mesmo que não haja um espaço específico para a prática, a pergunta continua sendo: quais são as condições materiais necessárias para que esse trabalho possa existir? (Atabey em Ciafrino, 2024b) [traduzido por Ciafrino]¹⁴¹

A produção de exposições, a implementação de programas de conservação e documentação de coleções, entre outras atividades, são todas de alto custo para uma instituição museológica, assim como a execução de um projeto de dança contemporânea. Os museus têm a oportunidade de decidir o valor a ser investido em um projeto de dança contemporânea ou performance. A decisão de alocar mais ou menos recursos afetará diretamente a remuneração dos dançarinos e performers, influenciando, por conseguinte, suas

¹³⁹ “Creo que todavía no se comprende del todo la precariedad en la que viven muchos artistas de la danza y el performance. Es cierto que algunos cuentan con galerías o pueden vender la documentación de su trabajo, pero ¿de qué viven los artistas de la danza? Viven de hacer su danza, de trabajar, de llevar a cabo sus proyectos. En muchos casos, sin estructuras de apoyo que garanticen estabilidad. Vivimos en precariedad, sí, ya que no todos tienen un trabajo de manera continua. En fin. Entonces, la institución trae la danza porque la danza legítima, introduce vitalidad activa, socializa y potencia a la institución como tal. Es decir, hay un intercambio claro de valor entre quien lleva a cabo la práctica viva y quien no la practica.” (Atabey em Ciafrino, 2024b)

¹⁴⁰ Os quatro países mencionados contemplam os artistas e coreógrafos entrevistados durante esta pesquisa. 1. Brasil - Antônio Amador e Jandir Junior. Espanha - Txalo Toloza e Alemanha - Carlos Atabey. São também os países nos quais a pesquisadora viveu e trabalhou no meio, então esta conclusão é feita a partir de sua experiência profissional no campo.

¹⁴¹ “Aquellos que ponen el cuerpo en estos espacios siguen estando en una posición subordinada dentro de la institución. Creo que esta jerarquía también se manifiesta cuando se trabaja con el cuerpo dentro de la institución. Porque, incluso si no se dispone de un espacio específico para la práctica, la pregunta sigue siendo: ¿cuáles son las condiciones materiales necesarias para que este trabajo pueda existir?” (Atabey em Ciafrino, 2024b)

possibilidades de manter uma carreira artística sustentável a longo prazo. Os recursos financeiros aplicados em um projeto de artes efêmeras raramente consideram a durabilidade de sua produção e sua continuidade futura. A efemeridade intrínseca a esses meios torna-os, por si só, relativamente baratos. Retomando um texto anteriormente citado de Kirsten Maar, *Exhibiting Choreography*:

Que tipo de percepção esses modos de produção permitem ou impõem? E que economias de tempo eles sugerem? Quais regras governam o comportamento do espectador? Que propostas são feitas pelos arranjos dos dispositivos arquitetônicos e dos objetos expostos? Como poderia ser definida a relação com o outro dentro dessas situações? (Maar, 2014, p. 104) [traduzido por Ciafrino]¹⁴²

Como os museus estão incorporando as artes performativas em seus espaços e programas? Essas instituições têm levado em conta as especificidades econômicas associadas ao tempo de produção de uma performance ou peça de dança? Diferentemente de outros meios artísticos, como a pintura ou outras formas de arte material, que, uma vez concluídas, permanecem ‘inalteráveis’, as artes performativas operam com temporalidades radicalmente distintas.

Esta tese, conduzida com o intuito de identificar as potencialidades da dança e da performance como aparatos ou dispositivos decoloniais que, inseridos em Museus Tradicionais europeus, podem apresentar desafios e propor inversões nas relações de poder dentro dessas instituições, encontra aqui um ponto central de reflexão. A partir das perguntas colocadas por Maar, esta pesquisa também questiona: que outras relações entre pessoas podem ser colocadas em xeque a partir da dança e da performance em museus? Entre a efemeridade e a sustentabilidade, os museus se deparam com desafios a partir dos quais podem transformar práticas profundamente enraizadas na colonialidade. As formas de produção e trabalho, anteriormente focadas em objetos, precisam ser completamente repensadas quando a arte é ativada por meio de corpos, de pessoas. Pessoas com necessidades materiais, simbólicas, subjetivas, identitárias, com memórias e direitos. Como os museus têm se adequado a essas outras produções artísticas? Observa-se uma escassez de aprofundamento

¹⁴² “What kind of perception do these modes of production allow or enforce? And what economies of time do they suggest? Which rules govern the behavior of the spectator? What proposals are made by the arrangements of architectural devices and exposed objects? How could the relationship to the other be defined within these situations?” (Maar, 2014, p.104)

teórico ou prático, por parte da Museologia tradicional, no que diz respeito à recepção da dança e da performance. Alguns dos pontos mencionados nas entrevistas com profissionais da área são compreendidos aqui como provocações iniciais, que podem servir como ponto de partida para uma reflexão mais ampla sobre a necessidade de elaboração desse campo de pensamento.

c) A Manutenção das Características Formais: Adaptação ou a Integridade do Projeto

A partir de conversas com coreógrafos, dançarinos e curadores de artes performativas, este ponto foi reiterado inúmeras vezes. Para artistas em início de carreira, é extremamente difícil concretizar seus desejos e ambições em relação a uma peça, devido às diversas dificuldades que enfrentam: falta de recursos, de espaço, de tempo e de condições para implementar seus projetos artísticos conforme desejariam. Com o tempo e o desenvolvimento de suas carreiras, torna-se cada vez mais viável a realização de seus projetos da maneira como idealizam. No entanto, as instituições de arte, sejam galerias, museus, teatros, centros culturais, etc., possuem suas próprias agendas, ambições e preferências estéticas. Artistas e coreógrafos têm sido historicamente instrumentalizados por essas instituições para que suas obras se encaixem em uma programação que é, simultaneamente, estética e ética. Assim, muitas vezes, suas obras são moldadas por desejos e limitações impostos pelas instituições que os convidam.

Em entrevista com Txalo Toloza¹⁴³, do duo Azkona y Toloza, se vê claramente como os artistas desenvolvem seu trabalho desde o início, levando em consideração as dificuldades envolvidas na apresentação de uma obra e na sua circulação internacional. Toloza também menciona como seus projetos estão interligados, semelhante ao trabalho de Amanda Piña, e, inclusive, como o duo de artistas desenvolveu a estratégia de criar peças já concebidas para se adaptar facilmente a diferentes formatos e contextos. Por exemplo, uma mesma peça pode ser facilmente ajustada para um grande ou pequeno teatro, com mais ou menos performers, recursos técnicos variados ou diferente duração.

¹⁴³Ciafrino, A. (2024a). Entrevista com Txalo Toloza. Entrevista realizada por Zoom, no dia 21 de fevereiro de 2024.

Nossa lógica é que passamos dois anos trabalhando sobre um tema e, depois disso, criamos uma peça baseada nesse processo. Pensamos que, claro, trata-se de uma peça que só pode ser vista em um teatro, com certas características, com determinadas possibilidades técnicas, com um número específico de performers... Então, o que sempre fazemos é criar, a partir de cada pesquisa, pelo menos dois formatos distintos. "Canto Mineral" é uma peça com três ou quatro performers, com uma cenografia, um desenho de luz muito elaborado, ou seja, com muitos elementos cênicos. E "Concerto Geológico", na segunda versão, é aquela em que realmente trabalhamos apenas a parte do som e do texto que é dito. Não se resume só a isso, também há uma parte expositiva com pedras e outros elementos, mas é uma versão muito mais fácil de circular, por assim dizer. (Toloza em Ciafrino, 2024a)¹⁴⁴

Azkona y Toloza, assim como muitos outros artistas e coreógrafos, desenvolveram seu trabalho a partir das condições que lhes são proporcionadas pelo contexto atual. Eles adaptam suas práticas artísticas às limitações e oportunidades que surgem dentro de um cenário cultural, social e econômico específico. Essa abordagem, que se reflete em suas produções, demonstra uma flexibilidade criativa que é frequentemente necessária para navegar nas complexas dinâmicas do mundo da arte contemporânea. Questões como a disponibilidade de recursos, as demandas institucionais, o acesso a espaços de apresentação, e até mesmo as expectativas do público, moldam as possibilidades de criação e difusão de suas obras. Essa adaptação constante e estratégica ao contexto faz parte do processo artístico de muitos profissionais da arte contemporânea, que muitas vezes precisam negociar entre o que desejam criar e o que as circunstâncias permitem que se concretize.

Percebe-se que esta flexibilidade dos artistas surge de uma necessidade de adaptação e não de um desejo inicial. Apesar de expandir as possibilidades de adaptação dos projetos, os museus devem ser conscientes desta realidade e compreender que ao integrarem dança e performance em seus espaços, devem criar condições de trabalho e realização para aqueles que convidam para colaborar. Como instituições sem fins lucrativos e com um compromisso

¹⁴⁴“Nuestra lógica es que pasamos dos años trabajando sobre un tema y luego creamos una pieza basada en eso. Nos parece que, claro, una pieza que solo se puede ver en un teatro, con unas características, con unas posibilidades técnicas, con una cantidad de performers... Entonces, lo que siempre hacemos es que, a partir de cada investigación, creamos al menos dos formatos distintos. "Canto Mineral" es una pieza con tres o cuatro performers, con una escenografía, un diseño de luces muy grande, o sea, con un montón de elementos escenográficos. Y "Concierto Geológico", en la segunda versión, en la que realmente trabajamos solo la parte del sonido y el texto que se dice. No es solo eso, también tiene una parte de exposición de piedras y demás, pero es una versión mucho más fácil de mover, por así decirlo.” (Toloza em Ciafrino, 2024a)

com a educação, a memória e a justiça social, os museus possuem um dever maior para com estes artistas se comparados a outros espaços de arte, como galerias de arte comerciais ou teatros que dependem de bilheteria para se manterem.

d) Considerações Sobre As Necessidades De Quem Dança Ou Performance Em Espaços Museológicos

Em entrevista com Carlos Atabey¹⁴⁵, o dançarino, coreógrafo e curador comenta sobre sua trajetória profissional, que se inicia como performer antes de se tornar curador. Na entrevista, Carlos demonstra que sua carreira atravessa determinadas violências impostas pelas instituições que o convidam a participar de projetos de performance e dança contemporânea em seus espaços. Ele destaca que essas experiências são compartilhadas por outros colegas da área e que essa troca ocorre nos ‘corredores’ ou nos bastidores.

Quando uma instituição te convida a apresentar um trabalho com recursos insuficientes em relação ao esforço que você investe, ou sob condições de insegurança de diversos tipos, o apoio oferecido não é adequado. Se te convidam para realizar uma performance, te oferecem um espaço para ensaiar? Um lugar digno para se preparar, que não seja um banheiro? A instituição te fornece ferramentas? Te conecta com oportunidades que possibilitem o avanço da sua prática profissional? Em alguns casos, sim, mas em outros, não (Atabey em Ciafrino, 2024b) [traduzido por Ciafrino]¹⁴⁶

O curador ressalta as diversas lacunas no trabalho de museus e instituições de arte que acolhem produções de dança contemporânea e performance, muitas vezes ignorando as particularidades desses meios artísticos em relação a outras formas de expressão. Entre as diferenças, destaca-se a negligência em relação ao fato de que essas práticas são produzidas e reproduzidas por pessoas, subjetividades e corpos que demandam uma série de cuidados adicionais para que suas atividades sejam realizadas com respeito à dignidade, à visibilidade e

¹⁴⁵ Atabey é artista e curador com foco em performance, movimento, comunidade, projetos pedagógicos e práticas de patrimônio cultural relevantes para povos historicamente marginalizados e para a coesão social. Entre outras atividades, foi co-curador da exposição *Josephine Baker & Le Corbusier in Rio—A Transatlantic Affair*, no Museu de Arte do Rio, Rio de Janeiro, 2014; e curador das 13ª, 14ª e 15ª edições do *Contemporary Dance University Festival*, na Universidade Jorge Tadeo Lozano, Bogotá, 2009–2011. Biografia retirada do site da Haus der Kultur der Welt, museu onde Carlos é curador de artes vivas. Disponível aqui: <https://www.hkw.de/en/the-house/team/carlos-maria-romero-atabey> Acessado em 06.10.2025

¹⁴⁶ “Cuando una institución te invita a presentar un trabajo con recursos insuficientes en relación con el esfuerzo que tú aportas, o bajo condiciones de inseguridad de varios tipos, el apoyo no es adecuado. Si te invitan a hacer una performance, ¿te ofrecen un espacio para ensayar? ¿Un lugar digno para prepararte, que no sea un baño? ¿La institución te proporciona herramientas? ¿Te conecta con oportunidades que permitan avanzar en tu práctica profesional? En algunos casos sí, pero en otros no.” (Atabey em Ciafrino, 2024b)

à colaboração com profissionais das artes vivas, especialmente quando essas práticas ingressam no espaço museológico e em seus programas.

Outro aspecto que surgiu durante a entrevista com Atabey diz respeito a instrumentalização de corpos racializados neste contexto de dança e performance decolonial em museus.

Entendemos que os bailarinos, dentro do marco da multiculturalidade e da construção de valor no progressismo institucional, são sempre desejados quando são bailarinos negros, bailarinos da diáspora. Não querem que sejam apenas bailarinos brancos (Atabey em Ciafrino, 2024b) [traduzido por Ciafrino]¹⁴⁷

Isto é algo que foi identificado ao longo da pesquisa, a qual incluiu a assistência a inúmeras peças de dança e performance ao longo dos anos em que ela se desenvolveu. Particularmente na Alemanha, um país onde a maioria da população é branca¹⁴⁸ e onde o racismo foi historicamente exercido de maneiras incomparáveis durante a Segunda Guerra Mundial, torna-se evidente que, no contexto da dança e da performance decolonial, corpos racializados são frequentemente colocados em foco. Essa recorrência é algo que precisa ser abordado criticamente e sobre o qual é necessário refletir.

Essa observação é extremamente complexa e relaciona-se com os perigos da instrumentalização de projetos decoloniais, no sentido de que estes podem operar como uma forma de ‘colonial-washing’¹⁴⁹: uma proposta que não é real, que não alinha prática e discurso, e que apenas perpetua o racismo e o colonialismo. Trata-se de instituições que convidam pessoas racializadas para dançar ou performar em função da cor de sua pele, ao mesmo tempo em que não adotam práticas efetivamente antirracistas, algo que pode ser

¹⁴⁷ “Entendemos que los bailarines, dentro del marco de la multiculturalidad y la construcción de valor dentro del progresismo institucional, siempre quieren tener bailarines de color, bailarines de la diáspora. No quieren que sean solo bailarines blancos.” (Atabey em Ciafrino, 2024b)

¹⁴⁸ Na Alemanha, estatísticas raciais como ‘branco’, ‘negro’, ‘pardo’, ‘asiático’, etc. coletadas pelo governo, como feito no Brasil por exemplo. A razão principal é a história do país com o nazismo, o que motivou o país a adotar uma política pública de não classificar as pessoas com base em raça ou cor nos censos oficiais. No entanto, existem estimativas baseadas em origem étnica, estudos acadêmicos ou de ONGs, que apontam que mais de 70% da população alemã é alemã, sem origem migratória, e portanto, branca.

¹⁴⁹ O termo *colonial-washing* está sendo apresentado nesta tese como uma crítica inspirada em expressões como *greenwashing* e *pinkwashing*. *Colonial-washing* pode ser usado para descrever práticas em que instituições, empresas ou governos tentam parecer engajados em debates decoloniais, antirracistas ou de reparação histórica, mas sem realmente mudar suas estruturas, políticas ou práticas coloniais.

observado tanto em suas coleções quanto na composição de suas equipes, bem como na ausência de ações concretas de reparação histórica. Convidar uma pessoa negra apenas para que a imagem da instituição seja percebida pelo público como consciente e crítica em relação ao racismo é uma prática extremamente perigosa, que foi identificada ao longo desta pesquisa.

Relacionado a este aspecto sobre a instrumentalização de corpos e epistemologias de culturas não-ocidentais para projetos decoloniais, durante a entrevista com Txlaio Toloza, o artista contou que seu interesse pela forma Mapuche de relacionar-se com a natureza, e que durante seu tempo com os mapuches, eles compreenderam a centralidade da dança, da música e do ritual. O artista descreve o que aprendeu sobre como este grupo entende como suas danças são ‘capturadas’, ‘trazidas’ ou referenciadas no mundo Ocidental.

A nossa intenção era tentar entender como essas danças se articulavam dentro do seu mundo ritual. Os mapuches têm danças que, muitas vezes, imitam animais ou pássaros, e queríamos compreender como se estruturavam graficamente, sabendo que se tratava de rituais ancestrais. Não íamos como desconhecidos, queríamos nos aproximar com respeito e com certo conhecimento prévio. Durante a visita ao território, conversamos com uma *weichafe*, uma guerreira mapuche, uma ativista muito potente, e ela nos ofereceu uma visão mais profunda. Ficamos alguns dias vivendo em sua comunidade, e, em determinado momento, surgiu o tema da música e da dança. Ela nos disse: por favor, não vamos falar sobre isso, não nos interessa. Explicou que, toda vez que alguém chega, só quer saber sobre a música e as danças deles. Mas eles são sujeitos políticos, não folclóricos. O que realmente importa é que sejam reconhecidos como sujeitos políticos, não como uma espécie de espetáculo cultural. O que deveria nos interessar, de fato, é o dano que estamos causando ao território, ao ambiente. A dança não faz sentido se não for compreendida dentro desse contexto. Disseram-nos que não queriam compartilhar nada disso, porque se trata de algo profundamente interno. Mais tarde, fomos convidados para um ritual que realizavam para agradecer à terra, à Mapu. Disseram que, se quiséssemos, poderíamos filmar, mas sempre com respeito. Foi uma experiência muito comovente. No entanto, compreendemos que não poderíamos colocar em cena nada relacionado a isso. Dançamos, entendemos a dança em seu contexto, mas não a utilizaríamos. Não era politicamente correto, nem interessante, e tampouco éramos mapuches. Não podíamos nos relacionar com isso de uma forma puramente estética. (Toloza em Ciafrino, 2024a)¹⁵⁰

¹⁵⁰“La intención que teníamos era intentar entender cómo se articulaban estas danzas dentro de su mundo ritual. Los mapuches tienen danzas que, muchas veces, imitan a animales o pájaros, y queríamos entender cómo se estructuraban gráficamente, sabiendo que son rituales ancestrales. No íbamos como unos desconocidos, queríamos acercarnos con respeto y con cierto conocimiento. Entonces, mientras visitábamos el territorio,

Esta passagem da entrevista é reveladora ao apresentar a perspectiva de uma população não ocidental, cujas práticas culturais despertam interesse do Ocidente e das práticas antropológicas historicamente associadas aos museus. A passagem na qual afirma que não quer que sua comunidade seja simplesmente reconhecida como uma comunidade e uma cultura folclórica, senão que almeja que sejam reconhecidos pela sua política, por sua luta e resistência.

Também é interessante, do ponto de vista da Sociomuseologia, observar como os artistas mencionam que não desejam se relacionar com a cultura mapuche apenas por uma perspectiva estética. Isso é algo que foi amplamente feito ao longo dos séculos XIX e XX: artistas europeus de diferentes vanguardas se aproximaram de culturas africanas ou sul-americanas, sendo fortemente influenciados por suas produções artísticas em suas próprias criações. No entanto, existe um grande risco colonial nessa forma de ‘aproximação’, que poderia ser considerada uma forma de apreciação, se levarmos em conta que as peças de arte produzidas originalmente pelo grupo étnico não recebem o mesmo reconhecimento ou valor que quando posteriormente apropriadas e legitimadas por um artista europeu. Esse risco se intensifica quando essa apreciação se dá a partir de uma visão extremamente exotificante, beneficiando-se de uma relação que estabelece uma hierarquia de valores, na qual os valores estéticos são categorizados segundo ordens de valor pré-determinadas.

Além disso, evidencia a preocupação dos artistas, Toloza e Azkona, com a instrumentalização das danças tradicionais de culturas às quais não pertenciam, reconhecendo que tal apropriação se insere em um processo de comodificação de culturas não ocidentais. Trata-se de um processo colonial em si: apropriar-se de manifestações culturais de grupos

hablamos con una weichafé, una guerrera mapuche, activista muy potente, y ella nos dio una visión más profunda. Estuvimos viviendo en su comunidad durante unos días, y en un momento surgió el tema de la música y la danza. Ella nos dijo, por favor, no vamos a hablar de eso, no nos interesa. Nos explicó que, cada vez que llegamos, lo único que queremos es que nos cuenten sobre su música y sus bailes. Pero ellos son seres políticos, no folclóricos. Lo que realmente les importa es que se les reconozca como seres políticos, no como una especie de espectáculo cultural. Lo que realmente debe interesarnos es el daño que estamos causando al territorio, al entorno. La danza no tiene sentido si no se entiende dentro de este contexto. Nos dijeron que no querían compartir nada de eso, porque era algo profundamente interno. Después, nos invitaron a un ritual que hacían para agradecer a la tierra, la Mapu. Nos dijeron que, si queríamos, podíamos grabarlo, pero siempre con respeto. Fue una experiencia muy emotiva. Sin embargo, entendimos que no podíamos poner en escena nada relacionado con esto. Bailamos, entendimos la danza en su contexto, pero no la usaríamos. No era políticamente correcto, ni interesante, ni éramos Mapuches. No podíamos relacionarnos con eso de una forma puramente estética.” (Toloza em Ciafrino, 2024a)

historicamente oprimidos, que ainda hoje enfrentam diferentes dificuldades para existir em seu território de maneira pacífica, sem serem consumidos pela homogeneização ocidental. Apesar disso, museus e artistas europeus, por vezes, se apropriaram de elementos de culturas não ocidentais sob uma perspectiva exotificante. Em entrevista com Toloza para esta pesquisa, foi mencionado que outros artistas, ativos em teatros e museus europeus, não demonstraram o mesmo tipo de preocupação, apresentando danças mapuches sem a participação de pessoas pertencentes ao grupo cultural em questão poucos meses após o tempo terem contato com essa cultura e decidiram que seria antiético apresentar a dança em alguma de suas criações artísticas.

Este capítulo teve como principal foco a análise do projeto *MtF* como uma experiência extremamente pertinente para este estudo, pois organizada por um museu com orçamento suficiente para convidar um grupo extenso de participantes e promover, através de diferentes grupos auto-geridos, uma pesquisa sobre a história colonial do Palácio berlinês, onde hoje se encontra o HF, assim como sobre a coleção do Museu Dahlem, que expõe a instituição. A variedade de grupos com diferentes formas de se aproximar ao tema demonstra como a decolonização dos museus através da dança é um campo vasto com inúmeras possibilidades de realização e experimentação. Houve grupos que enfocaram em pensar como a coleção está sendo exposta, como estes objetos podem estar sendo mal cuidados e salvaguardados, como por exemplo, o grupo *Decolonization and Memory of Living Masks*, coordenado por Ahmed Soura, que através de uma coreografia abordou a decolonização da coleção de máscaras do museu.

Restless Objects, coordenador por Hagar Ophir, também teve sua performance sobre a devolução de peças. A encenação de um gesto desejado por uma instituição, mas ainda inexistente, é uma possibilidade de incorporar possibilidades de ação através do corpo. Ao encenar o ato, o artista cria a possibilidade de visualização e corporificação da realidade sugerida.

Seja em termos de representação mimética (um ator que assume um papel) ou de performatividade, quando atores sociais assumem padrões de comportamento socialmente regulados e considerados apropriados, o cenário nos permite manter simultaneamente à vista tanto o ator social quanto o

papel desempenhado e, assim, reconhecer os desajustes e as zonas de tensão entre eles. (Taylor, 2003, p.55) ¹⁵¹

A passagem acima, afirma a performance, a encenação, o cenário criado que simula, mas também incorpora uma realidade é uma forma de produção de conhecimento. O conhecimento produzido ocorre no corpo que performa e naquele que vê. O espectador da performance e da dança que ocorre no museu é capaz de visualizar a partir da experiência corporal do dançarino/performer, esta outra possibilidade corporal no espaço museológico.

Questionamentos sobre a validade política, bem como sobre os tensionamentos entre performance e realidade e os limites da performance em relação à realidade, emergem com mais intensidade nos trabalhos performativos de outros grupos, como *The March* e *Pruskai Corps*. Esses grupos abordaram a presença de corpos dissidentes no espaço museológico, evidenciando sua revolta por meio de práticas coreográficas e performativas. O objetivo de ambos foi tornar visível o mal-estar que provocam os Museus Tradicionais em corpos e subjetividades dissidentes e não-normativos. Provocar incômodo, pois o incômodo é real e precisa ser compartilhado com aqueles que ainda não se sentem afetados. Como é possível estar confortável quando o colonialismo continua a impactar profundamente pessoas racializadas, queer, entre outras? Qual seria o sentido de produzir danças e performances que mantêm o público do HF confortável diante da injustiça e do contexto colonial que dá origem à coleção salvaguardada pela instituição? Por que dançar e performar para agradar um público que transita passivamente pelas salas do museu, alheio ao debate e aos anos de protesto contra a reconstrução do palácio berlinense? Conscientes das dificuldades econômicas enfrentadas por profissionais da dança e da performance, como desconsiderar que possam ter aceitado o convite de uma instituição, ainda que em desacordo com o que ela representa, como forma de subsistência? Como exigir do performer, do coreógrafo e do artista uma integridade ética e política inabalável em um contexto geopolítico no qual todos os que vivem na cidade são, em alguma medida, cúmplices de um sistema desigual? Por que esperar mais, ou esperar algo diferente, do artista?

¹⁵¹ '[...]scenarios generate an important critical distance between social actor and character. Whether it's a question of mimetic representation (an actor assuming a role) or of performativity, of social actors assuming socially regulated patterns of appropriate behavior, the scenario more fully allows us to keep both the social actor and the role in view simultaneously and thus recognize the uneasy fits and areas of tension.' (Taylor, 2003, p.55)

CAPÍTULO 6

INTER-DECOLONIZAÇÃO E DE-EXOTIFICAÇÃO: DUAS PROPOSTAS DECOLONIAIS

Neste capítulo apresenta-se uma análise de obras de arte contemporânea performáticas que indicam novas formas de habitar e se relacionar no espaço museológico, podendo ser compreendidas como ações decoloniais na medida em que questionam e desafiam relações de poder entre diferentes trabalhadores e departamentos do museu. Essas obras também promovem novas relações de confiança com o público e, principalmente, fomentam uma apropriação do espaço expositivo como um lugar de estar, agir e interagir com outras pessoas, possibilitando encontros que não ocorreriam fora do contexto específico da exposição.

Para isso, utiliza-se como estudo de caso a exposição no Gropius Bau, em Berlim, realizada entre setembro de 2024 e janeiro de 2025, com a obra do artista Rirkrit Tiravanija.¹⁵² Analisa-se parte de sua produção desde uma perspectiva decolonial¹⁵³, observando seus impactos como obra de arte que age conscientemente sobre a ferida colonial e oferece a possibilidade de uma decolonização interna por meio da intervenção que provoca nas relações interpessoais dentro do museu. Propõe-se o conceito de ‘De-exotificação’ como uma compreensão de que o trabalho do artista oferece um movimento contrário ao impulso exotificante dos museus, já que o artista provoca questionamentos sobre a exotificação da figura do artista asiático e as expectativas do mundo da arte sobre como uma produção de um artista asiática há de ser.

Os desafios que as obras de Rirkrit Tiravanija impõem ao museu, assim como os questionamentos que suscitam, conduzem a uma reflexão mais ampla sobre as relações de trabalho e as interações entre pessoas e corpos que ocupam o espaço museológico, temática também presente na obra performática de Jandir Junior e Antonio Amador, *Amador e Jr. Segurança Patrimonial Ltda.* A performance desses artistas problematiza o espaço museológico e as dinâmicas laborais dentro do museu, utilizando a ironia e elementos simples para provocar questionamentos sobre as proibições, limitações e liberdades que o ‘cubo

¹⁵²É importante reiterar que a análise desta exposição é realizada a partir da experiência da autora trabalhando na exposição como *Ausstellungsmitarbeiterin*. A designação da posição, que poderia ser traduzida para o português como “trabalhadora da exposição”, não explicita a complexidade das responsabilidades envolvidas. Entre elas, incluíam-se a coordenação da equipe de “mediadoras/es” das obras, responsável pela ativação das obras da exposição, e a função de contato entre as diferentes equipes do museu, como curadoria, comunicação, direção e segurança, bem como com as empresas terceirizadas contratadas para desempenhar funções específicas necessárias a esta exposição em particular. Essa experiência foi especialmente relevante para que a pesquisadora tivesse acesso privilegiado a informações sobre a exposição e sobre a obra do artista.

¹⁵³Nesta pesquisa, uma perspectiva decolonial implica uma análise consciente dos efeitos da colonialidade, orientada por autoras e autores dos estudos decoloniais.

branco' ainda impõe. Argumenta-se que essa regulamentação dos corpos no espaço museológico está intrinsecamente relacionada ao colonialismo, o qual determina como os corpos podem, e devem, se mover nesse ambiente. Do mesmo modo, a diferenciação entre os corpos, a colonialidade que define quais corpos ocupam esses espaços e em quais funções, bem como a construção de subjetividades e a manutenção de narrativas coloniais nacionais, constituem questões centrais tanto na obra desses artistas quanto nas reflexões da historiadora e cientista política Françoise Vergès.

No livro *A Programme of Absolute Disorder - Decolonising the Museum* (2024), Vergès oferece um olhar crítico sobre os museus ocidentais e, em particular, sobre o Museu do Louvre, salientando como esses espaços permanecem dominados pelo capitalismo neoliberal e regidos por um pensamento colonial, extrativista e opressor. A possibilidade de uma transformação radical a partir da 'desordem absoluta' referida por Vergès dialoga diretamente com o pensamento de Frantz Fanon, que, em *Os condenados da Terra* (1997), afirma: "A decolonização, que se propõe a mudar a ordem do mundo, é, obviamente, um programa de absoluta desordem." (Fanon, 2001, p.27)¹⁵⁴ Neste capítulo, dois conjuntos de obras artísticas, que atravessam diferentes meios, são apresentados como desordens no espaço museológico tradicional. Trata-se de obras que desafiam as convenções do Museu Tradicional Europeu e que, em diálogo com o pensamento de Vergès e Fanon, configuram-se como geradoras de potencialidades decoloniais, contribuindo para o desenvolvimento de um pensamento sociomuseológico crítico.

¹⁵⁴ "Decolonization, which sets out to change the order of the world, is, obviously, a programme of complete disorder". (Fanon, 2001, p.27)

6.1 - INTER-DECOLONIZAÇÃO: UMA ANÁLISE DA EXPOSIÇÃO DAS GLÜCK IST NICHT IMMER LUSTIG

A exposição *Das Glück ist nicht immer lustig* [A felicidade não é sempre engraçada] do artista Rirkrit Tiravanija¹⁵⁵ marcou o início da gestão da nova diretora, Jenny Szelenka, do museu de arte contemporânea Gropius Bau¹⁵⁶, em Berlim. Localizado em frente à *Abgeordnetenhaus* [Parlamento de Berlim], anteriormente apenas separado pelo muro de Berlim, o museu, inaugurado em 1880, foi concebido desde o início como um espaço dedicado a exposições e à arte, sendo administrado pela empresa KBB - *Kulturveranstaltungen des Bundes in Berlin GmbH*, que também gerencia o *Haus der Kulturen der Welt* (HKW), o festival de cinema *Berlinale*, entre outros espaços culturais.

Com foco em arte contemporânea, o museu iniciou a nova gestão de Schlenzka com a exposição individual de Rirkrit Tiravanija e o projeto de longa duração *BauBau*, um espaço voltado para crianças, concebido como um ambiente interativo dentro do museu, planejado e desenhado em colaboração com a artista Kerstin Brätsch. A entrada para o *BauBau* é gratuita. Tanto essa iniciativa quanto a exposição, analisada neste capítulo, revelam um esforço claro em transformar o museu em um espaço mais aberto a práticas artísticas participativas, à diversidade, ao caos, ao barulho e a formas de ocupar o museu que rompem com a postura historicamente contemplativa e silenciosa comum em Museus Tradicionais.

A exposição, aberta ao público do dia 12 de setembro de 2024 ao 12 de janeiro de 2025, reuniu mais de oitenta obras do artista, criadas entre 1987 e 2024. A exposição foi realizada com o intuito de mostrar suas obras que mais se relacionam com a Alemanha e com Berlim, já

¹⁵⁵Rirkrit Tiravanija é um artista contemporâneo conhecido por suas obras participativas que transformam o espaço expositivo em ambientes sociais, muitas vezes envolvendo comida, música e interação direta com o público. Tiravanija estudou na Ontario College of Art and Design e na Nova York School of Visual Arts. Sua prática questiona as fronteiras entre arte e vida cotidiana, focando na experiência coletiva e no engajamento comunitário. Ao longo de sua carreira, realizou exposições em importantes instituições internacionais, tais como o MoMa, Guggenheim e o Pompidou, consolidando-se como referência na arte relacional.

¹⁵⁶A história do edifício onde o Gropius Bau se encontra está intimamente ligada tanto à história da colonização quanto à da Guerra Fria. O Gropius Bau não se autodefine como um museu, mas se reconhece como uma *Kunsthhaus*, uma casa de arte. A instituição não possui uma coleção própria; em vez disso, sua própria arquitetura é, por si só, um patrimônio reconhecido, institucionalizado, tombado e protegido pela *Kulturveranstaltungen des Bundes in Berlin* (KBB). No entanto, no contexto desta pesquisa, o Gropius Bau é compreendido como um museu tradicional de arte contemporânea, uma vez que reúne todas as características associadas a esse modelo institucional. O fato de possuir ou não uma coleção própria não é, aqui, considerado um critério exclusivo para essa definição.

que o artista têm uma longa relação com a cidade. O trabalho artístico de Rirkrit Tiravanija inverte as posições tradicionais de emissão de significado através da arte, relativizando concepções canônicas associadas tanto à arte contemporânea quanto aos museus. Em sua exposição na capital alemã, Tiravanija questiona padrões estéticos, desafia processos museológicos convencionais e propõe novas formas de ocupar e interagir com as salas expositivas. Aqui, porém, será argumentado que o principal motivo pelo qual o trabalho de Tiravanija oferece uma potencialidade decolonial para um pensamento sociomuseológico se encontra na sua capacidade de gerar novas relações entre aqueles que trabalham na exposição. O principal ponto de interesse, para a tese, é o seu potencial de afetar a instituição internamente, mais do que externamente. O que será definido como ‘inter-decolonização’.

Em uma análise da exposição, é possível afirmar que uma das linhas centrais da exposição diz respeito à problemática da identidade cultural do artista. Nascido na Argentina e de ascendência tailandesa, Rirkrit Tiravanija aborda de forma recorrente, em sua prática artística, as complexidades que envolvem as construções identitárias em contextos transnacionais. Filho de diplomatas e com uma trajetória marcada por constantes deslocamentos geográficos, sua obra suscita questões fundamentais, como: o que define a identidade nacional de um sujeito? Nesse contexto, destaca-se a exposição de uma cópia de seu passaporte, à qual foram adicionadas diversas páginas com carimbos de entrada em vários países. Este objeto funciona como uma evidência da materialidade do ato de transitar internacionalmente. O privilégio de mobilidade, associado ao capital econômico (Bourdieu, 2012), não se desvincula de uma lógica colonial subjacente à constituição do Estado-nação moderno, em que o pertencimento nacional se configura como uma das categorias fundamentais do pensamento colonial, responsável pela classificação e hierarquização de sujeitos (Quijano, 2005).

A partir da seleção de cinco obras na exposição, tenta-se aqui advogar pela ideia de que arte conceitual participativa, ou arte relacional, termo cunhado por Nicolas Bourriaud em 1998, é também uma forma de utilizar arte com o potencial (que através do corpo em movimento e do gesto intencional) de transformar as práticas dos museus tradicionais e desafiar a ordem colonial. Bourriaud define a arte relacional como a que toma as relações humanas e seu contexto social como horizonte teórico, priorizando a esfera das interações

entre pessoas em detrimento da afirmação de um espaço simbólico autônomo e privado. Dessa forma, ela implica uma mudança radical nos objetivos estéticos, culturais e políticos do fazer artístico, propondo um campo de experimentação onde a arte é vivida como experiência compartilhada e processo coletivo, capaz de questionar estruturas estabelecidas e fomentar novas formas de convivência e entendimento (Bourriaud, 2009).

Em seu livro *A Estética Relacional* (2009), Bourriaud dialoga com Pierre Bourdieu, cuja teoria dos campos políticos já foi apresentada anteriormente, para afirmar que a arte relacional não se baseia apenas nas relações interpessoais como um elemento a ser observado dentro de um contexto expositivo, mas sim que as próprias relações entre as pessoas constituem a obra de arte em si. Em diálogo com Bourdieu, Bourriaud explica que a experiência estética não acontece isoladamente, mas está sempre condicionada pelo contexto social e cultural em que está inserida. A arte, enquanto campo onde interesses são disputados, é também um espaço político e discursivo, e os museus funcionam como arenas nas quais essas disputas se manifestam e tomam forma. Embora a arte relacional, dentro da historiografia da arte, possa ser considerada disruptiva e transformadora das práticas e valores estéticos que serão musealizados, canonizados e patrimonializados, cabe hoje questionar, passadas mais de cinco décadas desde o início das experiências de arte relacional terem conquistado espaço e protagonismo nas instituições museológicas e no mercado internacional da arte, se essas práticas ainda mantêm seu caráter disruptivo ou se já foram absorvidas pelas instituições de modo estetizante, o que acaba por diluir seu potencial transformador.

A exposição *Das Glück ist nicht immer lustig* foi concebida para abranger obras que dialogam com a Alemanha, país que acolhe a mostra e no qual o artista esteve presente e atuante de forma consistente ao longo de sua carreira. São apresentadas obras que já foram exibidas anteriormente ou que foram desenvolvidas no país, assim como aquelas que se relacionam de maneira significativa com o contexto político atual. Para esta pesquisa, foram selecionadas cinco obras que suscitam uma reflexão crítica sobre as práticas museológicas e a arte contemporânea. A análise dessas obras, acompanhada de uma contextualização do momento e do lugar em que a exposição é inaugurada, serviu para pensar a arte contemporânea conceitual, relacional e participativa, bem como seu potencial decolonial,

contribuindo para o desenvolvimento de uma Sociomuseologia sensível ao corpo em movimento como ferramenta para abordar a ferida colonial.

1. untitled 2024 (tomorrow is the question)

Oito mesas de ping pong foram colocadas no foyer do museu. A mensagem ‘A amanhã é a pergunta’ foi colocada em cada uma das mesas em diferentes idiomas, especificamente os oito idiomas mais falados entre os cidadãos de Berlim. O ping-pong, ou *tischtennis*, como é chamado em alemão, é um esporte amplamente popular na cidade, tendo obtido maior participação durante a pandemia COVID-19. A obra faz referência ao trabalho do artista Július Koller, que em 1970 criou um clube de ping-pong em uma galeria em Bratislava, Eslováquia. O clube era uma estratégia para que artistas pudessem se encontrar e conversar livremente em meio ao contexto de repressão do então governo eslovaco. No Gropius Bau, as mesas de ping-pong, assim como a demo station (que será abordada a seguir) foram instaladas na *foyer* e eram de entrada livre e grátis. Esta decisão é algo significativo para analisarmos o caráter da nova gestão do museu. Durante o tempo da exposição, o museu foi diariamente visitado por centenas de pessoas que tinham interesse exclusivo em jogar ping-pong.

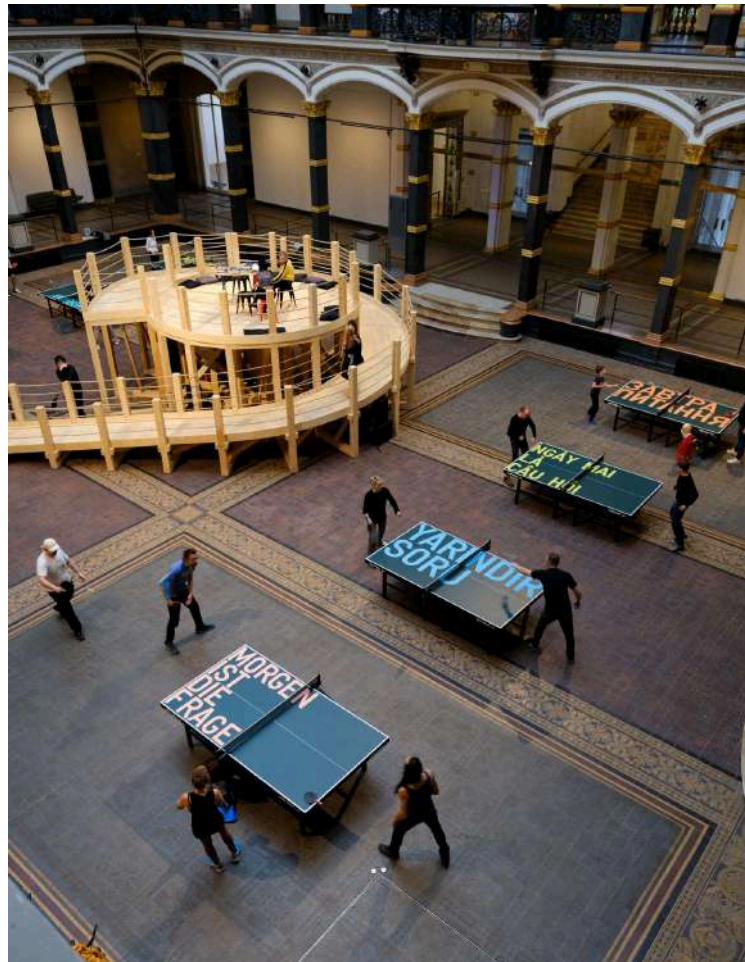


Imagem 15: *Das Glück ist nicht immer Lustig* de Rirkrit Tiravanija¹⁵⁷

A imagem 15, mostra as duas obras comentadas: *Untitled 2024 (tomorrow is the question)* e *Untitled 2024 (demo station, n. 8)*. A intenção do museu era atrair novos públicos para a exposição por meio das mesas de ping-pong. No entanto, a obra não cumpriu esse objetivo específico, uma vez que, muitas pessoas que compareceram ao museu, diariamente, para jogar ping-pong nunca chegaram a visitar outras partes da exposição, porém, paradoxalmente, a instalação foi bem-sucedida em outro aspecto: atraiu um novo público para

¹⁵⁷Na imagem 15: *untitled 2024 (tomorrow is the question)* e *untitled 2024 (demo station, n. 8)*, Rirkrit Tiravanija: DAS GLÜCK IST NICHT IMMER LUSTIG, Gropius Bau, 2024 © Gropius Bau. Fotografia de Guannan Li.

o Gropius Bau. Centenas de pessoas que nunca haviam visitado o museu passaram a frequentá-lo diariamente. O museu enfrentou desafios para receber esta obra que demanda constante supervisão e administração.¹⁵⁸ Em diálogo com os frequentadores assíduos, a direção do Gropius Bau comprometeu-se a reinstalar as mesas de ping-pong futuramente, atendendo às solicitações desse novo público.

2. untitled 2024 (demo station, n 8)

A *demo station* é uma obra que consiste em uma plataforma de madeira na qual os visitantes podem subir, e são convidados a apresentar seus projetos de ativismo, arte, pesquisa ou qualquer ideia que tenham. Idealizada para abrigar múltiplas vozes, o museu assumiu o desafio de receber todos os dias às 15h uma diferente atividade na *demo station*, organizada autonomamente por aqueles que se voluntariaram a apresentar algo. De acordo com membros da equipe curatorial, a decisão de incluir esta obra na exposição foi algo que partiu da exigência da equipe que trabalha para o artista. Compreende-se que a insistência por parte do estúdio Rirkrit Tiravanija faz parte do caráter essencialmente participativo e político da sua obra. A obra é inspirada no palco espiral desenhado por Friederich Kiesler em 1924, *Raumbühne*, que permitia que o público pudesse se mover ao redor do palco, apreciando, de vários ângulos, o que ali se desenrolava. Sob uma perspectiva da Sociomuseologia, esta obra convida à reflexão sobre como a arte contemporânea pode criar espaços de diálogo e troca dentro do contexto museológico. Tal iniciativa parte da compreensão de que essa necessidade não é plenamente atendida pelo museu em sua configuração tradicional, sugerindo que o museu, por si só, não garante essa possibilidade. O palco, como se observa na imagem 15, é elevado e circular, posicionando aquele que se apresenta no centro do museu e à vista de todas as pessoas que acessam o *foyer*. A *demo station* pode ser interpretada como um gesto de redemocratização do espaço de visibilidade conferido ao artista, que opta por compartilhar a atenção recebida com artistas, cientistas, ativistas, entre outros. Esta obra é especialmente representativa do caráter participativo e inclusivo da prática artística de Tiravanija.

¹⁵⁸Contrariando a ideia original, e em resposta a reclamações por parte do público, o museu passou a implementar regras de uso, como a limitação do tempo de jogo a quinze minutos, de modo a permitir que outras pessoas também pudessem participar.

3. untitled 1993 (Kaffe Deutschland)

Certamente foi esta a obra da exposição, a preferida entre os funcionários e o público. *untitled 1993 (Kaffe Deutschland)* consiste de uma instalação na qual coloca-se uma mesa, quatro cadeiras e uma pequena estante onde pode-se preparar café turco¹⁵⁹ junto a catálogos ou livros de arte que estejam disponíveis na instituição que expõe esta obra. Os visitantes são convidados a se sentar, tomar um café, folhear os livros e a olhar pela janela. Esta foi a primeira obra do artista a ser exposta na Alemanha, em 1993. Tiravanija fora convidado a expor na Galeria Max Hetzler em Köln, e ainda que ele não tenha conseguido obter o visto a tempo para estar presente na exposição, ele não deixou de participar da mostra, enviando as instruções por fax de como montá-la. A obra foi pensada pelo artista após tomar conhecimento de um atentado em Mölln, no norte da Alemanha, em novembro de 1992, quando um grupo neonazi botou fogo na casa onde viviam duas famílias turcas. Esse atentado foi responsável pela morte de três pessoas.¹⁶⁰ A obra de Tiravanija era uma resposta direta ao acontecimento, ao mesmo tempo que proporcionava espaço para o diálogo. Uma homenagem, um espaço para que as pessoas se sentem juntas. Embora esta obra tenha sido criada há mais de trinta anos, ela permanece profundamente relevante no contexto atual. Nas eleições de 2024 na Alemanha, em razão das pressões exercidas pelo partido de extrema direita AfD (*Alternative für Deutschland*), o debate entre os demais partidos concentrou-se majoritariamente nas políticas migratórias. Iniciou-se, então, uma discussão em torno da chamada ‘reimigração’, um tema que não se restringe à Alemanha, mas que tem ganhado espaço em diversos países europeus nos últimos anos. Ao posicionar uma obra que faz referência direta a um atentado nazista em uma sala voltada para o Parlamento Alemão, o Gropius Bau e Rirkrit Tiravanija emitem uma mensagem contundente: é urgente criar espaços de diálogo sobre imigração, integração e identidades culturais fragmentadas. Trata-se de refletir sobre uma Alemanha que foi, e continua sendo, construída e reconstruída por gerações de trabalhadores imigrantes desde o pós-guerra. Assim, impõe-se a necessidade de questionar

¹⁵⁹O café turco aqui referido é o café preparado misturado com água, cardamomo e açúcar aquecido lentamente até quase ferver, sem deixar ferver completamente. Forma-se uma espuma densa na superfície e não é coado, o pó se deposita no fundo da xícara. Na Alemanha, onde há uma forte presença de diáspora turca, este café é comum em estabelecimentos e nas famílias turcas. Chamar esta obra de ‘Café Alemanha’ é um gesto provocativo e irônico.

¹⁶⁰Para mais informações, ver:

<https://www.berlinerfestspiele.de/en/gropius-bau/programm/2024/ausstellungen/rirkrit-tiravanija/im-fokus>

o que é a Alemanha hoje e em que medida a identidade nacional alemã tem sido, e historicamente foi, moldada por influências diaspóricas.

4. Curry

Por mais simples que pareça em termos práticos, esta obra foi um verdadeiro desafio para a instituição. Em uma das primeiras salas da exposição, se cozinham vegetais e pasta curry. A obra foi pensada com o objetivo de que o aroma do curry em preparo impregnasse a sala, tornando o espaço museal um espaço potencialmente ativador de outros sentidos além da visão. Esta obra revela como o artista questiona a historiografia da arte e dos museus, profundamente coloniais, que historicamente colocaram em pedestais objetos cotidianos de outras culturas como uma forma de exotificação dos outros.¹⁶¹ A etnologia tem um profundo impacto na história da arte, e consequentemente na arte contemporânea, devido a sua conexão com os museus. Museus e casas de arte, como o Gropius Bau, historicamente expuseram culturas de maneira a exotificá-las, transformando culturas não ocidentais em objetos de curiosidade e alteridade. Tiravanija coloca a panela em um pequeno fogão e a coloca em uso. Ele devolve a utilidade prática e o uso ao objeto que o museu despiu de praticidade. Coloca a panela de volta para a vida prática, “de volta pro jogo”.

Esses trabalhos surgiram, entre outras coisas, a partir do envolvimento intenso com as práticas de colecionamento e exposição dos museus ocidentais e com os sistemas de pensamento da história da arte e da etnologia que lhes servem de base. (Gropius Bau, 2024) [traduzido por Ciafrino]¹⁶²

Porém é de interesse para esta pesquisa, para a museologia e para os museólogos ressaltar os muitos desafios que esta obra apresentou para o museu, pois ela exigia que todas as manhãs a panela fosse enchida com água, que os legumes fossem trocados semanalmente (o que se provou não ser suficiente, pois estes mofavam, provocando um cheiro desagradável nas belas salas de exposição do Gropius Bau).

¹⁶¹Esta estratégia por parte de Museus Tradicionais foi abordada no capítulo 1 desta tese.

¹⁶²“*Diese Arbeiten entstanden unter anderem durch die intensive Auseinandersetzung mit der Sammlungs - und Ausstellungspraxis westlicher Museen und den ihnen zugrunde liegenden Denksystem der Kunstgeschichte und der Ethnologie.*” (Gropius Bau, 2024)

A ideia original do estúdio de Rirkrit Tiravanija e da equipe curatorial era que, toda semana, no mesmo dia em que se trocasse o conteúdo da panela, os legumes e a pasta de curry da semana anterior fossem expostos em um recipiente de acrílico transparente. A intenção era que esse conteúdo se acumulasse gradativamente ao longo do tempo da exposição. No entanto, os funcionários do museu, que não haviam considerado devidamente o curto tempo necessário para que os alimentos começassem a apodrecer, e o inevitável aparecimento de fungos e odores, reconsideraram esses prazos e dinâmica após a abertura da exposição, decidindo que comida retirada não deveria ser exposta. Esta tensão e disputa entre a equipe curatorial, o estúdio do artista e a equipe de produção (chamada no Gropius Bau de *Ausstellungsteam*) evidencia como as exposições em museus são fruto de negociações entre diferentes agentes, com interesses e perspectivas divergentes sobre a arte. É interessante pensar que a equipe curatorial, estava mais alinhada com os interesses do artista, no conceito da obra, enquanto a equipe de produção se preocupou mais com as possíveis reações negativas por parte do público. Esse tipo de conflito é o que torna a obra provocativa voltada para o interior da própria instituição museológica, um processo que, nesta tese, denomina-se *Inter-decolonização*.

5. untitled 1994 (der Stand der Dinge)

Esta obra, criada em 1994, foi pensada para uma exposição na Kölnischer Kunstverein. Naquela ocasião o artista trouxe objetos da reserva técnica para as salas de exposição, uma mesa de trabalho, arquivos, documentos, catálogos etc. foram expostos com a intenção de revelar o *backstage* do museu para o público. Trinta anos depois, em Berlim, a obra foi apresentada revelando como é a sala da direção do museu. Para isso a mesa da sala de direção, a porta da sala da direção, planos das salas expositivas, uma tela com um computador para a transmissão de reuniões. Os trabalhadores do museu foram convidados a trabalharem nesta sala, e muitas de suas reuniões tiveram lugar em meio à exposição. Isto gerou estranhamento por parte dos visitantes que frequentemente perguntavam se os trabalhadores do museu estavam de fato trabalhando ou se estavam ‘performando’ como se estivessem trabalhando.

Esta obra apresenta especial interesse para a Museologia e para os profissionais da área de museus. Quais transformações poderiam emergir de um contato mais estreito entre as equipes museológicas e o público? O que aconteceria se o público pudesse acessar essas

peças de forma mais direta? Até que ponto se modificariam as práticas museais caso aqueles que concebem e planejam exposições mantivessem um diálogo constante com o público, obtendo conhecimento em primeira mão sobre o cotidiano da instituição? É possível supor que a distância entre diferentes setores, como trabalhadores de sala, profissionais de segurança, equipes de limpeza, educadores, curadores, diretores e demais funcionários que atuam muitas vezes de forma isolada em espaços administrativos ou técnicos, se reduziria significativamente, gerando importantes benefícios a partir dessa aproximação.

A pertinência desta obra para um pensamento museológico é reconhecível também em *Sets and Scenarios*, de Jörn Schaffaff (2014), na qual descreve o trabalho de Tiravanija na exposição *untitled 1992 (Free)*, exposição individual de Tiravanija na galeria 303 Gallery em Nova York. Em seu texto, o historiador da arte e curador ressalta o caráter relacional e metalinguístico do trabalho do artista, pois aborda as próprias relações interpessoais que acontecem no espaço museológico, transferindo e aderindo novos significados aos elementos que já estariam presentes ali ao simplesmente transferir e reorganizá-los. Ao colocar os trabalhadores da galeria no espaço expositivo, estes tornam-se parte da obra de arte, convertendo suas atividades trabalhistas ordinárias em um *site-specific*, ainda que não estejam propriamente performando, senão continuando suas atividades regulares.

[...] foram suas atividades que os distinguem do conjunto dos demais itens em exibição: o fato de realizarem suas atividades específicas de galeria dentro do conjunto os transformou em agentes e transformou a exposição em uma demonstração ou performance cênica precisamente dessas ações atípicas. [...] Aquilo que Tiravanija havia reunido com um gesto curatorial era um conjunto composto por objetos, pessoas e atividades cujo status oscilava entre exposição e performance teatral. (Schaffaff, 2014, p.156-157) [traduzido por Ciafrino]¹⁶³

A passagem de Schaffaff serve para descrever o que aconteceu em 2024 em Berlim, 32 anos após a exposição na galeria em Nova York. Na sala que se expunha *untitled 1994 (der Stand der Dinge)* os trabalhadores do Gropius Bau tornavam-se parte de uma ação performática sem estarem performando. O trabalho de Tiravanija consiste nesta inversão de

¹⁶³ “[...] it was their activities which distinguished them from the set of the remaining items on display: the fact that they pursued their gallery-specific activities within the set turned them into actors and transformed the exhibition into a demonstration or stage performance of precisely those atypical actions. [...] That which Tiravanika had assembled with a curatorial gesture was a set of consisting of objects, persons, and activities whose status oscillated between exhibition and stage performance.” (Schaffaff, 2014, p.156-157)

perspectiva do que é de fato uma performance ou não. Nenhuma instrução foi dada a quem decidisse trabalhar na sala, mas o fato de estarem ali trabalhando era automaticamente uma performance para aquele que olhasse. Descrito como um gesto curatorial, a produção artística de Tiravanija é de extrema pertinência para um pensamento museológico. Ao trazer os trabalhadores do museu e das galerias para os espaços expositivos, invertem-se sistemas de significação, e valor artístico. Tiravanija utiliza da cotidianidade, da vulgaridade da vida cotidiana para criar pontes entre diferentes atores, para destruir o cubo branco. A potência decolonial no trabalho dos artistas abordados neste capítulo reside principalmente na confrontação com o cubo branco e a forma como Museus Tradicionais estabelecem dinâmicas corporais que reproduzem lógicas coloniais.

A presença de pessoas no espaço expositivo como parte da obra de arte tem sido explorada por muitos artistas contemporâneos, especialmente desde a década de 1960. A participação do público ou de indivíduos contratados tornou-se um elemento central em diversas práticas artísticas voltadas para o engajamento e a provocação de novas formas de olhar. Em *Artificial Hells* (2022), Claire Bishop analisou inúmeras experiências de performance, *happenings* e obras que se estruturam em torno da participação e das chamadas ‘políticas de espectadorismo’. No capítulo *Social Sadism Made Explicit*, ela apresenta artistas como Oscar Bony e Pi Lind, cujas obras se baseiam na contratação de pessoas para ocuparem fisicamente o espaço expositivo. Tanto *The Workers Family* quanto *Living Sculptures*, ambas realizadas em 1968, consistiam na exibição de indivíduos dentro do espaço museológico, transformando-os em parte da instalação. O pedestal e o cubo branco, estratégias museográficas tradicionais que indicam o que deve ser observado, colocavam esses corpos ‘contratados’ em evidência, conferindo-lhes o status de escultura. Em troca de uma remuneração, essas pessoas permaneciam no espaço durante o horário de funcionamento do museu, sendo observadas como se fossem objetos artísticos. Essas obras tensionam os limites entre arte e vida, sujeito e objeto, ao mesmo tempo que colocam em evidência questões de classe, trabalho e representação dentro do contexto institucional.

A situação gerada pela obra é de pessoas sentadas comendo uma sopa enquanto conversam umas com as outras. Outras esperam para receber a sua sopa pelos membros da

equipe da exposição.¹⁶⁴ Na exposição de Tiravanija, ao contrário dos artistas dos anos 1960, que colocavam pessoas no espaço expositivo como parte da obra, muitas vezes retirando delas qualquer possibilidade de agenciamento por meio de uma relação financeira previamente estabelecida, os artistas que serão abordados neste capítulo, Antonio Amador e Jandir Junior, assim como o Rirkrit Tiravanija, centram sua prática justamente nas relações e consequências imprevisíveis que a presença dessas pessoas pode provocar.

Enquanto nas obras mencionadas por Bishop os corpos são objetificados, convertendo-se em “esculturas vivas” destinadas à observação, nas propostas contemporâneas observa-se uma abertura para a participação ativa, para o encontro e para o potencial transformador que emerge da presença corporal no espaço museológico. Nesses casos, a obra não se constitui pela exposição dos corpos, mas sobretudo pelas interações que deles se desdobram.

Assim, em vez de anular o agenciamento, essas práticas o convocam, colocando a experiência vivida, relacional e situada no centro do gesto artístico. Há, portanto, um giro crucial que diferencia essas práticas artísticas, diretamente relacionado ao grau de agenciamento que os corpos e as subjetividades adquirem no espaço museológico. A partir de um viés decolonial, o interesse, ou a potencialidade, do uso do corpo como meio artístico manifesta-se em experiências nas quais os corpos não são apresentados de modo análogo aos objetos, mas compreendidos como agentes enunciadore de sentido, capazes de incorporar, ativar e reencenar vivências diversas.

6.2 - DE-EXOTIFICAR: UMA PERSPECTIVA DECOLONIAL

Como mencionado no subcapítulo anterior, uma das primeiras salas da exposição de Rirkrit Tiravanija no Gropius Bau continha uma panela com curry sendo cozinhado no interior do espaço expositivo. A intenção desta obra não é apenas trazer aromas e ativar outros sentidos historicamente desvalorizados no contexto do cubo branco, mas também fomentar o debate sobre a relevância de artefatos antropológicos que compõem coleções e salas

¹⁶⁴Ciafrino, junto a Anne Verena Freybott, foi responsável pela gestão dessa equipe. Trata-se de uma experiência que lhe proporcionou um amplo conhecimento sobre a exposição, bem como uma compreensão aprofundada de como o público interagiu com o trabalho do artista, entre si e com o espaço expositivo, revelando diferentes dinâmicas de participação, mediação e apropriação da obra.

expositivas de museus etnológicos em toda a Europa, questionando seu valor fora de uma perspectiva exotificante das sociedades não ocidentais. Ao colocar as painéis em uso, a obra de Tiravanija levanta questões como: quais objetos merecem ser musealizados ou não? Por que uma panela ‘exótica’ é exposta no museu, mas a comum, local, não? Assim, esta obra aborda noções de exotismo, processos de musealização, coleções e práticas etnológicas tão fortemente influenciadas e que influenciaram a criação do Museu Tradicional, como foi elaborado no primeiro capítulo desta tese.

Para mim, no entanto, este trabalho não tem apenas a ver com restituição. No fim das contas, ele se volta contra a produção de conhecimento ocidental, que se baseia na coleta. O Ocidente coleta para ter tudo o que considera importante e, porque coleta, pode nomear e catalogar. É isso que quero destacar e dizer: Devolvam à vida! (Tiravanija, 2024, p. 29) [traduzido por Ciafrino]¹⁶⁵

O trecho acima, retirado do livro *Über das weniger machen* (2024), publicado no contexto da exposição, descreve de forma precisa o intento de Tiravanija em abordar a exotificação de culturas não ocidentais por meio da arte contemporânea. Este trecho também é interessante, pois inclui ações provenientes de um sistema de pensamento ocidental, relacionado e reciprocamente influenciado pelas práticas museológicas, tais como ‘coletar’, ‘restituir’, ‘nomear’ e ‘catalogar’. O trecho que termina com “Devolvam a vida” pode articular-se com as práticas da museologia social e da museologia experimental, interessadas em tornar os museus e suas coleções instrumentos para a vida, para a melhoria da vida das sociedades nas quais estão inseridos, como na frase associada ao museólogo Mario Chagas: “Um museu que não serve para a vida não serve para nada”, frase presente na Declaração de Córdoba para a Museologia Social (MINOM/ICOM, 2017).

A obra de Tiravanija parece renovar a crítica do filósofo e escritor francês Paul Valéry ao museu que, assim como um mausoléu, coleciona objetos desprovidos de vida. Ironicamente, o artista tailandês ameaça o museu. Já não basta criticá-lo, denunciar sua passividade e sua cumplicidade na perpetuação de práticas que reproduzem lógicas de

¹⁶⁵ “Für mich hat diese Arbeit aber nicht nur mit Restitution zu tun.” Letztlich richtet sie sich gegen die westliche Wissensproduktion, die auf dem Sammeln basiert. Der Westen sammelt, damit er alles hat, was er für wichtig hält, und weil er sammelt, kann er es benennen und katalogisieren. Darauf möchte ich hinweisen und sagen: Gebt es dem Leben zurück!” (Tiravanija, 2024, p. 29)

exotificação de culturas não ocidentais, bem como sua inferiorização em relação à Europa, é preciso ameaçá-lo. A obra da qual Tiravanija faz referência no trecho acima é a obra que abre a exposição no Gropius Bau. Em uma sala vazia com o pé-direito muito alto e totalmente branca, um foco de luz aponta para uma das quatro paredes, de longe é impossível ler o que está escrito. A obra força o visitante a se aproximar bastante da parede para ser capaz de ler. “Exigimos a devolução dos nossos artefatos culturais no museu do instituto de arte de Chicago, caso contrário, vamos explodi-lo.” (Tiravanija, 1987) [traduzido por Ciafrino]¹⁶⁶.

Esta obra, de 1987, faz referência à coleção do Instituto de Arte de Chicago, onde Tiravanija se formou como artista. No entanto, a referência proposta não se limita a esse contexto: ela convida também à reflexão no contexto alemão. Inserida neste museu e neste momento, a obra permite ambas as leituras. Aqueles que optarem por considerá-la como uma documentação do início da trajetória do artista em um contexto geograficamente distante, podem fazê-lo. Contudo, outros poderão interpretar que a curadoria e/ou o próprio artista propõem uma provocação ao público alemão quanto à responsabilidade dos museus públicos nacionais de Berlim (Staatliche Museen zu Berlin) frente ao debate sobre a repatriação de acervos oriundos do que se denomina na Alemanha como *Unrechtskontext*.¹⁶⁷

A restituição de obras e artefatos saqueados constitui um debate cada vez mais relevante e tensiona as instituições museológicas alemãs. Como já mencionado, a história do Gropius Bau está profundamente entrelaçada com uma coleção etnológica de forte caráter colonial, que começa quando o museu abriu suas portas em 1880, e onde, em 2024, foi exibida a obra de Rirkrit Tiravanija. Ironicamente, essas mesmas salas apresentam o trabalho contemporâneo de um artista cuja proposta simbólica ameaça ‘explodir’ a instituição que ainda detém artefatos culturais oriundos de outras culturas. A poucos metros dali, no Humboldt Forum, museu amplamente discutido no capítulo anterior, encontram-se peças provenientes de todos os continentes, muitas delas adquiridas por meios violentos, e que seguem sendo mantidas sob retóricas sofisticadas e contraditórias.

¹⁶⁶“We demand the return of our cultural artifacts in the museum of the art institute of chicago, otherwise we will blow it up” (Tiravanija, 1987)

¹⁶⁷O termo alemão “Unrechtskontext” pode ser traduzido como “contextos injustos” ou “contexto ilegítimo”. No campo dos museus e da restituição de bens culturais, ele é utilizado para descrever as circunstâncias historicamente problemáticas ou eticamente questionáveis sob as quais determinados objetos foram adquiridos.

A obra de Tiravanija é irreverente e contraria uma compreensão de arte como algo erudito e sofisticado. Por exemplo, muitas das obras de Tiravanija são instâncias nas quais se cozinha. Na exposição no Gropius Bau, um dos vídeos mostra um grupo de pessoas cozinhando e comendo em um espaço externo. Uma delas veste uma camiseta branca com a seguinte frase ‘*ALL ASIANS EAT RICE*’ [TODOS OS ASIÁTICOS COMEM ARROZ]. Ao mesmo tempo que o vídeo mostra, de fato, pessoas asiáticas comendo arroz, o vídeo projetado em três grandes paredes do museu cria uma atmosfera acolhedora, que torna o público participante do ato. É como se o visitante que observa o grupo comendo, fizesse parte dele. Dez bancos de plástico populares, comumente encontrados em mercados e pequenos comércios, contribuem para criar esta atmosfera intimista no museu. O trabalho de Tiravanija pode ser compreendido como um dispositivo ‘De-exotificante’. São aparatos que operam contrários à exotificação de pessoas e práticas culturais, pois aproximam o que antes era distante ao visitante, aproximam não como museus e exposições de Etnologia próprias dos séculos XIX e XX o faziam (inclusive como as próprias exposições no mesmo Gropius Bau eram feitas desde 1880), colocando estas culturas em vitrines que servem mais para gerar um estranhamento entre quem expõe e quem é exposto) do que para aproximar. Ao serem retirados da vitrine e aproximados em uma certa dinâmica igualitária, de forma ‘ordinarizada’, o que é apresentado gera aproximação entre público e obra.

O trabalho de Tiravanija aproxima agentes geralmente autorizados e antagonizados pela instituição museológica e pelo cubo branco. O público é historicamente afastado do artista, da obra e da instituição. O cubo branco cria uma atmosfera de distanciamento entre as obras e entre as pessoas. Sua função é a de criar o menor ruído possível ou memória da vida externa ao que está dentro sendo exposto. Ruídos, sons, barulhos, caos, não são geralmente bem vindos aos museus. Tiravanija os convida a entrar e utiliza seu privilégio como um dos maiores nomes da arte contemporânea ainda vivos para provocar instituições museológicas e a história da arte contemporânea.

O artista é capaz de construir uma espécie de ambiente antropológico reflexivo, no qual o público da arte é exposto ao reino geralmente oculto,

alienado e mistificado da chamada “culinária exótica”. (Schaffaff, 2014, p.162) [traduzido por Ciafrino]¹⁶⁸

Realmente, no trabalho de Tiravanija o foco não é tornar aquilo que se cozinha em um elemento de apreciação que geraria, por sua vez, uma exotificação daquilo que se cozinha e daquele que o cozinha. O desejo é o contrário: é aproximar e normalizar o que antes poderia ser visto como exótico. *Untitled 1993 (flädlesuppe)* consiste na preparação de uma receita simples de sopa com umas tiras de panquecas, em água com caldo de verduras, e um pouco de pimenta caiena. A *flädlesuppe* é uma receita típica do norte da Alemanha. O espaço na exposição no qual a sopa era preparada e oferecida ao público tem também o filme *Drachenfutter* sendo reproduzido em uma televisão. O filme alemão de 1987 retrata a vida de um imigrante paquistanês em Hamburgo. Em uma das cenas, alguém lhe pergunta se ele sabe preparar *flädlesuppe* e afirma que para ser um verdadeiro cozinheiro de comida alemã é preciso saber prepará-la. Ao acrescentar pimenta caiena, típica na cozinha tailandesa, Tiravanija acrescenta um condimento não alemão a uma receita típica alemã.

Mesmo antes da exposição em Hamburgo, Tiravanija já havia cozinhado e servido pratos como parte de suas obras expostas. Agora, no entanto, pela primeira vez, ele não ofereceu um prato tailandês, mas sim *Flädlesuppe*, uma especialidade do sudoeste da Alemanha, um prato raramente consumido na cidade do norte que é Hamburgo. Aqui, ele modificou a receita tradicional ao temperar a sopa com pimenta caiena, adaptando-a ao sabor picante da culinária tailandesa. (Gropius Bau, s.d) [traduzido por Ciafrino]¹⁶⁹

A passagem acima comprova como o artista questiona tradições e práticas culturais através da culinária de um país, suscitando reflexões sobre identidades culturais e nacionais. Questiona-se também a construção de identidades nacionais que homogenizam a população de um país que possui diferenças em suas tradições, comidas e acentos, como é a Alemanha. Como explicitado, o que se come no sul da Alemanha difere do que se come no norte do país. Em *Antagonism and Relational Aesthetics* (2004), Claire Bishop analisa o trabalho de Rirkrit Tiravanija a partir da teoria de Estética Relacional de Nicolas Bourdieu, e questiona o papel

¹⁶⁸ “[...]the artist is able to construct a kind of reflexive anthropological environment wherein the art audience is exposed to the usually hidden, alienated and mystified realm of so-called ‘exotic-cooking’.” (Schaffaff, 2014, p.162).

¹⁶⁹ “Even before the show in Hamburg, Tiravanija had already cooked and served dishes as part of his exhibited works. Now, however, for the first time, he did not offer a Thai dish, but *Flädlesuppe*, a specialty of southwestern Germany, a dish rarely eaten in the northern city of Hamburg. Here, he changed the traditional recipe by flavouring the soup with cayenne pepper, adapting it to the tanginess of Thai cuisine.” (Gropius Bau, n.d)

‘relacional’ da obra. O conceito de seu trabalho como sendo uma plataforma para abrir diálogos entre diferentes agentes na cidade acabaria por receber qualquer tipo de relação. A autora questiona se, ao permitir-se todo tipo de relação, se cria um espaço democrático, e se não caberia perguntar para quem e por que estas relações estão sendo fomentadas. Referenciando autores como Laclau, Mouffe e Lacan, Bishop interroga as bases conceituais da obra de Tiravanija. Utilizando um trecho de Jerry Saltz em *Art in America* de 1996, Bishop comprova que as situações geradas pela obra do artista tailandês promoviam encontros entre iguais, neste caso, profissionais do mundo da arte, galeristas, curadores e críticos que apreciam arte e trabalham com arte.

Todos compartilham um interesse comum pela arte, e o resultado disso são fofocas do mundo da arte, críticas de exposições e flertes. Esse tipo de comunicação é válido até certo ponto, mas não é, em si, emblemático da ‘democracia’. (Bishop, 2004, p.67) [traduzido por Ciafrino]¹⁷⁰

A autora apresenta importantes reflexões sobre o trabalho de Tiravanija e sobre a potência política do caráter relacional de sua obra. Contrastando-o com o trabalho do artista Santiago Sierra¹⁷¹, que ao contrário de Tiravanija, em seus trabalhos aqueles que performam são pagos para realizar alguma tarefa específica, evidenciando a questão mercantil presente nas relações humanas. Sierra expõe o capitalismo que explora as pessoas e converte o capital econômico em um fator que determina o seu poder de decisão, inclusive sobre as situações em que podem ou não se envolver.

Caberia refletir dentro de uma perspectiva da Museologia, se ao expor obras de arte como as do artista Santiago Sierra que, ao tornarem evidentes as táticas e condições cruéis do capitalismo, não se está de alguma forma contribuindo para a sua reprodução. Enquanto que a obra de Tiravanija abre espaços para a liberdade e livre arbítrio dos visitantes em como se

¹⁷⁰ “Everyone has a common interest in art, and the result is art-world gossip, exhibition reviews, and flirtation. Such communication is fine to an extent, but it is not and of itself emblematic of “democracy”. (Bishop, 2004, p.67)

¹⁷¹ As obras do artista Santiago Sierra são autodescritivas pelo próprio título, uma vez que as pessoas são pagas para realizar exatamente o que ele descreve. Seu trabalho denuncia as condições materialistas da vida contemporânea, a categorização dos indivíduos pelo capitalismo neoliberal e os efeitos da colonialidade, que submetem essas pessoas à necessidade ou ao desejo de realizar qualquer tipo de atividade em troca de uma recompensa monetária. É justamente essa ambiguidade entre desejo e necessidade que evidencia a incoerência absurda do capitalismo, promovendo uma falsa noção de liberdade dentro desse sistema. Algumas das obras destacadas são: *133 People Paid to Have Their Hair Dyed Blond* (2001), *A Person Paid for 360 Continuous Working Hours* (2000), *Ten People Paid to Masturbate* (2000) e *250 cm Line Tattooed on 6 Paid People* (1999).

comportam no espaço museológico, Sierra delimita rigorosamente a disposição e os procedimentos dos corpos no espaço. Os Museus Tradicionais europeus poderiam atuar no sentido da de-exotificação das culturas historicamente subjugadas pela colonialidade. A performance e a dança podem constituir formas por meio das quais culturas atravessadas por processos coloniais, e frequentemente consideradas inferiores à cultura ocidental, aproximam-se do público e passam a ser valorizadas e compreendidas em sua complexidade, a partir de múltiplos sentidos: visuais, corporais e relacionais, entre outros.

6.3 - AMADOR E JR. SEGURANÇA PATRIMONIAL LTDA.: PERFORMANCES DE RELAÇÕES DE TRABALHO E PODER

Amador e Jr. Segurança Patrimonial Ltda. é um projeto performático composto por dois artistas. Antonio Amador¹⁷² e Jandir Junior¹⁷³ se conheceram em 2013 no Museu de Arte do Rio. Ambos trabalharam na equipe de educadores do museu e desde então, têm se dedicado ao campo da arte-educação, tendo passado por muitas instituições de arte contemporânea do Rio de Janeiro como educadores, artistas, professores, etc. Seu trabalho performático é profundamente ligado ao seu trabalho e experiência como educadores e mediadores em museus. Em muitas das instituições pelas quais trabalharam como educadores, a função dos seguranças patrimoniais é acoplada às responsabilidades do educador. Um reflexo da precariedade do meio e um reflexo de como a colonialidade e o capitalismo atuam nas relações de trabalho daqueles que ganham a vida em museus de arte.

¹⁷²Antonio Gonzaga Amador é doutor pelo Programa de Pós Graduação em Artes da Cena da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro em 2024 e é mestre pelo Programa em Estudos Contemporâneos das Artes na Universidade Federal Fluminense em 2019. Graduado em Pintura pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro em 2013, teve também formação pela Escola de Artes Visuais do Parque Lage. Atualmente trabalha como Coordenador de Mediação no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Sua tese de doutoramento intitulada “Corpogramas: desenhos performativos anatômicos” é um estudo sobre seu próprio corpo através de uma observação teórica e prático-artística.

¹⁷³Jandir Junior é Doutor (2025) e Mestre (2021) pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense, possui Especialização em Literatura, Arte e Pensamento Contemporâneo pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (2019) e Graduação em Artes Visuais com ênfase em Escultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2016). Atua como assistente de educação e arte no Museu Bispo do Rosário desde 2022. Atualmente, ele conduz pesquisa sobre sua própria prática artística, na qual estabelece uma relação de comunicação com outros artistas que escreveram cartas de artista. O título da pesquisa é ‘Carta às cartas-de-artista’. Em sua prática artística, Jandir, frequentemente aponta para as condições de vida do artista contemporâneo na cidade do Rio de Janeiro.

A partir de sua experiência laboral como educadores no Museu de Arte do Rio, em 2015, eles criaram *Amador e Jr. Segurança Patrimonial Ltda.*¹⁷⁴ um trabalho performático no qual ambos vestem-se com um terno e realizam uma série de intervenções no espaço museológico de certa descrição, porém que ao serem realizadas trajando ternos, tornam-se potentes, pois abordam precisamente a posicionalidade, o lugar de fala evidente e a disposição dos corpos no espaço museológico.

Seu trabalho causa as mais variadas reações no público, desde a mais carinhosa empatia, até desmedidas reações de visitantes conservadores que sentem-se ameaçados ao ver um segurança de museu que não atua de acordo com o que esperam. A possibilidade de que um segurança de museu, isto é, um trabalhador que ocupa uma posição desprivilegiada no quadro de funcionários esteja agindo de forma inabitual pode causar verdadeira revolta no público que acredita que a função do segurança é vigiar as obras de arte e negligenciar qualquer outra necessidade, inclusive as que seu próprio corpo possa sentir durante o seu tempo de trabalho. Algumas reflexões que o trabalho dos artistas incita são: Quem observa quem? Se o segurança é o agente/corpo responsável por vigiar a forma como o público irá interagir dentro da exposição, por que o trabalho performático de Amador e Junior gera tantas respostas e reações? Será então que o público do museu não está também observando como os seguranças se comportam no espaço expositivo? E se estão, por quê? Como há de se comportar o corpo em uma exposição e em um museu? Espera-se o mesmo de qualquer tipo de corpo? A que corpos está se regalado o lugar de fala como artista? Que corpos são comumente reconhecidos como corpos performáticos?

O trabalho do duo configura-se como uma oportunidade de problematização das condições laborais em museus no Brasil e no Ocidente em geral, com foco específico na função desempenhada pelos agentes de segurança. Tal função, historicamente invisibilizada, permanece marginalizada no interior da instituição museológica, com reduzida integração às demais esferas de atuação, seja em relação ao corpo técnico, às obras expostas ou aos discursos curatoriais que estruturam a mediação com o público.

¹⁷⁴Juntos, como *Amador e Jr. Segurança Patrimonial Ltda.* já expuseram em museus e galerias, tais como: Casa França-Brasil (2024), 35ª Bienal de São Paulo (2024), Museu Paranaense (2023), Centro Cultural São Paulo (2023), Museu da República (2022), Museu de Arte de Goiânia (2022), Pivô Arte e Pesquisa (2022), Museu de Arte de Santa Catarina (2022), A Gentil Carioca (2022), entre outros.

Paradoxalmente, os seguranças são os profissionais que permanecem por mais tempo nos espaços expositivos, encontrando-se em contato direto e constante com o público, e, ao mesmo tempo, são simbolicamente invisíveis. Essa contradição evidencia um paradoxo dos museus, cuja lógica tradicional consiste em tornar visível para transmitir valor, conhecimento e narrativa. A presença do agente de segurança, entretanto, introduz no espaço expositivo uma camada suplementar de significação, vinculada não apenas à salvaguarda do patrimônio, mas também à produção de percepções de risco, vigilância e controle.

Dessa forma, a segurança patrimonial emerge como um dispositivo de poder que reafirma o valor atribuído ao objeto musealizado ao mesmo tempo em que evidencia a existência de tensões latentes na relação entre público e exposição. O agente de segurança materializa, portanto, a dimensão conflitiva do poder simbólico do museu: sua presença recorda que o patrimônio exposto não se limita a ser portador de valores culturais consensuais, mas também de forças de tensão, atrito e confrontação. Em última instância, a figura do segurança desvela o caráter político do museu enquanto espaço de disputas simbólicas, revelando que o poder ali condensado não é neutro, mas profundamente marcado por contradições e relações de força.

Os artistas descrevem a profunda relação de seu trabalho performático com a sua experiência como educadores em museus. É interessante pensar como ambos desenvolvem um trabalho artístico inspirado nos corpos que mais tempo estão presentes nas exposições, que são porém os mais invisibilizados em meios museológicos. Pouca atenção é dada ao profissional que é responsável pela salvaguarda das peças sendo expostas. Seu trabalho possibilita que instituições museológicas e seu público questionem as presenças corporais dentro das exposições, e as expectativas que existem em relação ao comportamento destes corpos neste espaço.

Já havíamos notado, desde que começamos a Amador e Jr. Segurança Patrimonial Ltda., que nossa escola de performance foi o trabalho assalariado em que permanecemos de pé por muito tempo, atentos, vigilantes, aprendendo as brechas e os dribles possíveis, fundacionais a uma proposta performática, com nossos corpos implicados. Mas agora percebemos uma interdependência entre a Amador e Jr. Segurança Patrimonial Ltda. e a prática da educação. Uma relação que fundou tanto algumas de nossas performances com base nas experiências como

educadores, mesmo que extrainstitucionais, como a que descrevemos anteriormente, como também algumas das nossas performances, posteriormente, inspiraram nossas práticas educativas. (Amador e Jr. Segurança Patrimonial Ltda., 2024)

Como dito, os corpos mais presentes nas salas de exposição, além de invisibilizados, são aqueles com menor interação com o que está exposto ou com os visitantes. O fato de serem na maior parte das vezes, empresas terceirizadas que são contratadas para dar conta desta função, gera-se um maior distanciamento entre os seguranças e o restante do museu. São corpos presentes, cuja presença é essencial para o funcionamento do museu, porém são corpos silenciados. Corpos cujas necessidades e desejos são negligenciados. Corpos racializados no contexto brasileiro, assim como no internacional, na maior parte das vezes, uma vez que a colonialidade que categorizou as pessoas por raça, também o fez a partir das classes sociais, fazendo com que os corpos racializados ocupem os estamentos mais desfavorecidos, exercendo os trabalhos menos valorizados dentro da hierarquia institucional. Esse contexto reflete a persistência das desigualdades estruturais nos museus, onde a presença desses corpos é indispensável, mas sua voz e participação seguem marginalizadas. Assim, os seguranças não apenas garantem a ordem, mas também encarnam as contradições de um sistema que, ao mesmo tempo em que preserva patrimônios culturais, reproduz exclusões históricas.

Em *Dança e trabalho: o potencial estético e político da dança* (2022), Bojana Kunst, filósofa e teórica da dança descreve como a partir de uma história da dança contemporânea ocidental é possível compreender como diferentes regimes de poder ganham destaque nos repertórios de movimentos que eram apresentados e também difundidos em regimes capitalistas ou comunistas. A autora descreve como determinados gestos representam determinados valores em uma sociedade, ao mesmo tempo que em outra sociedade podem adquirir sentidos totalmente diferentes. Em seu texto, Kunst descreve relações entre movimento e liberdade. Como a liberdade era expressa através da dança em diferentes períodos da história e em diferentes contextos geográficos? A valorização ou desvalorização da individualidade ou do trabalho são também manifestados em peças e projetos de dança que foram apresentados em teatros de maior ou menor importância nacional e que tiveram maior ou menor impacto nas subjetividades individuais e sociais de um tempo.

Se o movimento desajeitado, parado, expressivo, preguiçoso, sonhador, cotidiano, marginal, era possivelmente percebido nas sociedades capitalistas como uma intervenção de uma singularidade liberada, nos regimes comunistas ele sabotava a máquina social como um todo. (Kunst, 2022, p.144)

O exercício de aproximação à dança contemporânea como um signo dos tempos, o exercício de pensar a historiografia da dança contemporânea e da performance como uma representação de um contexto político e sociocultural de um determinado contexto, serve para que se levantem questões sobre como será interpretado o tempo atual do mundo ocidental no futuro. De acordo com Kunst, a partir de uma observação dos movimentos nas peças de dança que adquiriram reconhecimento e ficaram de alguma forma registradas na história da dança contemporânea, pode-se conhecer melhor as relações de trabalho e vida de determinado tempo.

A materialidade da dança, não limitada à materialidade do corpo de quem dança, mas também ligada à materialidade do espaço e do tempo no qual se realiza, é também passível de ser observada através das lentes da materialidade do trabalho de quem cria e reproduz a dança. Kunst analisa a dança consciente de que a materialidade da vida e das condições de trabalho devem ser consideradas para que se possa falar de liberdade e potencial crítico através da dança.

O potencial político da dança, portanto, não deve ser buscado em uma ideia abstrata ou democrática de liberdade e do potencial infinito do movimento, mas nos modos como a dança se entrelaça profundamente com a força e a exaustão do trabalho, com seu virtuosismo e seu fracasso, sua dependência e sua autonomia. (Kunst, 2020, p.148)

A visão clara de Kunst sobre o potencial político da dança, permite compreender o caráter revolucionário nas performances de Amador e Junior. O trabalho de Jandir Junior e Antonio Amador levanta questões relacionadas ao trabalho que colocam em xeque as instituições museológicas. Compreende-se que o potencial de gerar reflexões acerca das sociedades ocidentais está relacionado ao valor atribuído ao trabalho, bem como à maneira como o trabalhador performa determinados gestos em uma sociedade ocidental e capitalista como a brasileira, profundamente afetada pelo colonialismo. Ambos os performers, ao darem a impressão de estar trabalhando, provocam no público do museu uma expectativa sobre

como esses corpos deveriam se comportar naquele espaço. O potencial político de seu trabalho reside justamente em desafiar essas expectativas de gestos, posições e corporeidades no contexto do trabalho. Para um pensamento sociomuseológico, é especialmente relevante o conjunto de questões que emergem a partir de suas ações performáticas relacionadas ao trabalho, à normatividade dos corpos, aos comportamentos esperados e aos corpos legitimados para ocupar certos espaços.

A quem se destinam esses espaços? Como são as condições reais de trabalho? Há um desejo de conectar os que ali trabalham com os conteúdos que são apresentados? As performances do duo artístico são apresentadas como serviços de uma empresa. Em sua página web, a instituição interessada em seus serviços, pode escolher entre um variado leque de possibilidades performáticas. Apresentam-se aqui cinco destas performances com o objetivo de dar a conhecer o tipo de trabalho performativo dos artistas e possíveis formas de questionar o espaço museológico a partir da performance.

1. Terceirização

O uniforme do segurança estará disponível ao público, exatamente onde ele estaria trabalhando.

Extremamente irônica, esta obra aborda diretamente a questão da terceirização de serviços em museus. O duo descreve a obra da seguinte forma:

A melhor solução, sabemos, é terceirizar. Grandes companhias lançam mão de contratos com outras empresas que, por sua vez, cuidam das equipes faltantes, desde a contratação até o gerenciamento do pessoal. Mas e quando o capital não é suficiente para a parceria com uma empresa? Terceirizar só pode ser um benefício para alguns? Não mais! Atenta às diversas realidades de seus clientes, a *Amador e Jr. Segurança Patrimonial Ltda.* oferece seu mais novo serviço, *Terceirização*. (Amador e Junior, n.d)¹⁷⁵

Os problemas relacionados à terceirização de serviços em museus devem ser compreendidos em toda a sua complexidade, uma vez que a adoção dessa estratégia por instituições museais em diferentes países ocorre, em grande parte, como uma forma de viabilizar contratações temporárias e delegar responsabilidades da instituição para com os trabalhadores terceirizados. Esse desmembramento da equipe do museu em diversos grupos,

¹⁷⁵Disponível no site dos artistas: <https://amadorejir.com/> Acessado em 15.07.2025

geridos por empresas distintas com objetivos variados, gera uma série de dificuldades na comunicação e no cumprimento da missão institucional.

2. Descanso

Os seguranças irão descansar deitados no chão.

Nesta obra, Jandir e Antonio oferecem uma performance-serviço à instituição, a possibilidade de economizar recursos ao utilizar o espaço expositivo como local de descanso para os seguranças. Dessa forma, a instituição não precisa disponibilizar um espaço específico para o repouso dos trabalhadores. A performance provoca uma reflexão crítica sobre as condições de trabalho na sociedade contemporânea, especialmente no que se refere ao tempo de descanso permitido aos trabalhadores em posições hierárquicas não elevadas no contexto brasileiro.



Imagem 16: *Descanso* de Amador e Jr. *Segurança Patrimonial Ltda.* ¹⁷⁶

¹⁷⁶35ª Bienal de São Paulo, coreografias do impossível Fundação Bienal de São Paulo. Imagem retirada do site dos artistas. Disponível em: <https://amadorejir.com/descanso.html>. Acessado em 17.07.2025. Fotografia de Levi Fanan.

Na imagem 16, Jandir Junior encontra-se deitado no chão da Bienal de São Paulo. Ele veste terno preto e sapatos sociais, um elemento recorrente em suas performances, que gera a ilusão de que ambos são seguranças contratados para a exposição. Sua cabeça está apoiada em um travesseiro e suas pernas, cruzadas, dando a impressão de que a situação de descanso foi intencionalmente criada por ele e de que se sente seguro e confiante ao deitar no chão. Atrás dele, vemos pessoas e uma instalação de arte. As pessoas estão de costas para Jandir. É possível que muitos visitantes não tenham percebido a performance de *Amador e Jr. Seguranças Ltda.* É possível também que sintam uma espécie de estranhamento e constrangimento, por pensarem que o segurança está realizando algo que não lhe seria permitido, sem perceberem que se trata de uma performance artística.

3. Por gentileza

O segurança irá abordar os visitantes e pedir que, por gentileza, tirem uma fotografia sua próximo aos trabalhos de arte em exposição.

Nesta obra, o duo pede aos visitantes que lhes façam um retrato perto de uma das obras expostas. Aqui, na performance, na ficção criada pela performance, aproxima-se o segurança de museus das obras de arte expostas. A obra converte o segurança em agente cheio de desejos e, também, em corpo e subjetividade, que se relacionam com a exposição e com os visitantes. Na imagem abaixo, vemos Jandir Junior e Antonio Amador pousando em frente a uma pintura. Ambos estão com terno preto, sapatos sociais e um crachá como estratégia para serem reconhecidos pelo público como seguranças contratados. A ação de pedir a um visitante para serem fotografados em frente a uma obra sendo exposta inverte e questiona lógicas de poder sempre presentes em museus.

O museólogo Mario Chagas, em sua ampla bibliografia no campo, explora como os museus são espaços de memória e de poder (Chagas, 2013). O poder presente nos museus é de natureza colonial e se perpetua por meio de diversas estratégias. Ele está relacionado às coleções, aos edifícios monumentais que abrigam muitos museus, manifesta-se nas museografias, no asseptismo do cubo branco, no vocabulário utilizado nos textos e comunicações institucionais, bem como no silêncio muitas vezes imposto como norma nesses espaços.

O que Amador e Júnior alcançam com esta performance é a deslegitimação ou desestabilização desse poder que se manifesta por meio da regularização dos corpos, das proibições veladas e das opressões direcionadas a trabalhadores, questões que raramente se tornam tema de debate dentro de instituições que, paradoxalmente, exibem obras de arte com forte teor político. Na imagem abaixo, vemos Jandir Junior e Antonio Amador posando para uma foto em frente a uma pintura.



Imagem 17: *Por Gentileza de Amador e Jr. Segurança Patrimonial Ltda.*¹⁷⁷

4. Sit-in

Sentados no chão, os seguranças permanecerão em posição circunspecta, vedando a possibilidade de interlocução com outras pessoas, e não se posicionarão de pé enquanto não terminarem seus turnos.

A obra de ambos artistas difumina ou torna evidente a possível forma burlar os limites entre o que é uma ação performática e uma ação educativa. O gesto performático de ambos

¹⁷⁷Exposição: A parábola do progresso. Sesc Pompéia, São Paulo, Brasil. 2022 Imagem retirada do site dos artistas. Disponível em: https://amadorej.com/por_gentileza.html. Acessado em 17.07.2025.

nunca deixa de ser uma ação educativa. Ali reside um forte esforço decolonial em museus. Esta tese defende que não é decolonial por promover uma reflexão sobre justiça social, sobre racismo ou violências germinadas nas divisões de classes sociais, é decolonial por oferecer uma possibilidade de que os museus se decolonizem internamente antes de promover quaisquer que sejam as supostas ‘decolonizações’ de palco.

É o que, nesta tese, se denomina ‘decolonização interna’, e ‘não-espetacularizada’. O que este estudo indica a partir de todos os casos mencionados neste e nos capítulos anteriores, é perceber como a decolonização nos museus através da dança e da performance é pensada como um espetáculo a ser oferecido ao público. No capítulo cinco, foram analisados diferentes projetos apresentados no Humboldt Forum, que através de diferentes estratégias, metodologias, grupos de diferentes características, buscavam abordar o colonialismo presente naquela instituição, em suas coleções e no contexto em que o debate e questionamento sobre sua abertura eram necessários. No mesmo capítulo foram oferecidas diferentes possibilidades de atuação para garantir que projetos de dança e performance em museus com ambições decoloniais não caíam em uma incongruência e instrumentalização por parte das instituições que os acolhem.

Porém, depois de anos de acompanhar e estudar projetos de performance e dança em museus, conclui-se que este formato é incapaz de gerar transformações radicais nos fazeres do museu e nos efeitos que suas atividades promovem na sociedade na qual estão inseridos. Também o público, ainda que seja receptor de uma experiência visual que pode afetá-lo subjetivamente, proporcionar novas reflexões e conhecimentos sobre um determinado assunto, nem sempre se identifica com a reparação necessária capaz de ser compreendido como um processo decolonial, isso se considerarmos autores como Fanon que descrevem a decolonização como uma total e completa mudança na ordem do mundo (Fanon, 1997). Porém, a análise dos trabalhos artísticos de Rirkrit Tiravanija, Antonio Amador e Jandir Junior, revela outra potência transformadora da performance. Ela se mostra capaz de provocar mudanças internas na própria instituição.

Esta pesquisa parte do pressuposto de que os Museus Tradicionais de arte, por mais interessados que estejam em adotar uma perspectiva decolonial, continuam a reproduzir lógicas de funcionamento que geram divisões e perpetuam uma visão de mundo de matriz

colonial. Os trabalhos analisados neste capítulo podem ser considerados decoloniais, pois geram estranhamentos e tensionam o *modus operandi* habitual dos Museus Tradicionais, comprovando, assim, que as artes vivas, como a performance e a dança, são capazes de instaurar novas formas de habitar os Museus Tradicionais de arte, interferindo diretamente na ferida colonial que, ainda hoje, define muitos dos comportamentos institucionais.

Em abril de 2025, os dois artistas foram entrevistados com a intenção de conhecer sua percepção dos efeitos (após ou durante as exposições) de seu trabalho nos museus nos quais exibem. A conversa foi guiada pela autora que compartilhou seu desejo de compreender a performance como uma prática decolonial em museus. Ela também falou sobre seu interesse pelo potencial de transformação institucional através de projetos e peças de dança contemporânea e performance que promovem novas formas de relacionamento entre aqueles que trabalham nos museus. Mais do que no potencial de uma performance que é apresentada para um público em forma de espetáculo, de durabilidade significativamente curta, seu foco recai sobre processos que possam gerar mudanças mais duradouras dentro das próprias instituições. Antonio Amador e Jandir Junior afirmaram que compartilham este interesse pelos efeitos de seu trabalho performático para além do período de exposição. E que, há anos, produzem peças que, sabem, deixam rastros no espaço como estratégia para expandir a potência e a permanência da peça, de modo que seu alcance não se limite a suas presenças no espaço. Eles compartilharam também como essa performance/presença é condicionada por relações materiais que estão conectadas à possibilidade de se dedicarem exclusivamente a sua produção artística. Ambos atuam na área de educação em museus e precisam equilibrar as duas carreiras: a carreira de artista e de arte-educador. Assim, não podem se comprometer com um número ilimitado de horas para performar durante uma exposição na qual estejam participando.

Esse desejo de permeabilidade no espaço museológico é entendido aqui como a intenção de produzir um trabalho artístico cujas reflexões atravessam a exposição e penetram o museu ou o espaço expositivo de forma mais abrangente do que o momento reservado à arte e ao ser visto. Os artistas comentaram que, no dia seguinte à entrevista, seria inaugurada no Rio de Janeiro, na Fundação Getúlio Vargas, a exposição *Afro-brasilidades*, da qual o duo

fazia parte. Para essa exposição, os artistas conceberam uma performance que incluía uma cadeira de balanço. A cadeira seria utilizada por ambos durante o tempo em que estivessem performando e, quando não estivesse em uso, haveria uma sinalização próxima a ela indicando ao público que se tratava de um objeto de uso exclusivo dos funcionários. Os artistas relataram os comentários dos educadores da FGV sobre como a ausência de cadeiras tem sido uma questão recorrente para os trabalhadores desde a abertura do espaço expositivo, nunca houve assentos disponíveis para educadores ou monitores de sala. A cadeira colocada pelos artistas para a exposição *Afro-brasilidades* permaneceu no local, e é hoje uma cadeira para os educadores da FGV. Conclui-se que o trabalho do duo foi capaz de inferir na estrutura e na rotina daqueles que trabalham no museu, nos corpos que mais tempo estão presentes na exposição.

Jandir observou, com ironia, que Paulo Herkenhoff, um dos dois curadores da mostra, em sua última exposição, apresentou justamente cadeiras de artistas e designers, uma mostra de cadeiras nas quais era proibido sentar-se. De forma igualmente reveladora, Ciafrino compartilhou que, no Gropius Bau, durante seu trabalho na exposição de Rirkrit Tiravanija, os seguranças haviam conquistado o direito de se sentar enquanto realizavam a vigilância, um direito que lhes havia sido negado por décadas.

6.4 - DESORDEM ABSOLUTA E PRÁTICAS RELACIONAIS

Observou-se como o trabalho de Rirkrit Tiravanija com seu caráter relacional, assim como o trabalho de Antonio Amador e Jandir Junior desafiam espaços museológicos e atuação da própria sociedade. As formas como museus se relacionam com o público e com os seus trabalhadores, e como a arte contemporânea, seja através da performance ou de instalações que colocam corpos em relação uns com os outros, são capazes de oferecer reflexões sobre os efeitos da colonialidade nos espaços museológicos. É na ironia contestadora e burlona dos trabalhos de *Amador e Jr. Segurança Patrimonial Ltda.* e de Rirkrit Tiravanija que apresenta-se a desordem e a potência de transformação. É na exposição do absurdo que questionam-se relações de poder e dominação das quais os museus fazem parte.

A desordem é pensada como elemento do processo decolonial em *A programme of Absolute Disorder* [Um Programa de Desordem Absoluta] (2024), de Françoise Vergès. Nesta

obra, a autora faz uma defesa da completa desordem do Museu Tradicional. Ela denuncia as diferentes formas como a colonialidade afeta a instituição museológica e como esta de maneira não-inocente continua a perpetuar relações de poder e dominação a partir de raça, classe social, gênero e etc. A autora e historiadora da arte aponta como os corpos racializados costumam entrar nos museus como seguranças, como parte da equipe de limpeza ou no controle de acesso, mas raramente como criadores de exposições.

A partir das conclusões alcançadas anteriormente neste capítulo, no qual se compreendeu que, nos trabalhos dos artistas Amador e Jr. Segurança Patrimonial Ltda. e Rirkrit Tiravanija, ocorre um processo de transformação que afeta a instituição por dentro e cria espaços de troca entre o público. Em vez de sua espetacularização, e sem incorrer nos perigos da instrumentalização de projetos de dança contemporânea e performance em museus, como foi abordado no capítulo anterior, defende-se que um processo ou prática decolonial em um museu não se resume à diversificação do que é mostrado, nem à diversificação de seus programas.

O objetivo seria criar um espaço no qual as condições de trabalho daquelas e daqueles que limpam, vigiam, cozinham, pesquisam, administram e produzem sejam plenamente respeitadas, e no qual as hierarquias de gênero, classe, raça e religião sejam questionadas. (Vergès, 2024, p.XV)¹⁷⁸

Este argumento sustenta a necessidade de coerência e alinhamento entre o discurso institucional e as práticas cotidianas em Museus Tradicionais cujas exposições e programas se orientam para a arte política e para discursos decoloniais. De pouco serve uma programação composta por artistas cujo trabalho é politicamente engajado, ou uma missão institucional que se declara comprometida com o empoderamento de grupos historicamente marginalizados, se, na prática diária, as demandas e necessidades do próprio corpo de funcionários são sistematicamente negligenciadas pela instituição.

Os problemas e paradoxos da presença da dança nos museus são abordados por Kirsten Maar em seu texto *What Choreography Can do in a Museum* [O que a Coreografia pode fazer em um Museu]. Neste texto, a teórica faz referência aos desafios para aqueles que desejam

¹⁷⁸ “The aim would be to create a place in which the labor conditions of those who clean, guard, cook, research, administrate, and produce are fully respected, and in which gender, class, race, and religious hierarchies are challenged.” (Vergès, 2024, p.XV)

criar novas propostas críticas e conscientes da colonialidade através da dança em museus. Maar questiona o papel que a dança contemporânea têm ocupado nos Museus Tradicionais, descrevendo seu parecer de como esta é sempre retratada como tendo um papel ou importância secundária na história da arte, muitas vezes reduzida a uma forma de expressão. Também menciona como o espaço e a importância que o meio representam nas atividades e preocupações do museu não se comparam com as demandas por restituição de artefatos, por exemplo. A autora menciona a necessidade dos museus de repensarem a diferença entre a representatividade de mulheres artistas e homens artistas, e comenta como, na realidade, a presença da dança contemporânea em museus desenvolve-se principalmente a partir de *Re-enactments* de peças antigas.

Juntamente com um interesse simultâneo por reencenações de reconstruções, a dança parecia absorvida na luta por seu próprio passado arquivístico e pela transmissão de um patrimônio. (Maar, 2020, p.257) [traduzido por Ciafrino]¹⁷⁹

Maar reflete, ainda, sobre a ética nos processos curatoriais que integram dança e performance em museus. Como fugir de lógicas de mercado de arte e fazer com que os museus estejam atentos às necessidades das comunidades de dançarinos? Uma profissão que enfrenta inúmeros desafios em relação a precarização de suas condições de trabalho? Maar fala sobre uma possível ecologia de práticas como uma tecnologia de pertencimento, inspirada e referenciando o texto de Isabel Stengers, *Introductory Notes on an Ecology of Practices* (2005), no qual Stengers aponta para o que chama de ‘ecologia de práticas’, como sendo uma ferramenta para pensar através do que está acontecendo e adverte que ferramentas nunca são neutras, mas, sim, atendem a demandas específicas. Desta forma, a partir de Maar e Stengers, pode-se questionar como a coreografia nos museus também não deixa de ser uma ferramenta política que está sendo utilizada para refletir o momento atual. A professora alemã finaliza seu texto com argumentos sobre o que a coreografia é capaz de fazer nos e pelos museus, apostando nas possibilidades que a dança oferece de trabalho coletivo, na criação de estruturas abertas que escapam às lógicas de mercado e aos imperativos dos financiamentos dos quais as artes são reféns.

¹⁷⁹ “Together with a simultaneous interest in Re-enactments of Re-construction dance seemed absorbed in fighting for its own archival past and the transmission of heritage.” (Maar, 2020, p. 257)

Poderia-se questionar se esse interesse parte dos produtores de dança contemporânea, sejam estes coreógrafos, companhias, dançarinos ou produtores, ou se este ‘impulso arquivístico’ parte dos museus cuja prática está historicamente ancorada na documentação e nas práticas de arquivo, ou se os produtores de dança que ao considerar pensar nos museus como espaço para seus projetos de dança contemporânea terminam desenvolvendo projetos que se relacionam com as práticas comumente associadas a instituições museológicas. Os *Re-enactments*, esta obsessão da dança por se auto referenciar, por se reescrever, retomam a noção de museu e de arquivo, consequentemente, a noção de modernidade em si. Lepecki conclui *Exhausting Dance* com uma analogia entre a coreografia é um ato melancólico inerente à modernidade.

Um projeto afetivo profundamente marcado pela infusão do cinético no cerne da subjetividade, gerando constantes queixas de que a dança está sempre indo embora, irremediavelmente ligada à sua própria perda, de nunca estar realmente presente no momento fugaz em que se move visivelmente. (Lepecki, 2006, p. 129)¹⁸⁰

O texto sugere que a coreografia nasce como uma tecnologia que responde ao que chama de projeto melancólico da modernidade. Isso significa que, no contexto da modernidade, há uma preocupação constante com a perda e a efemeridade, e a coreografia lida diretamente com isso ao tentar fixar algo que, por natureza, está sempre desaparecendo através do movimento. A dança tem um paradoxo inerente: ela existe no momento em que é performada, mas assim que acontece, acabou. A sua efemeridade, a sua imaterialidade, e no contexto dos museus, as dificuldades que representam a sua documentação e musealização, dirigem-nos a uma reflexão acerca da coreografia da dança contemporânea como uma nostalgia ou melancolia própria da modernidade. A contribuição de Lepecki sugere que a tradição da dança contemporânea ocidental, extreamentente interrelacionada com a historiografia da performance nas artes visuais, foi se distanciando do contexto social mais amplo e se isolando em espaços mais controlados (corte, salão, teatro, estúdio), buscando uma autonomia artística. No entanto, ele argumenta que não podemos analisá-la apenas como uma

¹⁸⁰“An affective project profoundly marked by the infusion of the kinetic at the core of subjectivity generating continuous complaints of dance always going away, irremediably bound to its own loss, of never quite being there at the fleeting moment when it visibly moves.” (Lepecki, 2006, p. 129)

técnica do movimento (*cinética*), mas também como um projeto afetivo, ou seja, uma arte profundamente ligada a emoções e sensações de perda, ausência e efemeridade.

Conclui-se que André Lepecki compreende a coreografia como uma forma, ou estratégia, colonial de pensar e fazer dança. No entanto, é importante reconhecer que, além da dança realizada a partir de uma coreografia, existem outras formas de dança que se manifestam de maneira mais livre, como em rituais, eventos festivos e na cotidianidade da vida. São justamente essas outras formas de dança que vêm sendo analisadas por autores apresentados em capítulos anteriores, como Leda Maria Martins e Zeca Ligiéro. Suas abordagens partem de perspectivas radicalmente distintas, ampliando a compreensão da dança e da performance para além dos marcos da tradição institucional ocidental, como os museus, e as práticas artísticas que ali se inserem. Na cotidianidade, nos rituais e nas festividades, como discutido no terceiro capítulo desta tese, a performance e a dança, enquanto gestos intencionais que incorporam saberes e os transmitem por meio do corpo em movimento e em relação com outros corpos e subjetividades, operam a partir de vínculos também afetivos e de premissas de relação distintas das impostas pelas lógicas institucionais hegemônicas.

O que esta tese denomina ‘Inter-decolonização’ é a conclusão de que, para além da efemeridade que tensiona as práticas e o pensamento museológico tradicional, ancorado na ilusão de permanência e estabilidade, a dança e a performance constituem potenciais decoloniais para os museus por serem, em sua essência, práticas relacionais. Elas dependem da relação entre pessoas para se concretizarem; é somente a partir da interação entre espectador e criador e das possíveis diluições entre essas posições que elas, de fato, acontecem. E estas relações são mais profundamente afetadas de maneira decolonial quando são atingidas fora do contexto de um espetáculo.

A partir das análises e dos autores referenciados nos capítulos anteriores, conclui-se que o maior potencial decolonial da dança e da performance em museus reside em sua capacidade de criar relações de pesquisa, de impulsionar o museu a repensar suas práticas e de priorizar a criação de melhores condições para receber esses meios. Tais práticas se desenvolvem com e através do corpo de pessoas, sujeitos com necessidades distintas das dos objetos materiais. No entanto, sob uma perspectiva decolonial, consciente de que é o ontologismo ocidental que opera categorizações binárias (entre pessoas e objetos, pessoas e natureza, corpo e mente,

entre outros), é possível afirmar que há outras formas pelas quais os museus podem acolher e salvaguardar suas coleções. Além disso, torna-se fundamental reconhecer que, em diversas culturas, aquilo que no Ocidente é considerado um objeto inanimado pode ser uma entidade viva ou sagrada, que exige cuidados específicos. Essa atenção ampliada pode ser promovida por meio de projetos de dança e performance ou, como demonstrado neste capítulo, a partir de obras de artistas conceituais cuja produção se concretiza através de relações entre pessoas.

A compreensão de ‘Espectador Emancipado’ proposta por Rancière, quando aplicada fora do teatro e inserida no contexto específico da performance e da dança em museus, permite pensar as dinâmicas entre corpos em movimento diante de outros corpos em movimento, os quais podem ser interpretados de maneiras distintas. Ele faz referência a Platão, para quem o teatro transforma seus espectadores em agentes passivos, convertendo a experiência em mero entretenimento embrutecedor. Em contraste, Rancière defende uma concepção de teatro na qual os espectadores são concebidos como sujeitos ativos. Em seu ‘novo teatro’, os espectadores não são seduzidos por imagens, mas sim participam ativamente, o que dialoga diretamente com a ideia de que a decolonização por meio da dança e da performance não ocorre quando o público é limitado, ou se limita, a uma posição meramente contemplativa.

A partir das contribuições de autores como Kirsten Maar e André Lepecki, observa-se que a inserção da dança contemporânea e da performance em museus é frequentemente atravessada por determinadas restrições, bem como por uma recorrente insistência nos *Re-enactments*. Essa tendência pode ser compreendida como um sintoma da modernidade, uma espécie de obsessão arquivística que restringe as potencialidades abertas pela presença desses meios artísticos em instituições museológicas. Neste capítulo, amplia-se o escopo de investigação para a obra de um artista que não se associa diretamente à dança ou à performance, mas cujo trabalho exige igualmente a presença de corpos no espaço. O caráter artístico de sua produção reside justamente nas relações que se estabelecem entre pessoas no interior do espaço museológico.

A partir da análise de cinco obras da exposição *Das Glück ist nicht immer lustig*, apresentada no museu berlinense Gropius Bau, o capítulo concentra-se no caráter relacional da obra do artista para refletir sobre a relacionalidade da dança e da performance, para além

de trabalhos estritamente categorizados como tais. Para tanto, recorre-se ao conceito de ‘Estética Relacional’ de Pierre Bourdieu, no qual Tiravanija figura entre os artistas analisados. Nesse quadro teórico, compreende-se que as obras não devem ser entendidas como objetos encerrados em si mesmos, mas como situações ou dispositivos que possibilitam encontros, sendo nesses encontros que se vê o potencial artístico da obra. Sob uma perspectiva decolonial, tanto o caráter relacional da dança e da performance quanto o de obras conceituais contemporâneas, como as de Tiravanija, revelam-se capazes de demandar relações entre sujeitos presentes no espaço museológico. Esses encontros e relações ampliam as possibilidades de intercâmbio e diálogo entre estranhos. A criação de espaços de diálogo, que também constitui um dos desejos centrais da Sociomuseologia, emerge assim como um horizonte compartilhado por práticas museológicas e artísticas decoloniais.

O trabalho do duo Jandir Junior e Antonio Amador, por sua vez, aborda de maneira direta questões relacionadas ao trabalho em museus e em espaços de arte. Através da ironia, do humor e da criticidade, sua produção exemplifica como a arte pode se constituir em um dispositivo para problematizar as condições laborais e as relações de poder presentes no âmbito museológico. Para este estudo, foram selecionadas cinco obras dos artistas, a fim de demonstrar o funcionamento de sua prática performativa, e nas quais apresentam ao público as condições de trabalho dos seguranças em museus. Ao recorrerem a estratégias de humor e leveza, os artistas evidenciam as relações de poder ancoradas em uma herança colonial, que impõe a determinados corpos longas e exaustivas jornadas de trabalho. Essa herança colonial e capitalista também se reflete na forma como os corpos são dispostos e controlados dentro do espaço museológico. As obras do duo, nesse sentido, suscitam questões fundamentais: Quem tem direito ao descanso dentro do espaço expositivo? Quem detém a liberdade corporal de sentar-se, inclinar-se ou aproximar-se de uma obra?

Ao trabalhar na exposição de Rirkrit Tiravanija no Gropius Bau, a pesquisadora teve contato direto e constante com a equipe de seguranças do museu. Esse grupo, composto por pessoas de diferentes idades e formações, compartilhou com a pesquisadora aspectos da realidade cotidiana de seu trabalho. Relataram, por exemplo, que durante as oito horas de expediente não lhes é permitido usar o celular, ler ou sequer olhar pela janela. Embora tais restrições possam ser compreendidas em função da responsabilidade de observar atentamente

o espaço e zelar pela proteção das obras, em diálogo com profissionais de outros departamentos a pesquisadora compreendeu que a presença e a atuação desses seguranças respondem, em grande medida, a exigências contratuais vinculadas às seguradoras, mais do que a um perigo efetivo ao qual as obras estariam expostas. Cabe destacar, nesse sentido, que a maior parte das obras apresentadas na exposição consistia em reproduções recriadas especificamente para essa mostra, e não em peças originais insubstituíveis. Isso demonstra que a presença desses seguranças não se deve a uma preocupação com a proteção de um patrimônio ímpar, mas sim a contratos entre empresas, seguradoras e o próprio museu, contratos elaborados sem sensibilidade ou proximidade em relação à realidade específica da exposição e das condições de trabalho daqueles que mantêm o museu em funcionamento. Também se percebe uma completa disparidade entre os conceitos, aspirações e assuntos tratados nas exposições e a realidade prática que as torna possíveis. Quando há um desalinhamento entre discurso e prática nos museus, transforma-se a arte em um desejo que, já em sua apresentação, assumisse uma série de incongruências e hipocrisias incontornáveis, transformando a obra em uma paródia de desejo político por justiça social, mas que, dentro da realidade dos museus, torna-se obsoleta e caricata.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

‘Não se finaliza uma tese, se interrompe’ (Chagas, 2022)¹⁸¹

Concluir uma tese significa interromper uma pesquisa, frequentemente acompanhada por certo incômodo e insatisfação. Trata-se de um gesto de respeito ao tempo dedicado a um tema específico e de reconhecimento de que, por mais esforço que tenha sido empregado em responder às perguntas formuladas no início, ao final, muitas vezes, se percebe que tais perguntas estavam mal colocadas. Após inúmeras leituras, entrevistas, observações, experiências e a dedicação prolongada ao tema é que a pesquisadora ou o pesquisador se torna capaz de formular as questões mais adequadamente. Encerrar a escrita da tese pode ser também compreendido como um exercício de gentileza consigo mesmo, um reconhecimento de que a pesquisa é constantemente atravessada pelas experiências de vida ocorridas durante o período do doutoramento, algumas escolhidas, outras impostas. Muitas dessas experiências nos afetam sem que tenhamos nenhum controle, e, por vezes, acabam por se inscrever na própria tese. Anos depois, é possível que surja o questionamento sobre escolhas feitas anteriormente. Por exemplo, esta tese surgiu de um interesse específico pela dança contemporânea e pela performance, linguagens com as quais a pesquisadora teve contato ao longo de sua trajetória profissional em museus, galerias e produção cultural. No entanto, durante o desenvolvimento da pesquisa, a própria delimitação dessas categorias revelou-se frágil e insustentável no contexto do estudo. Em decorrência disso, o título foi modificado, passando a incluir o termo *dança* em uma acepção mais ampla do que a restrita à dança contemporânea, também porque esta, em si, já contém a possibilidade de incorporar todos os diferentes estilos de dança, sem que isso a diferencie ou a particularize.

Uma das maiores dificuldades encontradas durante a escrita da tese foi a dúvida contínua sobre se a análise era da peça especificamente ou da intenção do artista. A dança e a performance são particularmente complexas de serem plasmadas por meio da escrita, e, justamente nessa dificuldade reside um aspecto interessante a ser refletido dentro de um contexto museológico, um contexto dedicado a pensar a memória como um patrimônio e um

¹⁸¹Frase dita pelo professor Mário Chagas durante uma das aulas do doutoramento.

valor inquestionável para processos de empoderamento e justiça social. A dança e a performance, linguagens que há décadas conquistam espaço em museus e instituições artísticas, demonstram resistência às lógicas de mercado por possuírem um caráter mutável, transitório e finito. Ao aproximar estes meios aos museus, vislumbrou-se a possibilidade de produzir ideias radicalmente distintas para repensar os museus, a arte e os próprios processos decoloniais.

Como instituições públicas e democráticas, os museus são extremamente políticos e seus programas inevitavelmente refletem os desejos de seus financiadores e de suas equipes, que através de seu trabalho valorizam aquilo que acreditam que tenha de ser valorizado. As exposições são reflexos de escolhas de determinadas memórias em detrimento de outras. Escolhas por expor determinadas experiências artísticas em detrimento de outras. Nestas escolhas não há neutralidade. Programas de museus e teatros pela europa começam a integrar projetos de dança e performance com aspirações, caráter e desejos decoloniais. E o desejo de desenvolver esta tese nasce justamente dessa grande questão: como algo tão efêmero, ‘esgotável’ no tempo, pode ter a potência de transformar estruturas que condicionam a sociedade de maneira tão duradoura, como o colonialismo?

Esta tese requereu um olhar crítico e atento às muitas armadilhas que esta pesquisa facilmente pode encontrar. Os interesses de museus, universidades e artistas de se decolonizarem parte de uma necessidade de se atualizarem. A própria noção de progresso é fruto de um pensamento moderno. A decolonização, como conceito, pode ser instrumentalizada e se tornar parte de um processo de renovação do próprio pensamento moderno/colonial. O museu que programa projetos e apresentações de dança e performance em seus espaços pode estar simultaneamente mantendo estruturas e relações de poder e exclusão coloniais. A dança e a performance, em sua volatilidade, podem ser facilmente instrumentalizadas para ‘limpar’ a imagem de uma instituição. Autores como Franz Fanon e Audre Lorde nos alertam para estes perigos direta e indiretamente. ‘A casa do mestre não vai ser destruída com suas próprias ferramentas’ (Lorde, 1979) e ‘A decolonização não vai ser um processo pacífico’ (Fanon, 1997). Tuck & Yang (2012) também indicam que o termo não ‘é uma metáfora para justiça social’. A decolonização há de ser um processo radical que

desestruture uma forma de existir no mundo da qual os Museus Tradicionais são cúmplices e ávidos por manter.

As hipóteses iniciais, assim como o desenvolvimento da tese, e inclusive a própria estrutura dos capítulos apresentada foram influenciados pelas experiências vividas ao longo dos anos de escrita e pesquisa. Para responder a pergunta sobre as potencialidades que surgem da inserção da dança contemporânea e da performance em Museus Tradicionais europeus, de como estes meios artísticos abordam a ferida colonial e o que estas instituições podem aprender com esta relação, partiu-se de um contexto mais familiar à pesquisadora, o contexto da Museologia e suas aproximações a perspectivas decoloniais. Descreveu-se como as experiências da Museologia Social e da Sociomuseologia podem ser compreendidas como ações, movimentos e práticas de caráter decolonial no campo dos museus desde o início do século XX, apesar de não terem utilizado este termo para defini-las.

Esta tese, que não tem a pretensão de concluir, mas de dar continuidade ao trabalho de quem lhe antecede, abrindo novos espaços e sugerindo novas perguntas para que outras lhe sucedam. Daí a importância de reflexão sobre quais tensões surgem da instrumentalização de um discurso decolonial desalinhado com uma prática. Em relação a isso, primeiramente se concluiu que os processos de decolonização dos museus europeus podem ser questionados quando em um nível amplamente internacional e institucional. O ICOM por exemplo, uma organização que têm utilizado o decolonial em seus discursos recentes com bastante interesse e autoridade, permanece sendo uma instituição que defende os interesses de um Norte Global e que mantém a Europa como epicentro de sua atenção. O primeiro capítulo descreveu estas questões apoiando-se na teoria de ‘Revolução Burguesa’ (2005) de Florestan Fernandes, quem já alertava para os perigos de falsas revoluções, de revoluções convenientes a um grupo que detém poder e a quem lhe convém manter uma certa estabilidade ao fazer crer que uma transformação está em marcha.

A complexidade de uma transformação decolonial nas práticas museais abarca este processo de uma aparente revolução, passível de ser questionada, ao mesmo tempo em que as determinadas transformações possam estar ocorrendo. Como mencionado anteriormente, é um erro pensar que as transformações acontecem de forma pontual, e não como processos estendidos no tempo, mas também não são processos de mudanças isentos de influências.

Esses processos implicam incongruências, dissonâncias de interesses e de poder, já que toda revolução carrega certas doses de conservadorismo. Há atrito dentro de cada transformação. Como mencionado pela coreógrafa Amanda Piña em sua entrevista, muitos artistas são conscientes de que estão sendo colocados na categoria ‘decolonial’ e que esta categoria está sendo usada dentro do que podemos chamar de ‘*colonial-washing*’, porém isto não significa que não há transformações positivas e necessárias dentro desta tendência, inclusive o interesse por projetos de dança e performance em contextos museológicos que, de certa forma, assumam o processo decolonial como parte de seus objetivos.

No entanto, os problemas de uma falsa transformação foram apontados já no primeiro capítulo, que adverte sobre as formas como os Museus Tradicionais operam, seja através de classificações, categorizações ou através do expor, do selecionar etc. Então, se anunciava também um problema ainda mais importante: escrever sobre a história da Museologia, da Museologia Social ou da Sociomuseologia, sem estar canonizando momentos específicos já escritos e descritos. Episódios que ganham destaque por serem reiteradamente mencionados por diferentes autoras e autores da área, e que, embora tenham sido de fato revolucionários em suas propostas, suscitam a questão de como se tornaram marcos tão específicos de um determinado momento. Além disso, cabe perguntar se, ao voltar a escrever sobre esses mesmos eventos, não se estaria contribuindo para a canonização de acontecimentos já amplamente celebrados entre profissionais do campo, e, sendo assim, qual seria o real mérito dessa repetição?

Por isso, os paralelismos entre o arquivo e os *Re-enactments*, são também de particular interesse para o desenvolvimento de um pensamento de Sociomuseologia interessado em dança. A re-encenação de uma peça de dança parece ser a obsessão dos Museus Tradicionais europeus que integram dança em suas exposições e programas. O ato de repetição do ato, que nunca será capaz de substituir o que foi primigeniamente, serve de metáfora para pensarmos toda e qualquer prática arquivística material ou imaterial. A associação da dança com a escrita permite pensar que na ausência da escrita, o corpo em movimento funcionou e funciona como o arquivo¹⁸² de culturas não-ocidentais, que guardam dentro de si os conhecimentos e memórias. Ainda há muito a ser investigado e revelado sobre os ensinamentos que ficam

¹⁸²Ou o conceito de Repertórios se pensamos no livro de Diana Taylor *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*.

retidos no corpo. Em um exercício de expandir as possibilidades para além da cisão cartesiana, que permitisse escutar o corpo com maior atenção e ouvir o que ele têm a dizer. Que memórias o corpo carrega que, na limitada epistemologia ocidental, ficam silenciadas?

Ao aprofundar-se em uma história da presença da dança e da performance nos Museus Tradicionais europeus, esta tese alertou para como a própria modernidade, a forma colonial de ver o mundo influencia na categorização destes meios. A forma como o corpo em movimento adentra os espaços museológicos é de forma representacional. E aqui reside uma forte potencialidade para o desenvolvimento da Sociomuseologia. Uma atenção ao corpo em movimento que esteja consciente de que as classificações possíveis que possam ser feitas para designar determinada série de movimentos são condicionadas por uma historiografia da dança, da arte contemporânea e da história, fortemente influenciadas pela colonialidade e pela modernidade. E que os Museus Tradicionais foram cúmplices na definição dos contornos e conteúdos dos grupos nos quais movimentos intencionais podem ser enquadrados. Os Museus Tradicionais europeus podem potencializar processos decoloniais se questionarem essas classificações, e se as utilizam, que sejam conscientes e críticos de que esta classificação é condicionada por instituições de poder e ordem colonial. Caberia perguntar quais movimentos, quais danças entraram nos museus e quais outras manifestações culturais estão presentes nas exposições ou nas reservas técnicas.

A partir da aproximação com o trabalho de mulheres como Amanda Piña, Raísa Inocência e Colleen Ndemeh, conheceu-se uma prática coreográfica e performativa que dialoga diretamente com outras epistemologias, com outros saberes e formas de se relacionar com os antepassados. Piña, Inocência e Ndemeh se conectam àqueles que já se foram por meio da dança. A partir das leituras de autoras e autores como Leda Maria Martins (2023) e Zeca Ligiéro (2011), em contraste com o trabalho das artistas mencionadas anteriormente, tornou-se possível compreender a existência de uma comunicação ancestral, ou, de escuta entre mundos. Algo que foge totalmente às possibilidades de compreensão do Ocidente, mas que, no contexto de uma tese que se desenvolve a partir dos Estudos Decoloniais, é consciente do epistemicídio ocidental e reconhece que há muitas outras formas de ver o mundo, de se relacionar com os outros e com o que lhe rodeia. Compreende-se, assim, que as formas ocidentais de aquisição de conhecimento são limitadas. A dança contemporânea e a

performance criam espaços para que saberes subjugados pelo Ocidente sejam reativados e praticados, seja no palco, em workshops, na escrita ou em gestos cotidianos. Os museus se beneficiaram ao reconhecer que o corpo é portador de conhecimentos que podem ser transmitidos através do movimento, que o corpo acumula memórias de experiências que não recordamos e que possivelmente não vivemos; e que, independentemente de como esse movimento seja classificado por seu criador ou por quem o observa, as possibilidades de resignificação são inúmeras.

É imprescindível que a humanidade transforme imediatamente a forma como se relaciona com o meio ambiente. Apesar do reconhecimento da conexão entre colonialismo e o extrativismo, que resultam na crise climática e ecológica que o mundo enfrenta atualmente, a forma como a dança contemporânea e a performance em museus é capaz de influir nesta realidade, foi verificada como uma fonte de reflexão sobre o assunto. A partir da análise das obras de Bel e Zhong Mengual, Bersani, Azkona y Toloza e Ganjeh, compreendeu-se que a observação da natureza e a aproximação respeitosa a outras formas de vida e não vida, permitirá ao homem sair da crença de sua suposta superioridade permitindo que aceite outros ritmos, outras sensibilidades. Escapando das armadilhas da modernidade e do progresso, a sociedade conseguirá vislumbrar outras possibilidades de viver e habitar o mundo que sejam por sua vez mais sustentáveis e menos violentas para tudo aquilo que o rodeia.

Museus Tradicionais europeus com interesse por processos decoloniais devem considerar que certos grupos foram historicamente subjugados ao longo da história, e se questionar sobre o papel, de que forma e em que medida, que os museus tiveram em relação a esses grupos. De que maneira podem atuar em favor de uma reparação tanto simbólica como material? Como mencionado por Txalo Toloza, em entrevista para esta tese, deve haver um cuidado na questão da representatividade. Museus, coreógrafos, artistas, produtores e curadores devem de se perguntar: quem são os que estão representando determinada cultura? São pessoas pertencentes a este grupo? Esse é o cuidado mencionado por Toloza, o de não permitir que os museus sejam espaços nos quais indivíduos pertencentes a grupos majoritários continuem a se instrumentalizar e se apropriar de elementos culturais de grupos historicamente oprimidos. Em uma sociedade cada vez mais globalizada cabe indagar se para além das possíveis reparações que podem ser oferecidas a sociedades e territórios colonizados

historicamente, as práticas decoloniais não podem partir de uma maior atenção àqueles mais próximos ou aos grupos minoritários em contato diário com o museu.

Em diálogo com autores como Walsh (2013), Fanon (1997), Freire (1996), Tuck e Yang (2012), esta tese não se permitiu ficar apenas em um plano teórico e conceitual em seus resultados, pois acredita que a decolonialidade é além de uma perspectiva teórica, uma prática, uma ação que rompe com a colonialidade e oferece outras possibilidades de habitar o mundo. E por isso, o quinto capítulo apresenta propostas muito concretas. São estas; 1. A construção de relações duradouras e práticas de coletividade para projetos de dança contemporânea e performance em Museus Tradicionais, 2. O reconhecimento da precariedade do meio dentro e fora de museus, e por tanto, a necessidade de que se trabalhe para evitar que esta situação se mantenha; garantir que os museus não contribuam de nenhuma forma para a instabilidade profissional dos artistas. 3. A manutenção das características formais das peças e projetos que são integrados aos programas de museus; que o artista possa ter a possibilidade de apresentar seu trabalho da forma como o idealizou, pois a instituição é consciente de que a precariedade do meio leva coreógrafos, dançarinos e performers a se adaptar às necessidades, desejos e condições que lhe são impostos. 4. A concordância e escuta das necessidades destes corpos e de suas subjetividades; isso inclui pensar as condições materiais e práticas do museu que lhe permitam levar a cabo o convite feito.

Além das propostas, perante uma economia de valores simbólicos da qual museus fazem parte e que atualmente parece ter um alto interesse por discursos decoloniais como uma estratégia de promoção institucional, o capítulo também reconhece que os corpos daqueles que são convidados e trabalham nos museus dançando ou performando, não sejam instrumentalizados devido a sua cor de pele, gênero ou qualquer característica identitária a que estejam relacionado. E, sobretudo, que suas feridas coloniais não sejam transformadas em mercadoria ou capital simbólico para instituições, senão que sejam reconhecidas, e que através de seus programas, exposições e coleções, os museus atuem em prol da reparação.

Museus Tradicionais europeus que adotam discursos decoloniais devêm estar atentos aos seus próprios funcionários e não cair na armadilha de serem espaços que falam de decolonização ao mesmo tempo em que perpetuam estruturas de dominação e poder, refletidas em, por exemplo, categorização de pessoas, dos funcionários com escalas de valor e

direitos. Inspirado no trabalho performático de Antonio Amador e Jandir Junior, chegou-se à conclusão de que, condições de trabalho justas, dignas e gratificantes devem ser uma prioridade para todo aquele museu que queira abarcar um projeto decolonial em seus programas e espaços. Não há decolonialidade sem condições de trabalho dignas e que permitam o descanso e a dignidade daqueles que trabalham ali.

O conceito De-exotificação que sugere um movimento contrário à exotificação, ao ato de olhar o outro como diferente, não quer portanto, indicar um processo de normalização em si. O que esta tese quer, é inspirar o leitor a pensar como Museus Tradicionais europeus, que historicamente exotificaram determinadas culturas, poderiam através de suas exposições e programas a partir de um gesto decolonial, de-exotificá-las. Como a dança e a performance poderiam ser meios através dos quais a de-exotificação possa acontecer. A entrevista com Ahmed Soura respalda muito bem esta reflexão. O coreógrafo de Burkina Fasso com vasta experiência de apresentar dança em museus comentou sobre como Museus Tradicionais e seus públicos parecem continuar a ter medo e *otherize*¹⁸³ pessoas de outros países, pessoas racializadas, queer ou pessoas com deficiências. Em sua entrevista, explica como para ele, cada oportunidade de realizar um trabalho de arte é uma oportunidade de levantar a voz e apresentar novas possibilidades de mundo, e como fazer performance em um museu é uma forma de ‘mover as pessoas’.

A partir da análise da obra de Rirkrit Tiravanija à luz dos princípios da Sociomuseologia e da Museologia Social, constata-se que as experiências de troca e interação com o público, assim como a capacidade de tensionar as estruturas institucionais, configuram-se como práticas com maior potencial decolonial e poder de afetação. Tais práticas mostram-se mais eficazes na geração de deslocamentos e reflexões críticas do que performances ou peças de dança concebidas para serem fruídas a partir de uma posição predominantemente observadora. As possibilidades decoloniais acontecem quando museus se transformam em espaços para encontros, quando a arte promove espaços de troca entre aqueles que não pensam de maneira semelhante, mas para não correr o risco de metaforizar a decolonização e suavizar o seu radical sentido, é preciso também olhar para dentro de si. A instituição museológica precisa olhar para dentro de si mesma. Por isso, o conceito Inter-decolinização,

¹⁸³ O verbo ‘otherize’ de *other* [outro] em inglês significa fazer com que outra pessoa ou grupo de pessoas se sintam diferente.

também apresentado no último capítulo da tese, representa um dos objetivos alcançados ao longo desta pesquisa. Se a pesquisa parte da pergunta de como a dança e a performance são capazes de contribuir para processos de decolonização de Museus Tradicionais europeus, o conceito de Inter-decolonização é a resposta que esta pesquisa encontrou.

Esta pesquisa entende que a decolonização deve oferecer mudanças materiais para além de reparações simbólicas, e defende a ideia de que já existem medidas concretas que podem ser adotadas imediatamente. A decolonização não é uma metáfora, nem uma performance. A decolonização é uma mudança radical no sistema colonial e não pode ser encenada. A dança e a performance são potencialidades decoloniais, e serão uma realidade como tal, quando os Museus Tradicionais europeus e seus visitantes compreenderem que a divisão entre corpo e mente, pessoas e natureza, nós e outros são produtos coloniais, e que, por meio do corpo em movimento e do gesto intencional, podemos perceber o mundo de maneira diferente.

BIBLIOGRAFIA

- Abungu, G.O., Appiah, K.A., Dorgerloh, Hartmut, Bloom, P., Eder, Rita, Wei, Hu, Jain, J., Koch, L.C., Lin, L.C., MacGregor, N., Majluf, N., Modest, W., Ölçer N., Plankensteiner, B., Thiemeyer, T., Touré, A. (2021). *(Post)Colonialism and Cultural Heritage*. Munique: Hanser Verlag.
- Adorno, Theodor W. (1967). Valéry Proust Museum. In *Prisms*, translated by Samuel and Shierry Weber, 175–185. Cambridge, MA: The MIT Press.
- Adusei-Poku, N. (2019). *Alcance-me se for capaz!* MASP Afterall.
- Amador e Jr. Segurança Patrimonial Ltda.. (2024). Educação ou vigilância? *35 Bienal De São Paulo*. Disponível aqui: <https://35.bienal.org.br/educacao-ou-vigilancia/>
Acessado em 17.03.2025
- Andrade Ruiz, K. (2024). *Wie kommt Tanz ins Museum? Zur Tanzkunst im Ausstellungskontext bei Xavier Le Roy, Anne Teresa De Keersmaeker und Boris Charmatz*. Transcript. ISBN: 978-3-8376-6823-0
- Arbola. (2024). Arbola, un contexto para reflexionar sobre arte, ecología y decolonialidad. Residencias. Disponível aqui:
<https://arbola.net/obras/arbola-un-contexto-para-reflexionar-sobre-las-relaciones-e-ntre-arte-ecologia-y-decolonialidad/> Acessado em 24.10.2025
- Anzaldúa, G. (1987). *Borderlands: The new mestiza/La frontera*. San Francisco, CA: Spinsters/Aunt Lute.
- Athias, R. (2019). *Coleções Etnográficas, Povos Indígenas e Repatriação Virtual: Novas Questões para um Velho Debate*. In, PACHECO DE OLIVEIRA, J. & SANTOS, R.C.M. De Acervos Coloniais aos Museus Indígenas: Formas de Protagonismo e Construção da Ilusão Museal. João Pessoa: Editora da UFPB.
- Bel, J. (s.d.). *Non human dances*. Jérôme Bel. Disponível aqui:
<https://www.jeromebel.fr/index.php?p=2&lg=2&s=94&ctid=1>.
Acessado em 05.10.2025
- Bel, J. (2016, December 15). *Interview: The last performance* [Vídeo]. YouTube.
<https://www.youtube.com/watch?v=bFFjxEJrhFU>
- Beltrame, B. S., & Oltramari, A. P. (2023). *Diversidade e Capacitismo: pensando as diferenças a partir dos estudos decoloniais e da teoria do feminismo negro*. *Revista Intratextos*, 14(1), 90–108. Disponível em:

<https://www.e-publicacoes.uerj.br/intratextos/article/view/71582>. Acessado em 10.10.2025

Berliner Festspiele (2024). *Exhibition texts Rirkrit Tiravanija: DAS GLÜCK IST NICHT IMMER LUSTIG*. Disponível aqui:

<https://www.berlinerfestspiele.de/en/gropius-bau/programm/2024/ausstellungen/rirkrit-tiravanija/ausstellungstexte>.

Acessado em 28.01.2025

Berliner Festspiele (2024). All press information on Jenny Schlenzka. Disponível aqui:

https://www.berlinerfestspiele.de/en/gropius-bau/ueber-uns/presse/presseinformationen/presseinformationen-allgemein/presseinformationen-schlenzka#pressebilder_schlenzka. Acessado em 28.01.2025

Bishop, C. (2004). *Antagonism and Relational Aesthetics*. *October*; (110): 51–79.

doi: <https://doi.org/10.1162/0162287042379810>

Bishop, C. (2014). The Perils and Possibilities of Dance in the Museum: Tate, MoMA, and Whitney. *Dance Research Journal*, Volume 46, Number 3. Pp.62-76 . Published by Cambridge University Press. DOI: 10.1353/drj.2014.0031

Bishop, C. (2012). *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Dpectatorship*. Verso Books.

Bishop, C. (2020) Caixa preta, cubo branco, zona cinzenta: exposições de dança e a atenção do público. *Histórias da Dança: Antologia*. Vol 2. MASP.

Bourdieu, P. (1979). *La Distinction: Critique Sociale du Jugement*.

Bourdieu, P. (2011). O Campo Político. *Revista Brasileira de Ciência Política*, nº 5. Brasília, janeiro-julho de 2011, pp. 193-216.

Bourdieu, P. (2012). *Capital Cultural, Escuela y Espacio Social*. Siglo Veintiuno Editores. 2ed. Buenos Aires. ISBN 978-9870629-033-3.

Bourriaud, N. (2009). *Estética Relacional*. (2.^a ed.). Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

Bryan-Wilson, J. & Ardui, O. (2020). História da dança ou corpos em perspectiva. *Histórias da Dança: Antologia*. Vol 2. MASP.

Brulon, B. (2019). *A History of Museology: Key authors of museological theory*. ICOFOM.

Brulon, B. (2020). Descolonizar o pensamento museológico: reintegrando a matéria para re-pensar os museus. *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*, 28, e1. Disponível aqui:

<https://www.scielo.br/j/anaismp/a/KXPYHFZfFNqtGd9by39qRcr/>.

Acessado em: 29.12.2024.

- Brulon, B. (2022). Museums and their borders: teaching and learning from experimental museology. Paris: Decolonising the Curriculum. Decolonising Museology Vol 3. ICOM/ICOFOM. ISBN: 978-2-491997-40-3.
- Bruno, M.C.O. (2006). Museus e Pedagogia Museológica: os caminhos para a administração dos indicadores da memória. *Várias Faces do Patrimônio* (pp. 214). Santa Maria: Pallotti.
- Burt, R. (2003). Memory, repetition and critical intervention: The politics of historical reference in recent European dance performance. *Performance Research*, 8(2), 34–41.
- Butler, J. (1990). *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Routledge.
- Butler, J. (2019). *Problemas de gênero: Feminismo e subversão da identidade* (2ª ed.). Civilização Brasileira.
- Butler, J. (2019). *Corpos que Importam: os Limites Discursivos do Sexo*. Crocodilo Edições. 1ª edição, São Paulo.
- Carvalho Britto, C. (2019). *Nossa maçã é que come Eva: a poética de Manoel de Barros e os lugares epistêmicos das Museologias Indisciplinadas no Brasil*. Departamento de Museologia, Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias. Tese de Doutoramento.
- Casalini, G. (2023). Dancing with the Ancestors: Exótica by Amanda Piña. *Dance Art Journal*, August 21.
- Cepêda, V. A. (2014). Teoria Social e Mudança Política em Florestan Fernandes. *Revista Florestan*. Ano 1, n. 1
- Chagas, M. (1999). Há uma gota de sangue em cada museu. *Cadernos de Sociomuseologia* n. 13.
- Chagas, M. (2013). Memória e poder: contribuição para a teoria e a prática nos ecomuseus. In: Maria Leinad Vasconcelos Carbogin. (Org.). *Memória Viva de Icapuí*.
- Chagas, M & Bogado, D. (2017). A museologia que não serve para a vida, não serve para nada: o museu das remoções como potência criativa e potência de resistência. Fundação Casa de Rui Barbosa.

- Cháves, J.C. (2024). *El Olvido está Lleno de Memoria: fragmentos, soterramientos e ausências da mítica Mesa Redonda de Santiago do Chile, 1972*.
- Ciafrino, A. (2015). Museu Monstro. *ANTESSALA*. Rio de Janeiro.
- Ciafrino, A. (2022). Entrevista com Ahmed Soura. Entrevista realizada no Humboldt Forum, Berlim, no dia 18 de maio de 2022.
- Ciafrino, A. (2023a). *A Museological Perspective on Contemporary Dance and Performance as a Decolonial Practice* (pp. 30–45) and *Reflections on Chapter 4* (pp. 122–136), in *Moving the Forum*, Berlin. Disponível aqui:
<https://www.calameo.com/read/007400385cecd24ff0522>.
Acessado em: 08.10.2025
- Ciafrino, A. (2023b). Entrevista com Amanda Piña. Entrevista realizada por Zoom, no dia 27 de outubro de 2023.
- Ciafrino, A. (2024a). Entrevista com Txalo Toloza. Entrevista realizada por Zoom, no dia 21 de fevereiro de 2024.
- Ciafrino, A. (2024b). Entrevista com Carlos Atabey. Entrevista realizada no Haus der Kulturen der Welt (HKW), museu em Berlim no dia 30 de setembro de 2024.
- Ciafrino, A. (2024c). Entrevista com Jérôme Bel. Entrevista realizada por Zoom, no dia 25 de dezembro de 2024.
- Ciafrino, A. & Pausini, A. I. (2024). *Um olhar Sociomuseológico sobre a Dança Contemporânea e a Performance em museus e suas potencialidades na transformação social e institucional*. *Cadernos de Sociomuseologia*, vol. 67 n° 23, 41-67. Universidade Lusófona, Lisboa. Disponível aqui:
<https://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/9480>.
Acessado em: 08.10.2025
- Ciafrino, A & Gonçalves, P. M. (2024). *To Counter-Colonize Brazilian History instead of Decolonizing it*. *Museological Review*, University of Leicester. Disponível aqui:
<https://journals.le.ac.uk/index.php/mr/issue/view/272>. Acessado em: 08.10.2025
- Ciafrino, A & Gonçalves, P. M. (2025). *Poetics in Museological Crossroads: Collection Nosso Sagrado and its journey throughout time*, in *Museums, Materials and Discussions*. University of Bologna. Disponível aqui:
<https://mmdjournal.unibo.it/article/view/21595/19451>.
Acessado em: 08.10.2025
- Ciafrino, A. (2025a). A performance como proposta de prática decolonial em museus. Três experiências no Rio de Janeiro. *Cadernos de Sociomuseologia* vol.69 n°25, 129 - 143.

Disponível aqui:

<https://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/10373>.

Acessado em: 08.10.2025

- Ciafrino, A. (2025b). Entrevista com Antonio Gonzaga Amador e Jandir Junior. Entrevista realizada por Zoom, no dia 9 de abril de 2025.
- Ciafrino, A. (2025c). Entrevista com Raísa Inocência. Entrevista realizada em Aups, França, no dia 2 de março de 2025.
- Ciafrino, A. & Mayer, N. (2025). Sobre os Banhos. Vídeo entrevista realizado para esta pesquisa. Disponível aqui: <https://www.youtube.com/watch?v=7LFv0oAqUow>. Acessado 13.10.2025
- Crenshaw, K. (1991). Mapping the margins: Intersectionality, identity politics, and violence against women of color. *Stanford Law Review*, 43(6), 1241–1299. <https://www.jstor.org/stable/1229039> Acessado 13.10.2025
- Cruz, D. (2017). Una mirada muy otra a los territorios-cuerpos. *Solar*, 12(1), 35–46. <https://doi.org/10.20939>
- Danner, L. F., et al. (2019). Modernização Conservadora Brasileira Como conciliação: Ensaio De interpretação filosófica – Apontamentos programáticos. *Aufklärung: Journal of Philosophy*, vol. 6, nº 2, agosto de 2019, p. p.47-74, doi:10.18012/arf.2016.43834.
- Davis, L. J. (1995). Enforcing Normalcy: Disability, Deafness, and the Body.
- Declaration of Quebec – Basic Principles of a New Museology. (1984). In Special edition 22nd ICOM General Conference 2010, Sociomuseology IV, *Cadernos de Sociomuseologia*, Vol. 38-2010. ULHT Lisboa. Disponível aqui: <http://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/issue/view/153>. Acessado em: 29.12.2024.
- De Laet, T. (2018). Corpos co(se)m memórias: estratégias de re-enactment na dança contemporânea. *Revista Moringa - Artes do Espetáculo*, João Pessoa, UFPB, v. 9 n. 2, jul/dez 2018, p. 133 a 153
- Derrida, J. (1972). Signature Event Context. In *Limited Inc*, trans. Samuel Weber and Jeffrey Mehlman. Evanston: Northwestern University Press, pp. 1-23.
- De Varine, H. (1976). Museu para quê? Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa.
- Fanon, F. (1997). *Os Condenados da Terra*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, S.A.

- Fanon, F. (2008). *Pele Negra Máscaras Brancas*. EDUFBA. Salvador.
- Fanon, F. (2001). *The wretched of the earth*. Penguin Books. (Original work published 1961)
- Ferdinand, M. (2022). *Decolonial Ecology: Thinking from the Caribbean World*. Polity Press.
- Fernandes, F. (1972). *O Negro no Mundo dos Brancos*. Difusão Europeia do Livro. São Paulo.
- Fernandes, F. (2006). *A Revolução Burguesa no Brasil: Ensaio de Interpretação Sociológica*. Globo. São Paulo.
- Foster, H. (1995). The artist as ethnographer. In G. E. Marcus & F. R. Myers (Eds.), *The traffic in culture: Refiguring art and anthropology* (pp. 302–315). University of California Press.
- Foster, H. (2004). Archival Impulse. *October*, Nr. 110 S. 3–22.
- Foster, S. L. (1996). The ballerina's phallic pointe. In S. L. Foster (Ed.), *Corporealities: Dancing knowledge, culture and power* (pp. 1–24). New York: Routledge.
- Foster, S. L. (2011). *Choreographing Empathy: Kinesthesia in Performance*. Routledge.
- Foster, S. L. (2020). Coreografando a História. *Histórias da Dança: Antologia*. Vol 2. MASP.
- Foucault, M. (2021). *Vigiar e Punir: Nascimento da Prisão*. Tradução de Raquel Ramalhe. 45. ed. Petrópolis, RJ: Vozes.
- Freire, Paulo. (1967). *Educação como Prática da Liberdade*.
- Freire, Paulo. (1996). *Pedagogia da Autonomia: Saberes Necessários à Prática Educativa*. 25 ed. São Paulo: Paz e Terra.
- FTA. (s.d). Interview with Chiara Bersani. Disponível aqui:
<https://fta.ca/en/news/interview-with-chiara-bersani>.
Acessado em: 20.05.2024.
- Gareis, S. (2023). What is a Curator in the Performing Arts? Curating Dance: Decolonizing Dance. *ON CURATING*. Issue 55 / Notes on Curating.
- Godard, J. L. (1993). Je vous Sarajevo. Disponível aqui:
https://www.youtube.com/watch?v=LU7-o7OKuDg&ab_channel=FelipeGon%C3%A7alves
Acessado em: 01.07.2024
- Goldberg, R. (1979). *Performance Live Art, 1909 to the Pesent*. Harry N. Abrams, Inc., Publishers. New York.

- Grosfoguel, R. (2011). Decolonizing Post-Colonial Studies and Paradigms of Political-Economy: Transmodernity, Decolonial Thinking, and Global Coloniality. *TRANSMODERNITY: Journal of Peripheral Cultural Production of the Luso-Hispanic World*, 1(1).
<https://doi.org/10.5070/T411000004>
- Grosfoguel, R. (2013). The Structure of Knowledge in Westernized Universities: Epistemic Racism/Sexism and the Four Genocides/Epistemicides of the Long 16th Century." *Human Architecture: Journal of the Sociology of Self-Knowledge* 11, no. 1: 73-90.
https://www.niwrc.org/sites/default/files/images/resource/2%20The%20Structure%20of%20Knowledge%20in%20Westernized%20Universities_%20Epistemic.pdf
- Haraway, D. (1988). Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective. *Feminist Studies*, 14(3), 575–599.
<https://doi.org/10.2307/3178066>
- Haraway, D. (2016). Antropoceno, Capitaloceno, Plantationoceno, Chthuluceno: fazendo parentes. Trad. Susana Dias, Mara Verônica e Ana Godoy. *ClimaCom – Vulnerabilidade* [Online], Campinas, ano 3, n. 5.
- Harris, A. (2018). *Movement Narratives: The Dances of the African and Caribbean Diaspora in Scotland*. Masters of Research in Creative Practices. The Glasgow School of Art.
- Hobsbawm, E. & Ranger, T. (1984). *A Invenção das Tradições*.
- hooks, b. (2015). *Black Looks: Race and Representation*. Routledge.
- ICOM Brasil. (s.d.). História do ICOM.
Disponível aqui: https://www.icom.org.br/?page_id=2776.
Acessado em: 29.12.2024.
- ICOM Brasil. (2022). *Nova definição de museu*. Disponível aqui:
<https://www.icom.org.br/nova-definicao-de-museu-2/>
Acessado em: 08.10.2025
- International Council of Museums (ICOM). (1984). Declaration of Quebec: The New Museology. p. 1.
- International Council of Museums (ICOM). (2024). History of ICOM. Disponível aqui:
<https://icom.museum/en/about-us/history-of-icom/>.
Acessado em: 29.12.2024.
- Intervenierende Künste. (s.d.). Antrag auf Einrichtung und Förderung des Sonderforschungsbereich 1512.

- Jecú, M. (2023). THOUGHTS AROUND A POST-MUSEUM: The unrealised Museum of the Living Present on the Island of Réunion and other Curatorial Projects. Interview with Françoise Vergès. 26 January 2023.
- Kilomba, G. (2021). Plantation memories: Episodes of everyday racism. 6th ed., Unrast Verlag.
- Koch, L. S., Modest, W., & Plankensteiner, B. (2021). Anders Denken und Handeln: Transformationsprozesse in ethnographischen Museen Zentraleuropas. (Post)Kolonialismus und kulturelles Erbe. Hanser, Berlin. ISBN: 978-3-446-26641-4.
- Krauss, R. (1990). The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum. *October*, 54, 3–17. <https://doi.org/10.2307/778666>
- Krenak, A. & Cesarino, P. N. (2016). As alianças afetivas. In *Incerteza Viva: Dias de estudo*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, pp. 169–184.
- Kunst, B. (2020). Dança e Trabalho: o Potencial Estético e Político da Dança. *Histórias da Dança: Antologia*. Vol.2. MASP.
- Latour, B. (2017). Facing Gaia: Eight Lectures on the New Climatic Regime. Trans. Catherine Porter. New York: John Wiley & Sons.
- Latour, B. (2020). Onde Aterror? Como Se Orientar Politicamente no Antropoceno. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo.
- Lepecki, A. (2006). Exhausting Dance: Performance and the Politics of Movement. New York: Routledge.
- Lepecki, A. (2011). Coreopolítica e Coreopolícia. *ILHA*, v. 13, n. 1, p. 41-60, jan./jun.2012
- Lepecki, A. (2016). *Singularities: Dance in the Age of Performance*. Routledge.
- Lepecki, A. (2017). Decolonizing the Curatorial. *Theatre* 1 February 2017; 47 (1): 101–115. doi: <https://doi.org/10.1215/01610775-3710441>
- Lepecki, A. (2020). O Corpo Como Arquivo: a Vontade de Reencenar e as Sobrevivências das Danças. *Histórias da Dança: Antologia*. Vol 2. MASP.
- Ligiéro, Z. (2011). O Conceito de “Motrizes Culturais” Aplicado às Práticas Performativas Afro-brasileiras. *R. Pós Ci. Soc.* v.8, n.16
- Ligiéro, Z. (2014). A performance da memória e a leitura do mundo / The memory performance and the world reading. *Revista Cerrados*, 22(35). Disponível aqui:

<https://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/view/14132>

Acessado 13.10.2025

- Ligiéro, Z. (2018). Outro Teatro: Arte e Educação Entre a Tradição e as Experiências Performáticas. *REVISTA POIÉISIS*, 13(19), 15-28.
- Lima, R. I. F. (2021). Pensar Nagô nos Banhos: Preâmbulos Para a Cura e a Defesa da Ferida Colonial. *Epistemologias Calunduzeiras - Experiência e Pesquisa do Grupo Calundu*. Volume 5, Número 2.
- Lima, R. I. F. (2022). Com bell hooks, um Aprendizado Para o Ativismo e a Experiência Viva. *Abatirá -Revista de Ciências Humanas e Linguagens*, 3/5: 316–338.
- Lima, R. I. F. (2025). Ancestrofuturism: Enchantment, Confluence, Vital Energy and LivingWriting'. *Articulations*.
- Lorde, A. (2018). *The Master's Tools Will Never Dismantle The Master's House*. Penguin Books.
- Lugones, M. (2020). Colonialidade e gênero. In H. B. de Hollanda (Org.), *Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais* (pp. 52–83). Rio de Janeiro: Bazar do Tempo.
- Maar, K. (2014). Geschichte(n) (er)finden. Aneignungen und referenzielle Verfahren im Tanz. In F. Döhl & R. Wöhrer (Eds.), *Zitieren, appropriieren, sampeln: Referenzielle Verfahren in den Gegenwartskünsten* (pp. 137 - 159). Bielefeld: transcript Verlag.
- Maar, K. (2014). Exhibiting Choreography. *Assign & Arrange: Methodologies of Presentation in Art and Dance*. Berlin: Sternberg Press. S. 93–112.
- Maar, K. (2020). What Choreography Can Do in a Museum. *Danza E Ricerca. Laboratorio Di Studi, Scritture, Visioni*. Pp. 251 - 264.
- Macdonald, S., Gerbich, C., & von Oswald, M. (2018). *No Museum is an Island*. Museum & Society.
- Macdonald, S. (2019). Researching Ethnographic Museums in Europe. Iris Edenheiser Larissa Förster Museumsethnologie Eine Einführung Theorien Debatten Praktiken.
- MAR. (2023). *FUNK: Um Grito de Ousadia e Liberdade*. Disponível aqui: <https://museudeartedorio.org.br/programacao/funk-um-grito-de-ousadia-e-liberdade/>. Acessado em 28.10.2025.
- Marchese, G. (2019). Del Cuerpo en el Territorio al Cuerpo-territorio: Elementos para una Genealogía Feminista Latinoamericana de la Crítica a la Violencia. *EntreDiversidades. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, (13), 9–41.

- Marçal, H. & Salazar, D. (2022) . ‘Political-Timing-Specific’ Performance Art in the Realm of the Museum: The Potential of Reenactment as Practice of Memorialization’, in *Over and Over and Over Again: Reenactment Strategies in Contemporary Arts and Theory*, ed. by Cristina Baldacci, Clio Nicastro, and Arianna Sforzini, *Cultural Inquiry*, 21 (Berlin: ICI Berlin Press), pp. 239–54
https://doi.org/10.37050/ci-21_24
- Martins, L. M. (1997). *Afrografias da Memória: O Reinado do Rosário no Jatobá*. Ed.Perspectiva; Mazza Edições.
- Martins, L. M. (2003). Performances da Oralitura: Corpo, Lugar da Memória. *Letras*, (26), *Língua e Literatura: Limites e Fronteiras*. 63–81.
- Martins, L. M. (2023). *Performances do Tempo Espiral: Poéticas do Corpo-Tela*. Rio de Janeiro. Cobogó.
- Mawhinney, J. (1998). Giving up the ghost: Disrupting the (re)production of white privilege in anti-racist pedagogy and organizational change. Masters Thesis, Ontario Institute for Studies in Education of the University of Toronto.
- Mbembe, A. (2021). The Universal Right to Breathe. *Critical Inquiry*, 47. The University of Chicago.
- M'Brow, A.-M.(1978). The Cultural Heritage Returns to the Homeland. *UNESCO Courier*. p. 4
- Mignolo, W. & Vázquez, R. (2013) *Decolonial AestheSis: Colonial Wounds/decolonial Healings*. Social Text Periscope, Duke University Press. Disponível aqui: https://socialtextjournal.org/periscope_article/decolonial-aestheSis-colonial-wounds-decolonial-healings
Acesso em: 29.05.2025
- Mignolo, W. (2017). Colonialidade: O Lado Mais Escuro da Modernidade. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, Vol.32, nº 94. DOI 10.17666/329402/2017.
- MINOM/ICOM. (2017). Declaração de Córdoba para a Museologia Social: XVIII Conferência Internacional do MINOM. Córdoba, Argentina. Disponível aqui: https://www.minom-icom.net/files/minom_2017_-_declaracion_de_cordoba_-_es_p-port-fr-ing_0.pdf
Acessado em 17.07.2025
- Modest, W. (2022). Decolonising Ethnographic and World Cultures Museums: Complicity, Collaboration, and Healing. *Decolonising Museology* 3. Decolonising the Curriculum. Paris: ICOM/ICOFOM. ISBN: 978-2-491997-40-3.

- MoMa. (s.d.). *Allan Kaprow's 18 Happenings in 6 Parts, Reuben Gallery, New York, October 1959*. Disponível aqui:
<https://www.moma.org/collection/works/associatedworks/173008>.
Acessado em 13.10.2025
- Mombaça, J. (2015). Pode um Cú Mestiço Falar? Publicado no Medium. Disponível aqui:
<https://medium.com/@jotamombaca/pode-um-cu-mestico-falar-e915ed9c61ee>.
Acessado em 28.10.2025
- Mombaça, J. (2020). A Plantação Cognitiva. MASP. *Afterall*.
- Mombaça, J. (2021). *Ñ V NOS MATAR AGORA*. Cobogó, Rio de Janeiro.
- Moutinho, M. C. (2007). Evolving Definition of Sociomuseology: Proposal for reflection. *Cadernos de Sociomuseologia: Actas do XII Atelier Internacional do MINOM / Lisboa*, v. 28(Departamento de Museologia da Universidade Lusófona), 39–44.
- Müller, C. (2020). Migrações das Danças Contemporâneas. *Histórias da Dança: Antologia*. Vol 2. MASP.
- Nações Unidas Brasil. (2025). Objetivos de Desenvolvimento Sustentável. Disponível aqui:
<https://brasil.un.org/pt-br/sdgs>. Acessado em 09.10.2025
- Nada Productions (s.d). EXOTICA - On the Brown History of European Dance. *Endangered Human Movements*. Vol.2. Disponível em:
<https://nadaproductions.at/performance/exotica>. Acessado em 23.02.2025
- Nada Productions (s.d). Endangered Human Movements. Disponível em:
<https://nadaproductions.at/projects/endangered-human-movements>. Acessado em 10.03.2025.
- Ngozi Adichie, C. (2009). *O Perigo de Uma História Única*. Companhia das Letras. São Paulo.
- Northwestern University Library. (s.d.). *Merce Cunningham Dance Company and world tour (1953–1964)*. Disponível aqui:
<https://sites.northwestern.edu/cageanddance/mcdc-tour/>. Acessado em 14.10.2025
- O'Doherty, B. (1986). *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*. San Francisco, CA: The Lapis Press.
- Palma, J. C. (2018). Geopolitic(s) of the Body in Choreography Corporeal Frontiers and Border Corporealities. *Endangered Human Movements*. Vol.4.
- Pausini, A. I. & Silva, M. L. (2023). Informação e Políticas Decoloniais: Museus, Arquivos e Bibliotecas a Serviço da Sociedade. *Revista Fontes Documentais*. 5º Edição

- Pereira, M. (2018). *Museologia Decolonial: os Pontos de Memória e a Insurgência do Fazer Museal*. Tese de Doutorado. Cadernos De Sociomuseologia, 55(11).
- Philips, R. B. (2015). Dancing the Masks, Potlatching the Exhibition: Performing Art and Culture in a Global Museum World. *Museums, Creativity, Performance*. THEMA, n 3. ISSN : 2292-6534
- Piña, A. & Zimmermann, D. (2015). Four Remarks on the History of Dance. *Endangered Human Movements*. vol. 1.
- Piña, A. (2018). Danza y Frontera. *Endangered Human Movements*. Vol.4.
- Piña, A., Amir, F., & Neurath, J. (2019). The School of the Jaguar. *Endangered Human Movements*. vol. 3.
- Pires, M. J. de S., & Ramos, P. (2017). O Termo Modernização Conservadora: sua origem e utilização no Brasil. *Revista Econômica Do Nordeste*, 40(3), 411–424. <https://doi.org/10.61673/ren.2009.367>
- Preciado, P. (2008). *Testo Junkie: Sex, Drugs, and Biopolitics in the Pharmacopornographic Era*. Feminist Press.
- Primo, J. (2009). Pensar Contemporaneamente a Museologia. Cadernos de Sociomuseologia, [S.l.], v. 16, n. 16. ISSN 1646-3714.
- Primo, J. & Moutinho, M. (2021a). Corpos Geradores, conceito apresentado no âmbito do Projeto Corpos Geradores: da agressão à insurgência. Contributos para uma pedagogia decolonial. AGRRIN - FCT.
- Primo, J. & Moutinho, M. (2021b). Sociomuseologia e Decolonialidade: contexto e desafios para uma releitura do Mundo. In Cadernos de Sociomuseologia. ISBN: 9798683520359.
- Quinderé, N. (2025). Querido Museu, Não Seja Tão Quadrado, Gentes Dançam. *Retomadas*.
- Quijano, A. (2005). Colonialidade do poder, Eurocentrismo e América Latina. A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. *Perspectivas latino-americanas*. Buenos Aires: CLACSO.
- Quijano, A. (2007). Coloniality and Modernity/Rationality. *Cultural Studies*, 21: 2, 168 - 178
- Quijano, A. (2014). Colonialidad del poder y Clasificación Social. Cuestiones y Horizontes. Antología Esencial de la Dependencia Histórico-Estructural a la Colonialidad/Decolonialidade del Poder. Buenos Aires: CLACSO. ISBN 978-987-722-018-6.

- Rancière, J. (2005). *A partilha do sensível: Estética e política*. Trad. M. C. Netto. São Paulo: Editora 34.
- Rancière, J. (2010). *El espectador Emancipado*. Manantial. Buenos Aires. 1.Ed.
- RIJKSMUSEUM. (s.d). Sottobosco. Disponível em: <https://www.rijksmuseum.nl/en/stories/exhibitions/clara-and-crawly-creatures/story/sottobosco-en>. Acesso em: 15 maio 2025.
- Rijksmuseum. (2022). *The Rijksmuseum Presents Exhibition About Crawly Creatures*. Rijksmuseum. Disponível em: <https://www.rijksmuseum.nl/en/press/press-releases/the-rijksmuseum-presents-exhibition-about-crawly-creatures>. Acessado em: 9 de outubro 2025.
- Rivière, G. H. (1985). The Ecomuseum: an Evolutive Definition. Museum, 37(4), 148. In Images of the ecomuseum. Third and last version (1980). Disponível em: <http://unesdoc.unesco.org/images/0012/001273/127347eo.pdf>. Acessado em: 29.12.2024.
- Rocha, T. (2011). O que é a Dança Contemporânea? A Narrativa de uma Impossibilidade. Ensaio Geral. Belém, v.3, n.5.
- Roothaan, A. (2023). Hermeneutics of Trees in an African Context: Enriching the Understanding of the Environment ‘For the Common Heritage of Humankind.
- Rússio, W. (1981). *Museological Working Papers – MuWoP / Documents de Travail sur la Muséologie – DoTraM*, 2, 56–57.
- Rússio, W. (2010). Formação profissional. In Bruno, M. C. O. (Coord.). *Waldisa Rússio Camargo Guarnieri: textos e contextos de uma trajetória profissional*. V. 1. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo / ICOM Brasil: Brazilian National Committee of the International Council of Museums. p.128.
- Sales, M. C. & Lança, M. (2019). A Matriz Colonial de Poder e o Campo da Arte e Nós? Como Existir? Como Re-existir? Vazantes - Revista do Programa de Pós-graduação em Artes, Fortaleza, v. 3, n. 1, p. 17-39.
- Santos, A. B. (2015). *Colonização, Quilombos, Modos e Significações*. Brasília: INCTI/UnB.
- Sarr, F., & Savoy, B. (2018). The Restitution of African Cultural Heritage: Toward a New Relational Ethics. Ministère de la Culture.
- Schaffaff, J. (2014). Sets and Scenarios. Assign and Arrange. Methodologies of Presentation in Art and Dance.
- Schechner, R. (1985). *Between Theatre and Anthropology*. University of Pennsylvania Press.

- Schechner, R. (2013). *Performance Studies: An Introduction*. (3.^a ed.). Routledge.
- Serafini, Paula. (2025). Collective Performance and the Cuerpo-territorio. *Drafts in Action Concepts and Practices of Artistic Intervention*. Diaphanes.
- Slomp, S. V. (2021). *Danças em Exposição: Travessias do Teatro ao Museu*. Tese (Doutorado em Artes) - Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- Sodré, M. (2017). *Pensar Nagô: Uma Epistemologia das Humanidades*. Vozes.
- Souza, L. (2021). Museu Integral: Potência e Crítica ao Fato Museal. In: Sociomuseologia: Para uma leitura crítica do mundo. CeIED.
- Stengers, I. (2005). Introductory Notes of an Ecology of Practices. *Cultural Studies Review*. Vol. 11. N. 1.
- Stengers, I. (2012). Reativar o Animismo. *Caderno de Leituras* N.62.
- Taylor, D. (2003). *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Durham and London: Duke University Press.
- Taylor, D. (2013). Performance Studies: a Hemispheric Focus. In R. Schechner (Ed.), *Performance studies: An introduction* (3rd ed., pp. 188–207). Routledge.
- Tiravanija, R. (2024). *Über das Weniger Machen*. Berlin: Bierke Verlag.
- Tlostanova, M. (2009). Towards a Decolonization of Thinking and Knowledge: a Few Reflections from the World of Imperial Difference. Disponível aqui: http://antville.org/static/m1/files/madina_tlostanova_decolonia_thinking.pdf. Acessado em 13.10.2025
- Tolentino, A. B. (2021). A Ferida Colonial, os Museus e as Palavras Mágicas. Sociomuseologia: Para uma Leitura Crítica do Mundo. Lisboa: Departamento de Museologia da Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias. ISBN: 9798791497222.
- Tuck, E. & Yang, K.W (2012). Decolonial is not a metaphor. *Decolonization: Indigeneity, Education & Society*. Vol. 1, No. 1.
- Valéry, P. (1960) Le problème des musées. In: HYTIER, Jean (Ed.). Paul Valéry - Oeuvres. II. Paris: Éditions Gallimard, 1960, p. 1290-1293; Tradução de Sônia Salzste.
- Varine-Bohan, H. (1979). Entrevista com Hugues de Varine-Bohan. *Os museus no mundo* (pp. 8–21, 70–81). Rio de Janeiro: Salvat Editora do Brasil.

- Vázquez, R. (2022). Decolonial Pathways. *Decolonising Museology 3. Decolonising the Curriculum*. Paris: ICOM/ICOFOM. ISBN: 978-2-491997-40-3.
- Vergés, F. (2024). *A Programme of Absolute Disorder: Decolonizing the Museum*. (1st ed.). Pluto Press. <https://doi.org/10.2307/jj.13286024>
- Viveiros de Castro, E. (1998). Cosmological deixis and Amerindian perspectivism. *The Journal of the Royal Anthropological Institute*, 4(3), 469–488. <https://www.jstor.org/stable/3034157>
- Vujanovic, A. (2006). Notes on Politicality of Contemporary Dance. *The Reading Companion: Choreography as an Aesthetic of Change*. Routledge.
- Walsh, C. (2005). *Pensamiento crítico y matriz (de)colonial: Reflexiones latinoamericanas*. Quito: Ediciones Abya-Yala.
- Walsh, C. (2013). *Pedagogías Decoloniales: Prácticas Insurgentes de Resistir, (Re)Existir y (Re)Vivir*. Tomo I. Ediciones Abya-Yala.
- Wang, W. (2019). *Skin We Wrought: Critical Dancemaking, Autoethnography, and Asian American Identity*. UC Irvine. Master of Fine Arts.
- Weber, L. (2022). Performing Decolonisation Is One Thing, Decolonisation Another. *Tanzschreiber*. Disponível em: <https://tanzschreiber.de/en/performing-decolonisation-is-one-thing-decolonisation-another/>. Acessado em: 18.07.2024.
- Zami, L. (2020). *Contemporary PerforMemory: Dancing through Spacetime, Historical Trauma, and Diaspora in the 21st Century*. Transcript.

APÊNDICES

INTRODUÇÃO AOS CONTOS ‘NARRATIVAS ESPIRALARES’

Como mencionado no início desta tese, a metodologia adotada nesta pesquisa propõe uma postura de envolvimento que busca distanciar-se de abordagens tradicionais científicas, as quais posicionam o/a pesquisador/a como observador/a distante. Assim, esta pesquisa adota uma perspectiva inspirada na proposta de Grada Kilomba, para quem “uma epistemologia deve incluir o subjetivo e o pessoal como parte do discurso acadêmico” (Kilomba, como citado em Zami, 2020, p. 36).

Com base nesse entendimento, a pesquisa incorpora narrativas pessoais que dialogam com os temas abordados em cada capítulo, em consonância com a teoria de Leda Maria Martins, que propõe o desafio à concepção linear do tempo e a expansão das possibilidades que emergem do entrelaçamento de temporalidades distintas. Martins refere-se a uma aproximação com a ancestralidade a partir do corpo, mas aqui, a aproximação entre tempos e experiências se dá pela escrita e busca produzir novos sentidos, permitindo outras formas de percepção sobre o que é analisado. Nas seguintes páginas diferentes tempos se intercalam ao longo da narrativa de maneira não linear. Busca-se outras percepções do tempo baseadas na memória inscrita através da experiência vivida, na incorporação da experiência ou experiência cultural.

Por isso, os contos a seguir trazem experiências de vida que antecedem os anos de doutoramento. Experiências que marcaram a vida da pesquisadora, e que se relacionam com os temas da pesquisa de maneiras distintas. O uso da primeira pessoa é algo complexo dentro da academia. Um espaço contaminado por um pensamento ‘racionalista’, ‘neutro’ e ‘objetivo’, e com isto faz-se referência a uma perspectiva ocidental e marcada pela colonialidade. Uma visão do mundo que privilegiou as epistemologias antropocentristas, uma perspectiva que privilegia a distância entre sujeito e objeto, entre quem observa e aquilo que é observado.

Tal separação sustenta a ilusão de uma objetividade ‘neutra’, remove o corpo do conhecimento, e deslegitima a emoção e o instinto como elementos que produzem conhecimento. Por isso, emoção e instinto foram historicamente associados às mulheres, e as mulheres consideradas como seres guiados pelas suas emoções são incapazes de produzir

conhecimentos legítimos. No entanto, como argumenta Donna Haraway (1988), todo conhecimento é ‘localizado’ e produzido a partir de uma posição específica, de um corpo que habita o mundo e o percebe desde um lugar determinado.

A ciência tem sido uma busca por tradução, convertibilidade, mobilidade de significados e universalidade - o que eu chamo de reducionismo apenas quando uma língua (adivinhem qual?) precisa ser imposta como o padrão para todas as traduções e conversões. (Haraway, 1998, p. 580)¹⁸⁴

Apesar de Donna Haraway não ser considerada uma autora decolonial, a ironia do seu questionamento -‘adivinhem qual?’- na passagem acima, é de uma irreverência necessária e incontornável quando se indaga como o conhecimento tem sido dominado e instrumentalizado por um grupo dominante. A luta pelo reconhecimento de outras formas de produção de conhecimento e de outras epistemologias, “que não são ‘outras’, elas são” (Inocêncio, 2025), é parte do que considera-se a produção de pensamentos decoloniais.

Assumir a escrita em primeira pessoa, portanto, é um gesto político e epistemológico. É reconhecer que quem escreve não está fora do campo, mas implicado/a nele; que o saber produzido emerge de encontros, afetos e experiências que moldam tanto a pesquisa quanto quem a conduz. Haraway propõe a ideia de uma ‘visão localizada’, em oposição à pretensão de uma ‘visão de Deus’, essa perspectiva universal e desincorporada que historicamente dominou o pensamento científico ocidental. Assim, escrever em primeira pessoa é também um modo de tornar visíveis as condições de produção do conhecimento e de reivindicar a legitimidade da experiência como forma de pensamento.

Trata-se, portanto, de uma tentativa de colaborar com o desenvolvimento de uma teoria decolonial que seja também de escrita experimental, aberta ao subjetivo e permeável aos encontros que ocorrem na vida cotidiana, fora dos livros e dos textos estritamente acadêmicos. Uma teoria que se alimente dos encontros na rua, das experiências vividas e das conversas informais, abrindo espaço para a intuição e para a imaginação como dimensões legítimas da produção de conhecimento acadêmico.

¹⁸⁴ “Science has been about a search for translation, convertibility, mobility of meanings, and universality - which I call reductionism only when one language (guess whose?) must be enforced as the standard for all the translations and conversions.” (Haraway, 1998, p.580)

COLONIALIDADE, MUSEUS E MUSEOLOGIA: ENTRELAÇAMENTOS E CAMINHOS DECOLONIAIS - UMA NARRATIVA ESPIRALAR

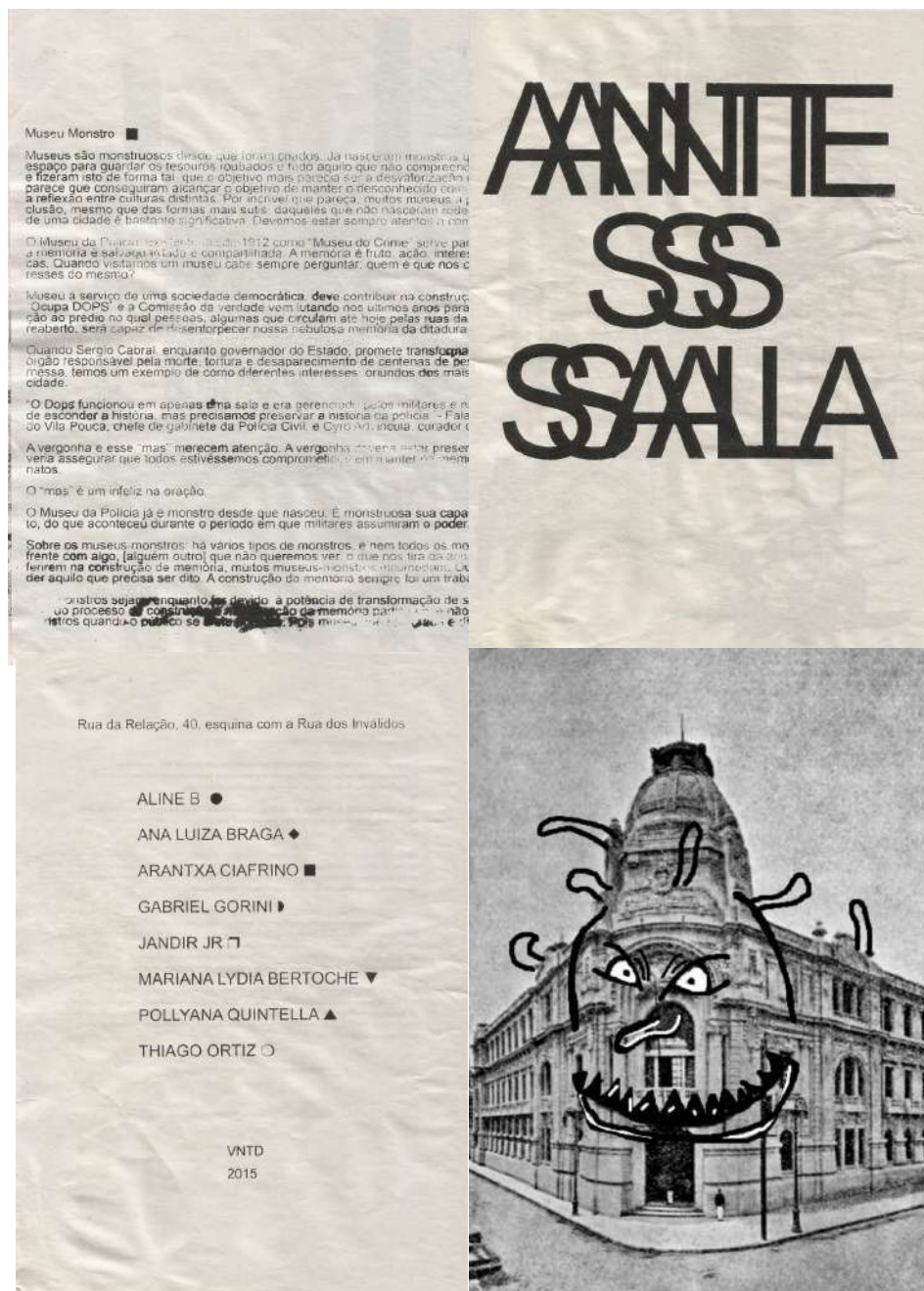


Imagem 18: Páginas e imagens de ‘Museu Monstro’ por Arantxa Ciafrino, artigo publicado em 2015 na revista independente de arte contemporânea ANTESSALA.¹⁸⁵

¹⁸⁵Fotografias da Revista Sala, editada pelo coletivo VNTD. Ciafrino contribuiu com o artigo ‘Museu Monstro’. Texto escrito em 2015 a convite do coletivo VNTD, composto por Aline Besouro, Jandir Junior e Pollyana Quintella.

O coletivo VNTD convidou pesquisadores e artistas para que oferecessem diferentes perspectivas sobre o Museu da Polícia Civil do Estado do Rio de Janeiro. Eu fui uma das convidadas e quis contribuir desde uma perspectiva museológica. E assim começa o artigo ‘Museu Monstro’:

Museus são monstruosos desde que foram criados. Já nasceram monstros quando o europeu fascinado pelo que encontrava no “Novo Mundo” criou um espaço para guardar os tesouros roubados e tudo aquilo que não compreendia. Museus nasceram para exibir o exótico, o [ex]terno à ótica do colonizador, e fizeram isto de tal forma, que o objetivo mais parecia ser a desvalorização de tudo aquilo que é outro do que qualquer outra coisa. Às vezes parece que conseguiram alcançar o objetivo de manter o desconhecido como tal. Exibem o universo do outro sem valorizá-lo, sem promover o diálogo ou a reflexão entre culturas distintas. Por incrível que pareça, muitos museus, a princípio “a serviço da sociedade...”, contribuem e promovem processos de exclusão, mesmo que das formas mais sutis, daqueles que não nasceram rodeados por cultura erudita. A participação de museus na construção da memória de uma cidade é bastante significativa. Devemos estar sempre atentos a como se dá tal participação (Ciafrino, 2015).

O Museu da Polícia encontrava-se fechado ao público há anos. A promessa de reabertura impulsionava uma discussão na cidade sobre os possíveis usos e ideologias que este museu se proporia a apoiar. Deste modo, meu desejo de contribuir desde uma perspectiva museológica tomou a forma de um ensaio. Este texto, no qual percebe-se já uma perspectiva consciente da colonialidade e como esta afeta os museus, é como uma pista que indica o caminho pelo qual iria seguir. Um caminho que me levou a continuar a pensar em museus como espaços onde não só a colonialidade é palpável e estrutural, mas onde também há resistência e luta contra esta realidade.

Nove anos após, em 2024, junto a Pedro Marco Gonçalves¹⁸⁶, escrevi um artigo com o título *Poetics in Museological Crossroads: Nosso Sagrado, enchantment and the passage of time* para o jornal acadêmico *MMD – Museum, Materials and Discussions. Journal of Museum Studies*. O texto é sobre a coleção Nosso Sagrado, uma coleção que até poucos anos

¹⁸⁶Pedro Marco Gonçalves é Museólogo, Curador e Pesquisador. Bacharel em Museologia pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – Unirio (2023), sua pesquisa se concentra principalmente na decolonização dos museus, nas exposições museológicas e nos museus em terreiros de Candomblé. No Laboratório de Museologia Experimental, pesquisa o Museu Memorial Iyá Davina – Ilê Omolu Oxum, um museu localizado dentro de um terreiro de Candomblé.

atrás era custodiada por esse mesmo Museu da Polícia como uma coleção de provas de crimes de um tempo em que a prática do Candomblé¹⁸⁷ e da Umbanda¹⁸⁸ era considerada crime previsto no Código Penal, e que em 2020, em meio a pandemia da COVID-19, a coleção composta por objetos religiosos é transferida ao Museu da República.

Se em 2015 o meu interesse foi questionar esta instituição museológica, em 2025, junto a Marco Gonçalves, enfocamos o estudo no deslocamento desta coleção do Museu da Polícia ao Museu da República. Um movimento que não é nada simples, mas carregado de importância simbólica e fatural.

Ao reencontrar-me com esta coleção e com este museu, ao voltar a me aproximar desta experiência museológica desde a escrita, compreendi como a vontade de pensar museus e usar museus e suas coleções como instrumentos e espaços para a transformação e a justiça social me acompanha há muitos anos e me acompanhou do Rio de Janeiro à Madri e de Madri à Berlim e de Berlim à Lisboa. Percebi também as transformações possíveis que o tempo presente oferece, assim como os grandes desafios que pressupõe.

O processo museológico, ou seja, a re-musealização da coleção é de importância inquestionável pelo poder transformativo e simbólico em nível político, em termos de memória, justiça social, reconhecimento da colonialidade que influencia a existência de categorizações e formas de opressão religiosa que subjagam as comunidades afrodiaspóricas, ainda que o estado seja oficialmente laico. É o reconhecimento do valor cultural e patrimonial destas outras epistemologias e formas de vida não-ocidentais, não-católicas, não brancas, como o são o Candomblé e a Umbanda no Rio de Janeiro e no Brasil como um todo. A ação de reparação simbólica e decolonial é objeto de estudo e interesse nesta tese. Neste caso, serve

¹⁸⁷O Candomblé é uma religião estruturada na diáspora africana no Brasil. O Candomblé Ketu, Jêje e Angola são expressões recriadas de religiões africanas tradicionais trazidas para o território brasileiro durante o tráfico transatlântico de pessoas escravizadas. Os templos de Candomblé são conduzidos por uma sacerdotisa ou um sacerdote, chamados de Iyalorixá ou Babalorixá, existindo em uma hierarquia autônoma e independente. Os Candomblés no Brasil também podem ser compreendidos no contexto de outras religiões diaspóricas africanas nas Américas resultantes da escravidão, como a Santería cubana e o Vodun haitiano. (Ciafrino & Gonçalves, 2025)

¹⁸⁸A Umbanda é uma religião brasileira expressa principalmente no sincretismo do Espiritismo, Candomblé, Catolicismo e tradições indígenas. Os templos de Umbanda são autônomos e independentes, tendo seus próprios líderes, chamados de mãe de santo ou pai de santo. Diferente do Candomblé, na maioria das práticas da Umbanda, são cultuados Exús, Pombagiras, o Deus cristão, santos católicos, anjos e caboclos, assim como os orixás. (Ciafrino & Gonçalves, 2025).

de exemplo das diferentes formas que ações museológicas decoloniais podem assumir. Assim, é necessário que essa tese se aproxime de experiências que utilizam a dança contemporânea e a performance como instrumentos, como aparatos para a decolonização de seus espaços, de seus públicos, programas e coleções.

**A DANÇA CONTEMPORÂNEA E A PERFORMANCE
NOS MUSEUS OCIDENTAIS: CORPOS E ARQUIVOS -
UMA NARRATIVA ESPIRALAR**



Imagem 19: *Retrospectiva - Xavier Le Roy* no Museu de Arte do Rio ¹⁸⁹

Imagem da exposição ‘Retrospectiva’ do coreógrafo Xavier Le Roy no Museu de Arte do Rio, em 2013. Na qual trabalhei como arte educadora.

Como performer, você não é necessariamente exibido, mas está exposto em um sentido mais amplo, através do que diz ou do que compartilha como sujeito. Cada performer tem uma agência para fazer isso. Essa é uma preocupação importante do trabalho, os diferentes tipos de agência, as diferentes formas, os diferentes modos de performance que surgem a partir dessas três categorias de ações: a imobilidade, o loop e a narrativa. Mas minha intenção não é exibir seres humanos ou corpos só porque estamos em um espaço expositivo. Estamos abordando ou questionando o significado, o potencial de exibir em relação aos espaços de exposição. No teatro também

¹⁸⁹Imagem enviada pelo Museu de Arte do Rio da exposição ‘Retrospectiva’ de Xavier Le Roy, 2013. Fotografia de Thales Leite.

nos exibimos, mas dentro de outras condições e regras. (Le Roy citado em Andrade Ruiz, 2024, p. 262)¹⁹⁰.

Entre os dias 25 de outubro e 10 de novembro de 2013, o Museu de Arte do Rio (MAR) recebeu a exposição *Retrospectiva - Xavier Le Roy*. Esta exposição, descrita como uma mostra ‘coreográfica’, reuniu obras de Xavier Le Roy produzidas entre 1994 e 2010. Os performers, vestidos com roupas comuns, só podiam ser identificados pelos movimentos e sons que reproduziam. As salas onde a retrospectiva acontecia permaneceram vazias. O conceito do cubo branco foi aplicado para que o foco recaísse exclusivamente sobre o movimento. Produzida em parceria com o Festival de Dança Contemporânea Panorama¹⁹¹, a exposição foi uma das primeiras organizadas e realizadas no ano inaugural do museu. Para mim, que trabalhava como educadora no MAR, a mostra representa até hoje uma experiência museológica radicalmente inovadora. Minha atuação incluía acompanhar grupos de estudantes e não estudantes pela exposição, evidenciando como os museus podem se transformar em espaços que abrigam movimento e som.

A exposição desafiava a noção tradicional de arte, mostrando que ela não se limita a pinturas, esculturas e fotografias. Ao incorporar dança, performance e movimento intencional, a exposição também confrontava percepções comuns sobre o que constitui a dança. Demonstrava que ela não precisava necessariamente se basear em movimentos simétricos ou ‘belos’, como os associados ao balé ou a outros estilos canonizados e populares. Movimentos estranhos e inusitados também são dança. A dança contemporânea, intrinsecamente conceitual, compõe-se frequentemente de gestos aparentemente absurdos ou desconcertantes. Além disso, o sentido atribuído a esses movimentos, danças e performances não é imposto pelo museu ou pelo artista. Ao contrário, o visitante é convidado a gerar seus próprios significados a partir do que vivencia.

¹⁹⁰ “As a performer you are not necessarily exhibited, but you are exposed in a diverse sense through what you say or what you share as a subject. Each performer has an agency to do this. It’s an important concern of the work - the different kinds of agencies, the different kinds of forms, the different modes of performance that come with these 3 categories of actions: the immobility, loop, narrative. But my intention is not to exhibit human beings or bodies because we are in an exhibition space. We are addressing or questioning the meaning, the potential of exhibiting in relation to exhibiting spaces. In a theatre we exhibit ourselves, too but within other conditions and rules”. (Le Roy citado em Andrade Ruiz, 2024, p. 262)

¹⁹¹ Festival de Dança Contemporânea no Rio de Janeiro desde 1992.

Os grupos que levei, em sua maioria composto por crianças de escolas públicas municipais, entravam nas salas expositivas com grande assombro. O simples fato de estarem em um museu já era para a grande maioria algo completamente novo. As salas grandes, as paredes brancas, e no caso específico desta exposição, completamente vazias, com apenas algumas pessoas presentes que começavam a dançar e falar quando alguém entrava no espaço. A curiosidade e o estranhamento eram maiores do que quando passávamos por uma exposição de pinturas.

Doze anos se passaram desde a inauguração desta exposição, e ainda hoje, poucas foram as exposições nas quais tive a oportunidade de experienciar o movimento, a dança contemporânea ou a performance ocupando papel tão central no museu. Raramente essas formas de arte são apresentadas sem estarem restritas a vídeos, arquivos, documentos ou como elementos de contextualização para outras obras.

Acho que não só os grupos que acompanhei, mas também eu, fui fortemente afetada pela exposição. Os limites do que pode ser compreendido como arte, os limites da instituição, os limites do corpo em movimento como enunciadores de significado e sentidos, observar o corpo do outro com atenção, como quem olha uma pintura, com um olhar sensível e curioso. São estas as questões que me levaram a querer investigar a dança e a performance como potencialidades decoloniais em museus e para a museologia.

**A COLONIALIDADE E OS SABERES SILENCIADOS:
UMA NARRATIVA ESPIRALAR**



Imagem 20: *EXOTICA*. Fotografia de Tammo Walter para Amanda Piña Fortuna.¹⁹²

A campanha que indica que a peça está prestes a começar já tinha tocado três vezes. Quase todas as pessoas já tinham entrado no teatro e, sem saber o porquê, me dirigi à porta do histórico teatro Hebbel am Ufer. É verão, 2024, e trabalho como Produtora Associada do festival internacional de dança contemporânea Tanz im August. O festival berlinense mobiliza coreógrafos e companhias de todo o mundo por duas semanas em uma programação de dança contemporânea que reúne peças que são apresentadas, muitas vezes, pela primeira vez na Alemanha.

Neste momento sou a responsável pela produção da peça *EXÓTICA* de Amanda Piña que seria apresentada na sede do festival, o teatro Hebbel am Ufer, nos dias que encerravam o

¹⁹²Imagem retirada do site do festival Tanz im August. Disponível aqui: <https://www.tanzimaugust.de/en/production/detail/amanda-pina-exotica>. Acessado em 14.07.2025. Fotografia de: Tammo Walter.

festival. Na entrada do teatro, o único teatro que sobreviveu à segunda guerra mundial, vejo Raísa Inocêncio ser barrada na entrada, pois havia, equivocadamente, comprado um assento na plateia destinado à cadeirantes. Explico à pessoa na entrada que Raísa não entende alemão, e pela mão, conduzo-a a um dos lugares na plateia reservado a trabalhadores do teatro. A sala do teatro está tomada pelo cheiro de incenso e fumaça. O calor é inimaginável para a Alemanha. Beirando os quarenta graus, as pessoas se abanam enquanto esperam que a peça comece. De repente um completo silêncio marca o início da peça.

O calor do teatro me transportou para a popular rua Uruguaiana, onde, meses antes, enquanto soavam os tambores de olokun, eu me emocionava com a beleza dos movimentos e a potência daquele som. E não apenas o som, mas também a força do momento quando os membros do tradicional bloco carioca rodam em círculos com suas saias azuis fazendo referência a Iemanjá, mãe de todos os Orixás. A Uruguaiana, para todos os cariocas, é a rua onde se pode encontrar absolutamente tudo, meio ao caos, suor e energia daquela semana pré-carnaval, em frente a histórica Igreja de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito dos Homens Pretos, conhecida pelos historiadores como a primeira igreja que permitiu que pessoas negras participassem das atividades religiosas e da missa na cidade do Rio de Janeiro.

No teatro, enquanto estava sentada ao lado de Raísa, prestes a começar a peça de Amanda, não me dou conta de que ambas estariam no terceiro capítulo da minha tese, e tampouco havia percebido que meu primeiro encontro com Raísa tinha ocorrido dez anos antes, no mesmo labirinto de pequenas ruas do centro histórico do Rio de Janeiro, onde, uma década depois, eu me reencontraria com Amanda. Na rua atrás da igreja está o IFCS, Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da UFRJ, por onde, entre os anos de 2013 e 2014, eu costumava passear após terminar meu trabalho no museu, na Praça Mauá. Foi nessa mesma época que Raísa Inocêncio, desenvolvia seu trabalho performático com os Banhos, inspirado no Candomblé e nos saberes de outras mulheres, e foi quando tive o privilégio de conhecê-la.

Nas mesmas ruas, dez anos depois, chovia, era pré-carnaval, e eu estava com duas amigas dançarinas, Nina Botkay e Nina Velho, e, do outro lado do bloco, pensei ver Amanda Piña, Será que é ela? As Ninas concordaram. Era ela, estava só e sorria enquanto admirava as pessoas que continuavam a dançar apesar da chuva. A chuva se intensificou e na confusão, corremos para nos abrigar. Na verdade, aquela era a segunda vez que via Piña. Tínhamos feito

o primeiro contato, virtualmente, em 2023, quando entrevistei-a para um artigo que estava escrevendo. O encontro virtual não foi capaz de conectar-nos, mas a admiração e interesse por seu trabalho não tinham sido afetados por essa ‘desconexão’. Assim, dias depois, decidi escrever-lhe, mencionando acreditar tê-la visto casualmente pelas ruas do centro do Rio de Janeiro em meio a confusão de um bloco de carnaval. Piña respondeu e aceitou meu convite para um encontro.

Convidei-a para visitar uma exposição sobre o Funk Carioca no Museu de Arte do Rio, museu de arte contemporânea no qual já tinha trabalhado dez anos atrás. A exposição *Funk: Um grito de ousadia e liberdade*¹⁹³ explorava a história e o presente do funk carioca, destacando sua matriz cultural urbana e periférica, sua dimensão coreográfica, as comunidades que o sustentam, bem como seus desdobramentos estéticos, políticos e econômicos no imaginário coletivo construído ao seu redor (MAR, 2024). As salas estavam densamente ocupadas por pinturas, vídeos, sons, esculturas, documentos históricos, fotografias, vinis, entre outros elementos, contrastando radicalmente com o conceito de cubo branco. Remetendo aos gabinetes de curiosidades, a curadoria pareceu optar por uma abordagem de inclusão total, reunindo tudo o que pudesse evidenciar o funk como arte, patrimônio e riqueza cultural do povo carioca. A exposição sublinhava o funk como uma expressão artística profundamente enraizada na cultura suburbana do Rio de Janeiro, historicamente marginalizada, mas essencial à identidade da cidade. Diante de um dos vídeos exibidos, que mostrava movimentos pélvicos irreverentes e incessantes, dirigidos diretamente ao espectador, perguntei: “Como explico isso na Europa?” Amanda respondeu rapidamente: “Quem sexualiza e moraliza o movimento pélvico é a Europa”. Pensei na minha pesquisa do mestrado, em 2016, sobre os limites entre o empoderamento e auto-objetificação. Penso que quando fiz o mestrado, não tinha tido suficiente contato com teorias e pensamento decolonial e que com certeza, este tipo de associação era necessário.

A partir disso, penso em como tudo está conectado, e talvez apenas desconectado por causa de uma linearidade do tempo. Se não fosse a distância entre um tempo e outro, poderia ter encontrado as respostas para as perguntas que me fiz no passado. Os encontros nas ruas do Rio de Janeiro me conduzem ao lugar onde me encontro hoje. Hoje, em Berlim, estudo o

¹⁹³MAR. (2023). FUNK: Um grito de ousadia e liberdade.

trabalho dessas mulheres que, em Viena ou Toulouse, desenvolvem e reproduzem na Europa os conhecimentos afrodiaspóricos e afroameríndios que foram anteriormente oprimidos. Escrever sobre seu trabalho é prestar homenagem a esses saberes historicamente oprimidos. É defender sua força. O caminho que me traz aqui é feito desses encontros, dessas não-casualidades.

**A COLONIALIDADE E ALGUNS DE SEUS EFEITOS NO ANTROPOCENO:
UMA NARRATIVA ESPIRALAR**

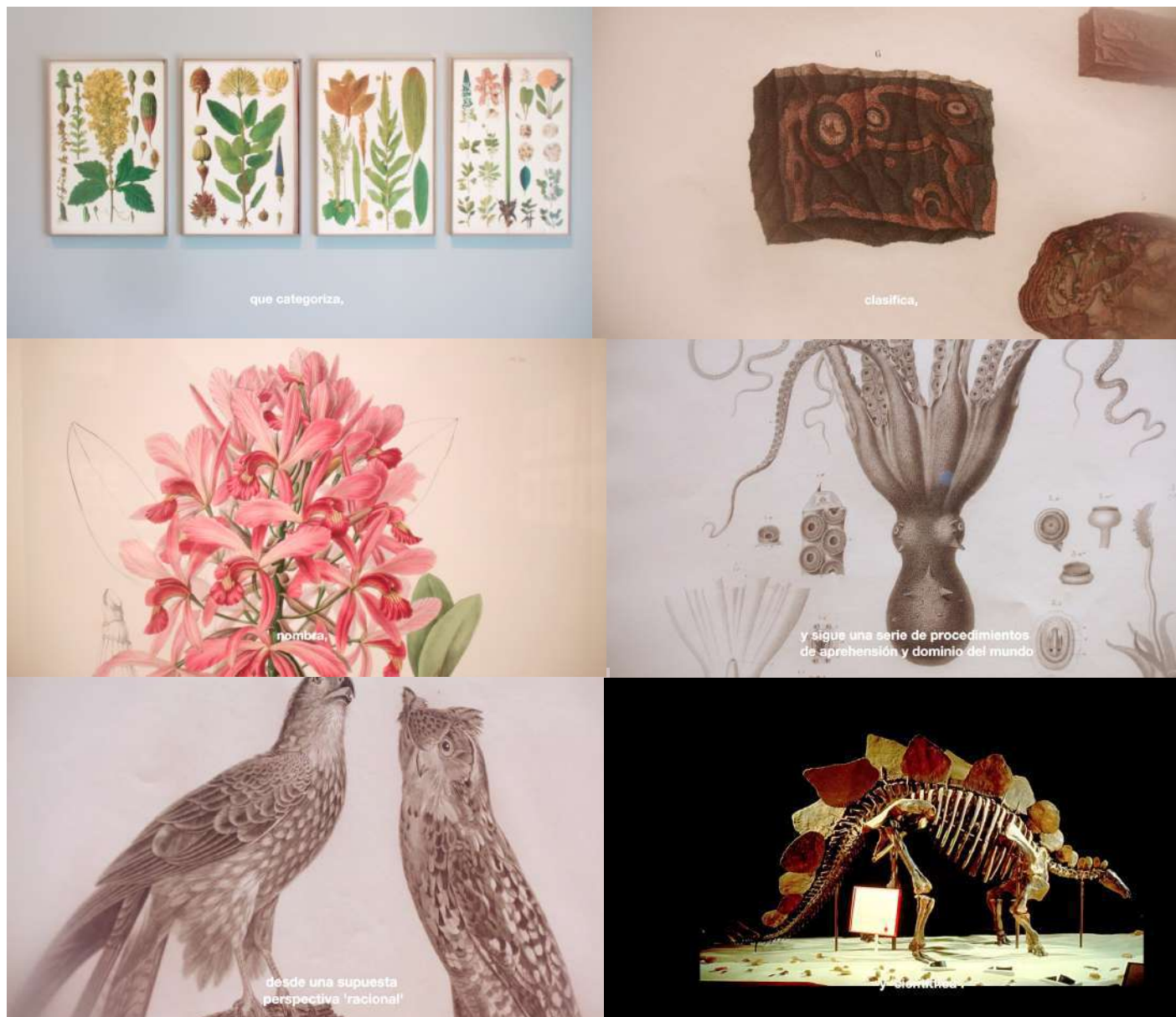


Imagem 21: Stills do vídeo *Arquivos Sensíveis*¹⁹⁴

Museus são instituições detentoras de um incrível poder dentro das sociedades ocidentais. São espaços privilegiados nos processos de legitimação e valorização de determinados conhecimentos em detrimento de

¹⁹⁴Imagem 22: Stills do Vídeo *Arquivos Sensíveis*. Vídeo de Ian Capillé e Arantxa Ciafrino. Disponível aqui: <https://vimeo.com/1022279370>. Acessado em 25.03.2026

outros. A partir de suas coleções, constroem e narram as histórias oficiais, tendo impactos imensuráveis na subjetividade individual e coletiva das sociedades nas quais estão inseridos. A história dos museus, assim como suas metodologias e ferramentas de trabalho é uma fonte de conhecimento sobre as sociedades ocidentais. Museus e suas coleções são um reflexo e simultaneamente contribuem com a consolidação da forma como o mundo ocidental constrói e organiza o conhecimento na contemporaneidade. Em relação a ecologia, foram e são retroalimentados por uma lógica de compreensão do mundo que categoriza, classifica, nomeia, e segue toda uma série de procedimentos de apreensão e domínio do mundo a partir de uma visão que se proclama ‘racional’ e ‘científica’. Museus e suas coleções são ricas fontes para o estudo sobre como o pensamento colonial definiu a forma como as sociedades ocidentais se relacionam com todos os seres vivos e não vivos que habitam a Terra. Como podemos nos aproximar a estas coleções, desde uma perspectiva crítica e consciente da colonialidade? O que pode surgir da experimentação com novas formas de documentação e arquivo, que assumem um olhar subjetivo, sensível e artístico? (Ciafrino & Capillé, 2024)

O trecho acima é do vídeo *Arquivos Sensíveis*. Em 2024 fui convidada a integrar uma residência de arte e ecologia em Pamplona, na Espanha. Durante a residência tinha como objetivo pensar a relação entre ecologia, arte e pensamento decolonial, e poder contribuir para o evento de uma maneira artística e acadêmica. Iniciei um projeto com Ian Capillé, e fizemos um vídeo para ilustrar a intenção do projeto. *Arquivos Sensíveis*¹⁹⁵ tem como intenção analisar coleções de museus desde um olhar consciente de como a colonialidade é responsável pela categorização dos seres, da natureza e do conhecimento. E aplicar um olhar mais sensível, artístico e subjetivo às coleções museológicas.

Este projeto ainda não foi colocado em prática. Por enquanto existe apenas como potência. Durante a residência, também comecei a escrever um Diário de Bordo como se fosse um navegante espanhol que, chegando às Américas e, de maneira arrogante, observa o mundo ao seu redor com fascínio. Com um tom sarcástico comecei a falar daquilo que me surpreendia de Pamplona. Depois adotei outro tipo de escrita no mesmo diário. Utilizando um marcador de cor diferente, comecei a escrever em português, observações mais sinceras. Pensei que sendo o português minha língua materna, seria mais natural escrever a verdade. Em inglês, no mesmo diário, adicionei notas, extratos das leituras que fiz durante meu tempo na residência e dos resultados das pesquisas que fiz online.

¹⁹⁵Vídeo disponível aqui: <https://vimeo.com/videos/1022279370>. Acessado em 4.11.2025

O Diário de Bordo, assim como estes contos, partem de um desejo de usar a primeira pessoa. Um desejo por uma escrita mais pessoal, mais despretensiosa e direta. No começo do Diário de Bordo escrevi: “A inconsistência pode ser uma metodologia de documentação. A intuição também é uma metodologia de trabalho”. O diário reunia diferentes experiências que vivi durante o meu tempo naquela cidade e da mesma forma como o que escrevo aqui, reunia trechos de livros que li, conversas que tive com outras pessoas, anotações sensíveis, e não tinha o objetivo de chegar a um fim, a uma ideia final. Não pretendia convencer ninguém de nada, nem defender uma posição específica. A inconsistência e a intuição são também parte destes contos, que defendem uma posicionalidade distante da suposta racionalidade e cientificidade superior aos demais conhecimentos.

DECOLONIZAÇÃO OU INSTRUMENTALIZAÇÃO DA CRÍTICA? UMA NARRATIVA ESPIRALAR



Imagem 22: Ahmed Soura em *Decolonization and Memory of Living Masks* ¹⁹⁶

A decolonização, para mim, é um clichê. É um grande clichê que eu gostaria de quebrar. Essas pessoas que chegam, veem pessoas negras fazendo, lutando... eu não estou falando sobre isso. Esse não é o nosso tema, e é por isso que as pessoas vão se surpreender muito com a inteligência dessas pessoas. Porque quando você define a inteligência de alguém pelo tom da pele, para mim, é algo que precisa ser descolonizado. Porque quando você fala sobre o corpo, o corpo dentro do cérebro, as pessoas podem simplesmente ver alguém diferente delas e começam a ter medo. Por que você tem medo? Por que você treme? Por que você recua? Porque você está usando o seu corpo. Você recua. Você se afasta dessas pessoas. Mas você deveria se aproximar para entender que, por dentro, essas pessoas são feitas de alma. São feitas de emoções, das mesmas emoções e medos. Elas podem ficar doentes. Elas podem morrer. Elas também têm instinto de sobrevivência. Uma situação que provavelmente você nunca vivenciou, mas

¹⁹⁶©Humboldt-Universität zu Berlin / Stiftung Humboldt Forum im Berliner Schloss. Fotografia de Stefanie Loos.

que provavelmente está acontecendo agora na Ucrânia, que todo mundo vê, ah! Ok, essa situação, nós também poderíamos vivenciar. Mas por muito tempo, as pessoas pensaram que isso só poderia acontecer em outro lugar. Que eles não são fortes ou inteligentes o suficiente, e por isso isso está acontecendo com eles. Esse é o clichê que eu quero quebrar. Pessoas que pensam: “eles não são inteligentes o suficiente, por isso isso acontece com eles”. A verdade é que isso poderia acontecer com qualquer um. (Soura citado em Ciafrino, 2022)¹⁹⁷

Ahmed Soura foi um dos participantes do projeto *Moving the Forum*. Como parte de sua documentação, pedi para entrevistá-lo. Decidimos fazer a entrevista sentados em uma das mesas do lado de fora do edifício, de frente para o Berliner Dom, o Altes Museum e a Ilha dos Museus. Esta foi uma das entrevistas que mais tive prazer em realizar. Soura compartilha comigo uma perspectiva ambivalente sobre o projeto *Moving the Forum*. Ao mesmo tempo em que é crítico e consciente de que a instituição está equivocada na forma em como apresenta culturas não-ocidentais e como as coleções estão sendo expostas, ele é capaz de ver os lados positivos do projeto do qual fez parte.

Ahmed convidou seu assistente coreográfico, Meier Eden, para participar da entrevista. Juntos, desenvolveram o projeto *Decolonization and the Memory of Living Masks* [*Decolonização e a Memória das Máscaras Vivas*], uma iniciativa de dança com adolescentes

¹⁹⁷ “Decolonisation for me it’s a cliché. It’s a big cliché that I would like to break. Those people that come they see a black people doing, fighting,... I am not talking about that. That is not our topic and that is why people will be very surprised about the intelligence of these people. Because when you define the intelligence of someone because of their skin, for me you have to decolonise something. Because when you talk about the body, the body inside of the brain, people can just see someone different than them and they start being scared. Why are you scared? Why do you shake? Why do you walk back? Because you are using your body. You walk back. You walk away from these people. But you should come closer to understand that inside these people are made of soul. It is made of emotions, the same emotions and same fears. They can get sick. They can die. They also have the survival. A situation that probably you have never experienced, but probably what is happening right now in Ukraine, that everybody sees, ah! Ok, This situation, we could also have it. But for a long time, people thought this could only happen somewhere else. They are not strong or intelligent enough, that is why this is happening to them. That is the cliché I want to break. People who think that ‘they are not intelligent enough, that is why that happens to them’. The truth is that this could happen to everybody.” (Soura citado em Ciafrino, 2022). Aqui Soura aponta para a questão da decolonização como um clichê, como uma repetição, um pensamento comum no qual pessoas negras e racializadas são tidas como inferiores, e por isso, suas vidas seriam supostamente tão difíceis. Ahmed expõe o pensamento racista europeu que é a base da colonialidade. Ao invés de denominar este clichê de colonização, ele utiliza a palavra decolonização. Não trata-se de um equívoco, senão, esta sobreposição de ambos conceitos ‘colonização’ e ‘decolonização’ numa mesma posição, a de clichê a ser rompido, suscita reflexões pertinentes em esta pesquisa. Neste trecho, Ahmed compartilha sua perspectiva sobre o museu que apresenta uma peça de dança por um artista negro, como o próprio Ahmed Soura o é, como uma dinâmica que cria alterização ‘othering’, de um público branco, europeu e questiona o que causa uma reação, que é também performática, no sentido em que os corpos, se movem no espaço museal, se afastando do performer.

de uma escola pública em Berlim. Entre todos os projetos que compuseram o *Moving the Forum*, este foi o único apresentado dentro de uma das salas expositivas.

Ao conversarmos sobre o papel da dança contemporânea e da performance em museus, bem como sobre sua perspectiva como profissional da dança atuando nesses espaços há anos, Soura explica que, em Burkina Faso, as máscaras são elementos que, quando vestidas junto a uma indumentária que cobre todo o corpo, são utilizadas em celebrações e rituais. É o ato de vestir a máscara e a roupa, de dançar ou mover-se, de performar com ela, que ativa sua potência. Trata-se da incorporação de uma entidade, algo essencial e poderoso, mas invisibilizado pelo museu, que expõe a máscara sem contextualizar seu uso original.

O Humboldt Forum, assim como muitos outros museus de etnologia, etnografia, antropologia, entre outros, em toda a Europa, expõe essas máscaras tanto pelo seu valor estético quanto por motivos de pesquisa antropológica e etnológica. No entanto, muitas vezes isso ocorre sem que pesquisas mais aprofundadas sejam realmente realizadas a partir desses objetos. Museus tradicionais europeus também desconsideram o fato de que, segundo a compreensão daqueles que as criaram, essas máscaras não são apenas objetos, mas entidades por si mesmas, algo realmente difícil de compreender para uma mentalidade ocidental, essencialmente materialista e, atualmente, despida de espiritualidade.

Soura explica que, ao exporem as máscaras sem o corpo e sem uma contextualização de sentido e poder, o museu cria uma exposição de entidades decapitadas. As cabeças de seus deuses, dos espíritos presentes em diferentes culturas, são expostas sem textos que acompanhem suas especificidades, aglomeradas em paredes, como os próprios Gabinetes de Curiosidades as exibiam desde o século XVI.

Entre o final do século XIX e o século XX, cabeças de cangaceiros¹⁹⁸ eram expostas como troféus de guerra, e as imagens circularam nos jornais como forma de mandar uma mensagem a todo aquele que pensasse em opor-se ao governo. A crueldade tem sido

¹⁹⁸Os cangaceiros eram os membros de um grupo de rebelde que atuaram no sertão nordestino do Brasil entre o final do século XIX e meados do século XX. Surgiram em um contexto de extrema desigualdade social, seca e violência, muitas vezes enfrentando as forças do governo e os grandes proprietários de terra. Embora fossem vistos como criminosos pelas autoridades, também eram considerados justiceiros por parte da população local. O movimento do cangaço teve figuras icônicas, como Lampião e Maria Bonita, e foi brutalmente reprimido pelo governo, com a exposição pública das cabeças dos cangaceiros como forma de intimidação.

historicamente aplicada de forma simbólica; a decapitação é, em diferentes culturas, a forma mais eficaz de aniquilar o outro. Museus expõem as máscaras de deuses alheios como quem exhibe troféus de guerra. Sem nome, sem história, sem respeito e sem memória. Não seriam os museus espaços de memória?

**INTER-DECOLONIZAÇÃO E DE-EXOTIFICAÇÃO:
DUAS PROPOSTAS DECOLONIAIS -
UMA NARRATIVA ESPIRALAR**

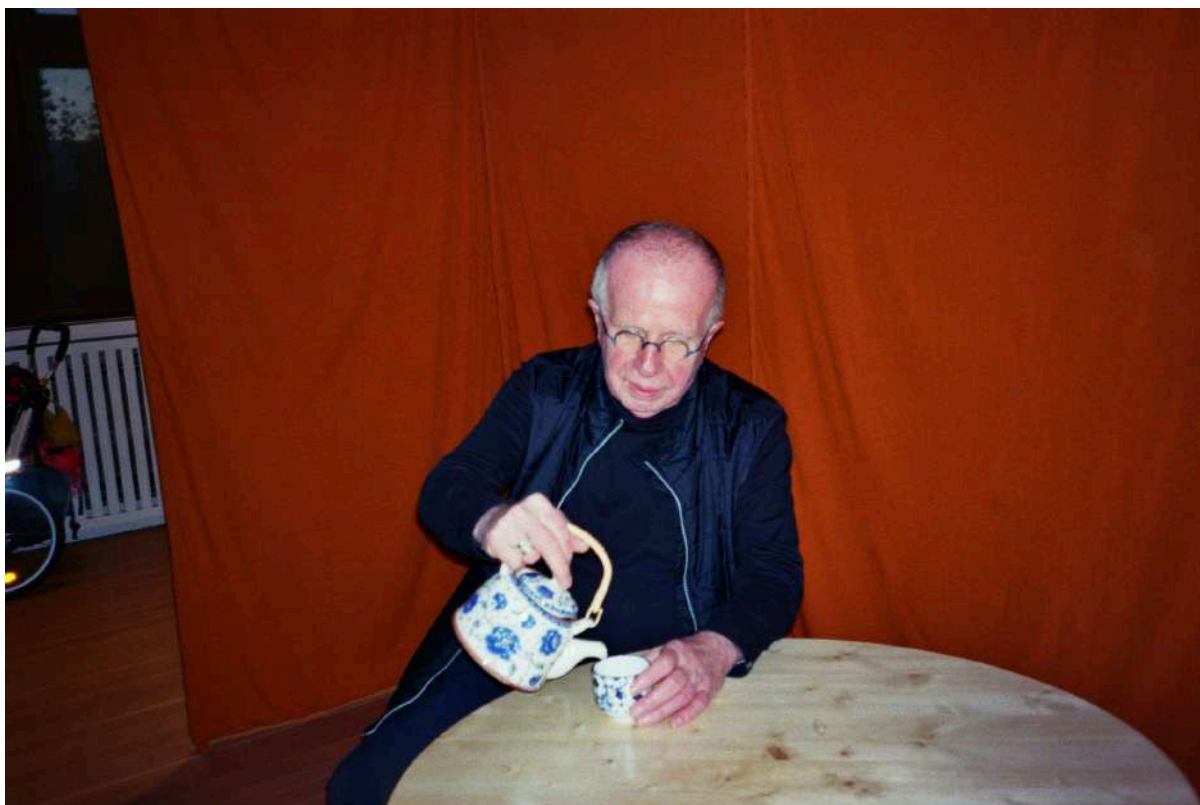


Imagem 23: Rolf na exposição de Rirkrit Tiravanija no Gropius Bau¹⁹⁹

Em 2024 fui contratada pelo museu de arte contemporânea Gropius Bau como ‘Ausstellungsmitarbeiterin’ para a exposição *Das Glück ist nicht immer lustig* do artista Rirkrit Tiravanija. Meu trabalho nesta exposição consistia na coordenação entre as diferentes equipes que trabalhavam para a realização da exposição e especialmente a gestão da equipe responsável por ‘ativar’ as obras do artista. O trabalho de Tiravanija é internacionalmente reconhecido há várias décadas, tendo tido seu trabalho exposto em museus de arte contemporânea como o MoMa (2023), o Centre Pompidou (2015), o Tate Modern (2013), entre outros. Entre outras tarefas, tinha o dever de observar o movimento dos visitantes na exposição para definir com eficácia as posições dos seguranças contratados para a exposição.

¹⁹⁹Fotografia do projeto ‘Mitarbeiterinnen von Das Glück ist nicht Immer Lustig’. Retrato de Rolf Kunze, segurança no Gropius Bau. Fotografia de Arantxa Ciafrino.

As anotações compartilhadas com os dirigentes, não tiveram um impacto significativo em suas posições, porém foi o motivo que me possibilitou entrar em contato com estes trabalhadores. Os seguranças do Gropius Bau, assim como em muitos outros museus de arte ao redor do mundo, obedecem a uma hierarquização que os coloca na base da pirâmide dentro das relações de trabalho do museu. Eles são frequentemente vistos como dispensáveis e o seu trabalho, de valor secundário comparado ao trabalho de curadores, museólogos, diretores, etc.

São agentes que, apesar de estarem constantemente presentes nas salas expositivas, são totalmente invisibilizados pela própria instituição. Proibidos de falar com os visitantes, proibidos de olhar o celular, de ler um livro, ou inclusive de olhar pela janela enquanto trabalham. Museus Tradicionais em todo o mundo ocidental prescindem desses trabalhadores por questões burocráticas e legais, ligadas aos contratos com seguradoras de obra. Foi a partir desta experiência que percebi a complexidade da relação de trabalho destes seguranças. As seguradoras do museu exigem que um determinado número de seguranças sejam contratados por cada exposição. O valor de uma obra exposta irá determinar a quantidade de seguranças e sua distribuição pelas salas expositivas. A equação legal e financeira, ignora a experiência pessoal destas pessoas, seus desejos, pensamentos, e necessidades durante o tempo de trabalho.

Trabalhando no Gropius Bau comecei a conversar mais e mais com estes profissionais e descobri que muitos deles são artistas.. Era algo que eu sabia, mas que estava esquecido. Como educadora no Museu de Arte do Rio doze anos antes, os ‘monitores de sala’²⁰⁰ eram também parte da equipe de educação do museu. No Museu de Arte do Rio, trabalhei com Jandir Junior e Antonio Amador, que hoje são a alma de ‘Amador e Jr. Segurança Patrimonial Ltda.’ e realizam performances que abordam o papel e a presença de seguranças no museu e colocam em evidência as dinâmicas enraizadas no capitalismo/colonialismo que determina as proibições a serem ditadas, quem as dita, como estes corpos e subjetividades são as mais privadas de qualquer liberdade dentro do espaço museológico. Como é possível que sendo os que mais tempo passam dentro das salas expositivas, sejam os mais invisibilizados.

²⁰⁰ O MAR tem os monitores de sala, mas também existem os seguranças que têm a mesma função que os seguranças do Gropius Bau e também estão contratados através de uma empresa terceirizada.

No Gropius Bau, perguntei a cada segurança qual era sua sala favorita na exposição e depois pedi para tomar um retrato de cada na sala de sua escolha. Todos receberam o seu retrato impresso, e depois as fotos foram apresentadas na exposição para o público e para os próprios seguranças, que tiveram que utilizar seu tempo de pausa, uma das três pausas de 20 minutos que têm ao dia, para ver seus retratos e os retratos de seus colegas sendo expostos no museu onde trabalham. Há uma imensa potência no ato de ser visto e reconhecido. Muitos seguranças fotografaram suas próprias imagens sendo reproduzidas, usando seus celulares. Alguns compartilharam fotos de seus retratos pendurados nas paredes de suas casas. A riqueza dessa experiência, como reflexão sobre as possibilidades de transformação das relações interpessoais em espaços museológicos, pode ser compreendida a partir da imagem acima. O modelo, Rolf Kunze, tornou-se meu amigo. Aos 78 anos, ele continua trabalhando por necessidade. Sua aposentadoria como cidadão da antiga DDR não é suficiente para manter uma vida digna, apesar da idade avançada. Quando lhe pedi para fotografá-lo, fomos juntos à sua sala preferida na exposição: a Sala do Chá. Ao chegarmos, Rolf automaticamente sentou-se à mesa e posou como se estivesse servindo chá a si mesmo. Fiquei surpresa ao perceber que, para Rolf, não se tratava de ser fotografado em sua posição de segurança, mas de se apropriar da experiência que a obra de arte oferecia ao público e tomá-la para si. A situação, por mais simples e inocente que fosse, serve para mim como uma espécie de conclusão para minha pesquisa. Penso que, o que realmente me interessa nos museus, é torná-los espaços para encontros entre pessoas, encontros com a arte, espaços para apropriações de histórias e narrativas que as empoderam. Pensar que foi em um museu que conheci o Rolf, e que apesar de nossas diferentes idades, trajetórias e realidades, no museu conheci sua história, e trocamos ideias tomando chá.

ENTREVISTA COM AHMED SOURA

Ahmed Soura é um bailarino-coreógrafo nascido em Burkina Faso e radicado em Berlim desde 2012. Ele lecionou em Burkina Faso (ATB, EDIT e ANKATA), em Berlim (Motion,

Theater Haus Berlin Mitte, Tanzfabrik), no Brasil, França, Itália, Holanda, Togo, entre outros países. Tem formação em danças tradicionais de Burkina Faso, afro-contemporânea, dança urbana, break dance, dança contemporânea no Institut national de formation artistique et culturelle em Burkina Faso e, posteriormente, no Centre Chorégraphique National de Montpellier, na França. Criou sua companhia de dança KORO / Compagnie Ahmed Soura em Burkina Faso em 2007, e seus solos *"En opposition avec Moi"* e *"166"* receberam prêmios internacionais em 2011 e 2013. Foi co-criador, bailarino-performer e coreógrafo em: Compagnie Irène Tassembedo, Christoph Schlingensief, Compagnie Christoph Winkler, Pink Mama Theater, Monsun Theater, Deutsche Oper Berlin, Philharmonie Berlin, Lise Wagner, Serge Aimé Coulibaly / Faso Danse Théâtre, entre outros.²⁰¹

Introdução à entrevista²⁰²

A entrevista com Ahmed foi uma das realizadas no contexto em que Ciafrino trabalhava para a documentação do projeto *Moving the Forum*. A entrevista teve particular relevância para esta pesquisa pelo fato de Ahmed demonstrar ser crítico e, ao mesmo tempo, grato em relação à sua participação no projeto de dança decolonial. Durante a conversa, Soura compartilhou sua consciência de que o museu apresenta exposições que refletem perspectivas coloniais sobre coleções etnológicas, assim como suas observações sobre a forma como o público europeu reage a dançarinos e performers não-brancos. O coreógrafo expressou de maneira muito clara seu desejo e a intenção por trás de projetos como o que realizou no Humboldt Forum: ser capaz de ‘mover’ as pessoas, transformar suas opiniões racistas e preconceituosas, e despertar interesse nas novas gerações.

²⁰¹ Bio retirada do site do Tanzfabrik, traduzido pela autora. Disponível aqui: <https://www.tanzfabrik-berlin.de/de/people/964>. Acessado em 03.10.2025

²⁰² Referência: Ciafrino, A. (2022). Entrevista com Ahmed Soura. Entrevista realizada no Humboldt Forum, Berlim, no dia 18 de maio de 2022.

Entrevista na íntegra

Arantxa: Can you tell me about the performance? How is it going to be? What are people going to see? What's going to happen in the performance on the 11th of June? (2022)

Ahmed: On the 11th of June, we're gonna show a performance, that I call it to decolonialise our body. To decolonise the body means the brain and how we look at masks. Because for me, for example, in our society, in Burkina Faso, when we talk about masks, the traditional mask is not the face, it is the whole body. For example in Benin when you see a mask, it is a complete body, not only the face, and here, when you see, the museum represents the face of something, it's like representing a man coming from Nigeria or from Benin, and it's not true. **It's the head of the Mask but the body of the mask is gone. And that's why I say we have to really think about what a mask is.** And the moving mask is us, as a human. Because the masks which are in us, are inside, our mask is inside and that's why we also say our body is made also of soul and spirit. You have your soul, you also need a spiritual side to stay alive. And this is what I would like to talk about and it's also when we are sitting and **then when the light goes from East to West how your face also changes, you see, also in each person exists a darkness, and this kind of dark part for me is also representing your mask.** And that's why for example in a cosmetic way when you say: put your mask, then you have your face with something, maybe half of your face could be part, or you can let your eyes or your mouth, and the rest you put under a mask, you know? **It's like make-up. When you put makeup, you put your mask**²⁰³. Actually when you do this you see the form of your face. But this form, you don't see it, as soon as we don't go from the mask inside. And that's why in the *Moving the Forum* I wanted to touch on this part, where I say we have to decolonise our definition of mask. And I wanted to do it with young dancers, and young people because they are going to study it. And they need to know what a mask is. Children also or young audiences or performers embody this. And then they can express it. Also with experimental dance. That is why Meier (Meier Eden) is part of it. I'm part of it and he is also assisting me, so I can get out of it and have an overview of it, if it's really what I'm talking about. I want to

²⁰³Este aspecto descrito por Ahmed de aproximação das máscaras apresentadas no museu, com a maquiagem ocidental, reconhecida pelo seu público, poderia ter sido uma analogia presente em museus que exibem coleções etnológicas. Ao invés de manutenção de exposições que geram ‘*Othering*’, criar exposições que exibem culturas diferentes de maneira que as semelhanças estejam presentes na narrativa expositiva, e não a exotificação do “outro”.

be really in control of this work. I don't want to be the only guy discussing it. Also to discuss it with the young people. I ask them: "For you, what is a mask?" And they say that for them the mask is the head. Is not the head. The head is killing the real mask. Because the real mask in Benin and other countries is the full body. Masks have arms, legs, all these things are together, plus the spirit. And the people wearing the mask, they need to be initiated. Not everybody can express the dance of the mask.

Arantxa: How has it been to work in this museum? How was the communication and exchange with other people in the museum working in the museum?

Ahmed: In this labour, where we are going to work, is the first time they are accepting performance inside the museums. They are so open and helpful, that we can really use all the technical possibilities of the room. I am very thankful for that. And I will really use it well, because they adopted my concept. They really want to give us every corner, every possibility, even to support that difficult technical stuff can be realised. Even moving some objects to give us space. They are doing that for us. And moving also the walls, which is super interesting. During the performance they are going to move the walls for us.²⁰⁴

Arantxa: Have you ever worked in museological spaces before, in museums, how was it? And if you haven't, is this something that you would like to continue to do again?

Ahmed: I did a beautiful performance at a museum with a violinist from Bulgaria. It was super interesting how we met. We improvised in the museum. I got to know the space and the definition of the object, having the objects of the museum as third or forth partners. That was really nice, because it was a duet, and I needed a third or fourth partner, and this I found in the museum, in the room, and then I could also move the people. I like the idea of **performing in the museum, with an audience. It should also be about moving the people.** That is why in the Moving the Forum I would like that our performance also moves people. In a moment, the audience is also lighted. Like us, they also see that yes, they are also part of this. They should also decolonise their bodies. I don't talk about the brain, I talk about the body. To decolonise the body.

²⁰⁴Neste trecho, Ahmed demonstra estar satisfeito com a forma que o museu esteve a colaborar com a realização de sua peça em uma das salas expositivas.

Arantxa: That is very interesting. Thank you for sharing. Can you tell me a bit more about decolonisation through dance? You just said you want to influence visitors in the museum to decolonise their bodies and not the brains. Can you tell me more about this?

Ahmed: **Decolonisation for me it's a cliché. It's a big cliché that I would like to break.** Those people that come they see a black people doing, fighting,... I am not talking about that. That is not our topic and that is why people will be very surprised about the intelligence of these people. Because when you define the intelligence of someone because of their skin, for me you have to decolonise something. Because when you talk about the body, the body inside of the brain, people can just see someone different than them and they start being scared. Why are you scared? Why do you shake? Why do you walk back? Because you are using your body. You walk back. You walk away from these people. But you should come closer to understand that these people are made of soul. They are made of emotions, the same emotions and same fears. They can get sick. They can die. They also have the survival. A situation that probably you have never experienced, but probably what is happening right now in Ukraine, that everybody sees, ah! Ok, This situation, we could also have it. But for a long time, people thought this could only happen somewhere else. **They are not strong or intelligent enough, that is why this is happening to them. That is the cliché I want to break. People who think that 'they are not intelligent enough, that is why that happens to them'**²⁰⁵. The truth is that this could happen to everybody.

Arantxa: I agree so much. Thank you very much for sharing this with me. How do you feel so far about the entire project, about the Moving the Forum?

Ahmed: It's a problematic project, because it took so much time to be realised. I am happy that in the last session I can give more answers than questions to the topic. Because when people take the topic, they say, ok, I will do something differently. But what are you going to

²⁰⁵ Aqui Ahmed Soura aponta para a questão da decolonização como um cliché, como uma repetição, um pensamento comum no qual pessoas negras e racializadas são tidas como inferiores, e por isso, suas vidas seriam supostamente tão difíceis. Ahmed expõe o pensamento racista europeu que é a base da colonialidade. Ao invés de denominar este cliché de colonização, ele utiliza a palavra decolonização. Não trata-se de um equívoco, senão, esta sobreposição de ambos conceitos 'colonização' e 'decolonização' numa mesma posição, a de cliché a ser rompido, suscita reflexões pertinentes em esta pesquisa. Neste trecho, Ahmed compartilha sua perspectiva sobre o museu que apresenta uma peça de dança por um artista negro, como o próprio Ahmed o é, como uma dinâmica que cria alterização 'othering', de um público branco, europeu e questiona o que causa uma reação, que é também performática, no sentido em que os corpos, se movem no espaço museal, se afastando do performer.

do differently? They want a young audience. Then I ask: Are you working with young people? That is the question. They say: “We need new audiences, new approaches”. Can’t you create a new approach? **For me, every situation that we have as an artist, is a situation to raise our voices louder and propose some form of change.** But we as artists have a chance to show another possibility. We don’t want to compete with the curators. The work of the curators is to make the project happen. The artist is to make the work and show some other options. And that is why my concept, I want to bring young people into it, that we invite the parents, that they invite their siblings and friends, who are also young, can also come and see our work. This is all we can bring. New audiences, new energy, new vibration in the house. And when we talk about decolonisation. Now we have a chance to talk about it. And do it with our art. It can be political art. It could also be very poetic. A very poetic way to say a thing, to not say it so clearly. Not to hurt the other. But we could use so many tools. To talk about what we really want for this house.

Arantxa: How was the communication with the other artists of the program? Did you feel that there was unity?

Ahmed: The other artists of the program, some, we are very close friends, and we know each other, and we know the engagement of each other in each subject. And I have a big respect for all of them with their vision and what we have brought to the *Moving the Forum*, and that is why I am not going to repeat them. But I am going to bring my part of the subject. I didn’t have a problem with any of them, but my schedule hasn’t really helped me to follow all of the stages, and I couldn’t be here for that. But yes, we don’t have any problem.

ENTREVISTA COM AMANDA PIÑA²⁰⁶

Amanda Piña é uma artista chileno-mexicano-austriaca que vive entre Viena e a Cidade do México. Seu trabalho coreográfico está voltado para a cosmopolítica, incluindo performance, música, vídeo e obras escultóricas que existem no contexto do teatro, do museu e além. Piña é uma artista multifacetada que atua através da pesquisa coreográfica, performática e da dança, criando, curando e trabalhando em estruturas universitárias e de formação artística, escrevendo e editando publicações em torno do que ela denomina de ‘práticas de movimento humano em perigo de extinção’. Amanda tem raízes espanholas, mapuches e libanesas (sírio-palestinas). Seu trabalho incorpora o poder político e social do movimento, fundamentado em formas indígenas de conhecimento e em práticas de criação/manutenção de mundos que podem ser compreendidas como alternativas à atual crise socioambiental. Sua obra já foi apresentada em teatros, galerias, museus e centros culturais ao redor do mundo, como Kunsthalle Wien, Fondation Cartier pour l’Art Contemporain Paris, MUMOK Museum of Modern Art Vienna, deSingel Arts Campus Antwerp, Museo Universitario del Chopo, México e GAM, Santiago do Chile, entre outros. Em 2024, foi Professora Visitante da Cátedra Valesca Gert de Coreografia na Freie Universität Berlin.

Introdução à entrevista

A entrevista com a Amanda Piña foi uma das primeiras entrevistas realizadas durante a pesquisa, pois identificou-se a coreógrafa como um dos nomes mais reconhecidos na Europa de dança decolonial em museus. Com uma extensa trajetória por diferentes museus europeus e um trabalho que é frequentemente associado com o movimento decolonial, foi muito importante nesta entrevista perceber que Piña não queria ser identificada com o conceito ‘decolonial’, pois já detectava como este termo vem sendo usado pelas instituições de maneira indevida. A entrevista antecedeu a experiência na qual Ciafrino trabalhou como produtora da peça *EXOTICA* no festival de dança Tanz im August. Esta entrevista foi a primeira vez que Ciafrino e Piña conversaram, mas ao longo dos quatro anos de conhecimento, ambas tiveram muitas outras oportunidades de trocar ideias e percepções sobre o objeto de estudo desta pesquisa.

²⁰⁶ Referência: Ciafrino, A. (2023b). Entrevista com Amanda Piña. Entrevista realizada por Zoom, no dia 27 de outubro de 2023.

A Entrevista (alguns trechos foram retirados por não serem relevantes para a pesquisa)

Amanda: He trabajado en varios museos en contextos curatoriales diversos. En la Foundation Cartier, por ejemplo, en un contexto en el que un museo blanco, curado por personas blancas. Aquí, blanco lo uso en un sentido onto-epistémico, como un pensamiento que se asume universal y superior a otros, la creencia en la existencia de un mundo y muchas perspectivas culturales sólo humanas sobre la de las que una tiende a la supremacía. Lo que en teoría decolonial se llama pensamiento moderno/colonial, y en antropología se define como ontologías naturalistas. En el caso de la exposición *Géométries Sud* en la Fondation Cartier, donde presenté la performance *el Jaguar y la Serpiente*. Un museo con bastantes recursos económicos intenta generar un contexto curatorial alrededor del arte latinoamericano, en particular del arte geométrico, abarcando desde la arquitectura hasta la artesanía (*handcraft*). Ese fue un contexto bastante interesante.

Un poco destruyendo esa división que es también parte de la modernidad/colonialidad, una división constitutiva del arte con mayúscula: un arte colonial y moderno que ha sido parte de las pedagogías de la modernidad/colonialidad y de la expansión del poder de un pensamiento monocultural. Un pensamiento que, de alguna forma, lleva a la destrucción de otros mundos o, al menos, a su desvalorización, ignorancia o borramiento. Esa fue una experiencia interesante. Otra experiencia súper interesante ocurrió en el Museum Moderne Kunst, en Viena.

El Museum Moderne Kunst tiene, en su parte de abajo, una gran sección dedicada al accionismo. De alguna forma, hay ahí una cierta relación con la performance. Esto sucedió dentro de una exposición, una muestra de artistas neoyorquinos que habían sido menospreciados en una época en la que el conceptualismo estaba de moda. Ellos trabajaban con el ornamento y no habían recibido mucha atención. Fue un *match* muy bonito realizar esa obra en un contexto tan de frontera, una versión de museo que, por ejemplo, dialoga con esas obras.

No sé qué podría decir, tengo varios ejemplos. Otro que me gustó mucho, aunque ya no había cuerpo, fue la exposición *And if I devoted my life to one of its feathers?* en la Kunsthalle Wien, curada por Miguel A. López. A partir de un poema de Cecilia Vicuña, se crea un

contexto con artistas indígenas y artistas latinoamericanos. Entonces, ahí estás con tu gente, ¿me explico? Estás con tu gente, el curador es peruano, y hay una conexión un poco mejor en el sentido de que podemos compartir un pensamiento que está hecho de experiencias comunes. Porque hay que recordar que nuestro pensamiento también es un pensamiento marginal dentro de los contextos de la blanquitud. Y, a la vez que es marginal, es un pensamiento capaz de erosionar una narrativa que realmente se cae sola, una narrativa *outdated* que genera ruinas y hace aguas por todos lados, especialmente en el contexto actual de crisis global que experimentamos.

Entonces, yo me siento parte de un movimiento político e histórico que cuestiona esa narrativa de la blanquitud, en un momento en que el pensamiento decolonial está ya muy maduro, lo que permite abrir espacios para cuestionar la blanquitud como realidad onto-epistémica. Porque esa matriz colonial del poder sigue siendo muy fuerte, como lo vemos hoy en día con lo que está ocurriendo en Gaza. La bestia tiene que estar cansada y moribunda para poder ceder, aunque sea un poco, en casos como este.

Soy consciente de que lo decolonial puede ser una moda en los contextos europeos. Se que el capitalismo captura los conceptos y los vacía de sentido. Sin embargo, para nosotros no es una moda, sino una praxis real: una praxis de colectividad, de pensamiento y de ‘estesia’, no de estética, sino de ‘estesia’. En ese marco, también tengo que cuidar de no definirme totalmente como un artista decolonial, para evitar ser parte de ese proceso de ‘captura’ que, como ocurre en el capitalismo, termina siendo desechado después de consumirse. Un sistema que consume cuerpos y los expulsa vacíos.

No quiero que me encasillen demasiado en lo decolonial; me estoy saliendo de ahí. Pero la verdad es que mi espíritu está en eso: me interesan los saberes subalternos y otras formas de conocimiento. Por ejemplo, no me suscribo al concepto de representación tal como se piensa desde Europa para describir lo que yo hago. Mi trabajo se relaciona con otras tradiciones artísticas, otros linajes de lo performativo, que no son esas, y que he buscado e investigado con mucho esfuerzo en contextos orales y en espacios que carecen de institucionalidad.

Arantxa: Esta última parte que has descrito, sobre cómo te relacionas y cómo ves la marca de lo decolonial, me parece muy potente. Cómo observas que puede convertirse en una moda que eventualmente se va a deshacer, pero al mismo tiempo lo entiendes como un movimiento político y una praxis. Todo lo que has dicho me parece muy material, muy rico, y voy a pensarlo detenidamente. Es muy interesante y potente lo que dices. Por otro lado, la sociomuseología es precisamente el enfoque que me interesa. Hice mi grado en museología y ahora estoy haciendo un doctorado en sociomuseología. Esta es una vertiente de la museología más interesada en pensar el museo como una herramienta de transformación social, lo cual ya presupone una acusación: que el museo tradicional no está cumpliendo ese rol. Porque, en teoría, el museo tradicional es una institución al servicio de la sociedad, dedicada a la educación, la comunicación y la preservación de bienes culturales. Pero lo que plantea la sociomuseología, y las personas que la impulsan, es que no basta con eso. Dicen: “*Hay una museología y hay una sociomuseología*”, y al señalarlo, denuncian que la museología tradicional no está cumpliendo el papel que los museos deberían desempeñar: ser realmente transformadores y enseñantes.

Amanda: Sí, el museo, el teatro, la institución cultural en general, como un espacio para hacer mundo. No son dos mundos desiertos, sino mundos distintos. Y no se trata únicamente de un mausoleo de dioses robados o de figuras de valor, ¿no? Esa sería la diferencia. Pero son dos funciones bastante distintas, y creo que son realmente diferentes. Lo de robarse los dioses o de tenerlos capturados es algo muy importante. Esa es, de hecho, la primera función del museo.

Arantxa: Sí, por ejemplo, en el Humboldt Forum, donde hicieron el proyecto *Moving the Forum*, estuve con el coreógrafo de Burkina Faso, quien me contó que las máscaras expuestas en el museo son parte de un cuerpo. Son una entidad, un ser vivo que posee cuerpo. Es decir, cuando alguien se pone una máscara, la pone en movimiento, le da vida. Y ponerla en exhibición sin el cuerpo es como decapitar a esos seres. Estás decapitando a esas entidades y las pones allí. El Humboldt Forum tiene una hipocresía llevada al máximo, porque ya no quiero interpretar tanto... ¿Dónde está el límite entre la buena intención de transformación y la pura hipocresía? Por ejemplo, cuando exponen objetos y ponen etiquetas que dicen ‘*este*

objeto fue robado’, lo que aquí se llama un *Unrechstcontext*, pero lo hacen bajo el nombre de la educación y la ciencia, cuando en realidad nunca se ha hecho ningún tipo de investigación.

Amanda: Lo que sucede es que las obras parecen ser principalmente objetuales. **Yo creo que parte de este colapso de la narrativa moderna y colonial es que siempre ha favorecido el objeto sobre los procesos vitales, la experiencia o lo colectivo en la escala de valor del arte. Ahora que esa narrativa está colapsando y está perdiendo fuerza, tal vez hay un interés creciente por lo que no es objetual.** Porque, además, hay tantos objetos en el mundo. El llamado Antropoceno, que en realidad es un Capitaloceno debido al extractivismo corporativo, está marcado por la generación interminable de objetos y por la fosilización de esos objetos, que dejan una huella de ese pensamiento en el mundo. Los objetos, está claro, tienen su valor, pero también tienen sus limitaciones. Por otro lado, el hecho de que las cosas sean capturadas y liberadas al mismo tiempo también se refleja en el tema de la performance, que se ha convertido en una especie de sector más precario dentro de la neoliberalización del museo. ¿Por qué? Porque es uno de los sectores más vulnerables, en muchos sentidos.

Arantxa: Iba a comentar que lo que dices, lo he leído en muchos autores que también están reflexionando sobre esto: que la incorporación de estos medios debe hacerse de tal forma que se creen relaciones más duraderas con la performance y los participantes, para que no quede solo en un evento que pasa y termina. Es lo que tú mencionabas antes, sobre cómo entrar en lo de larga duración.

Amanda: Hay un trabajo que quizás te interese, que se llama *Frontera Procesión*, un ritual del agua que no lo hice tanto en un contexto de museo, aunque sí en La Casa Encendida en Madrid, que tiene un enfoque interesante. Creo que tienen un buen pensamiento en el festival Idem. Lo interesante de este proyecto es que plantea un taller con personas que no son bailarines. En su mayoría, son mujeres del barrio que hacen una intervención en el espacio público. Me interesa especialmente cómo se establece lo colectivo dentro del contexto de la individualidad en este momento del occidente neoliberal, y cómo articular lo colectivo en estos contextos para construir un mundo colectivo.

Aunque, obviamente, es intencional y artificial, ya que es un proyecto de arte y no es físico, de alguna forma creo que resuena en las capas sociales de los participantes en su encuentro. Es un proyecto que, en cierto modo, se muestra en la solidaridad con mujeres que están migrando o que forman parte de procesos de diáspora.

Creo que el problema del museo radica también en que niega la noción del lugar. Y eso es lo más colonial del museo en sí. El museo puede estar en cualquier parte; es un espacio abstracto. Puede ser en Taipei o en Santiago de Chile, y se verá igual, con unas paredes que no por casualidad son blancas. Es lo mismo en cualquier otro lugar y no establece ninguna relación con el contexto o el lugar en el que se encuentra. Últimamente, me interesa no tanto la naturaleza, porque no creo que exista como tal, y me molesta mucho esa idea, ya que es un concepto imaginario. Pero sí los territorios, y cómo esos territorios pueden ser abordados a través del arte, con la participación de esa institución llamada museo.

ENTREVISTA COM RAÍSA INOCÊNCIO²⁰⁷

Raísa Inocêncio, pesquisadora brasileira, obteve seu doutorado em Filosofia pela Universidade de Toulouse (França) com a tese: “*Diga-me Vênus, por que caçam mulheres?*”. Ao longo de 2023, participou ativamente de seminários realizados na Universidade Gaston Berger (Senegal), Universidad San Martín (Argentina), e no I Simpósio Virtual de Práxis Decolonial (Universidade de Riverside, Califórnia). Em 2022, co-assinou, ao lado de Karina Bidaseca, o livro *Lélia Gonzalez: Por um feminismo amefricano*. Além disso, atua como tradutora (*Ana Mendieta, A Bird from the Ocean*, Editora Nau, 2021). Paralelamente à carreira acadêmica, Raísa atua como artista e ativista, concentrando-se em oferecer apoio no enfrentamento dos efeitos persistentes do colonialismo e na cura de suas feridas. Como parte de seu ativismo, organiza eventos solidários para arrecadar fundos destinados ao projeto de saúde Pataxó, na Bahia, que conta com cofinanciamento da região de Occitânia, na França. Participa ativamente de comunidades de pesquisa, colaborando com grupos como Maria Carolina de Jesus (UFRJ, Brasil), Rede Lélia Gonzalez (Universidade de Brasília, Brasil) e Epistemologias do Sul (CLACSO, Argentina).

Introdução à entrevista

A entrevista foi realizada na cidade de Aups, no sul da França, onde Raísa celebrava, com a família de seu parceiro, o primeiro aniversário de seu filho, Marius Ernesto Inocêncio Faure. Ciafrino e Inocêncio se conheceram no Rio de Janeiro em 2013. A entrevista teve a intenção de contribuir para a pesquisa doutoral de Ciafrino e, ao mesmo tempo, para a documentação e divulgação do trabalho performático de Inocêncio, e revela um aspecto muito interessante que se relaciona diretamente com as indagações da tese: a tradução de epistemologias afrodiaspóricas para um contexto europeu. O terceiro capítulo, no qual o trabalho de Inocêncio, *Os Banhos*, é analisado, cumpre a mesma função de apresentar conhecimentos e crenças do Candomblé, isto é, epistemologias não-ocidentais para o contexto da

²⁰⁷Referência: Ciafrino, A. & Mayer, N. (2025). Sobre os Banhos. Vídeo entrevista realizado para esta pesquisa. Disponível aqui: <https://www.youtube.com/watch?v=7LFv0oAqUow>. Acessado 13.10.2025. Como parte desta pesquisa, decidiu-se realizar um vídeo-entrevista com a artista e pesquisadora Raísa Inocêncio, pois percebeu-se que não havia demasiada documentação de seu trabalho performático ‘Os Banhos’. O vídeo está disponível na internet e representa uma forma como a pesquisa contribui para a documentação e divulgação de um trabalho em performance decolonial que oferece potencialidades para o campo da Sociomuseologia.

Sociomuseologia, para um espaço acadêmico e europeu. Este exercício de trazer outras formas de perceber o mundo e produzir conhecimento não-ocidentais para a Europa, é o que a Raísa definiria como um trabalho de tradução epistemológica. Ao compartilhar sua pesquisa com outros pesquisadores, Ciafrino utiliza o trabalho de Inocência como referência para abordar as crenças de matriz africana que se desenvolvem no Brasil. Como afirma Inocência na entrevista, essas não são “outras formas de ver o mundo, elas simplesmente são”. Essa afirmação questiona uma noção de posicionalidade interrogando quem estabelece o ‘outro’. Esta entrevista foi gravada em vídeo e encontra-se disponível no youtube.

Entrevista na íntegra

Arantxa: Quem é você, Raísa Inocência?

Raísa: Eu me chamo Raísa Inocência, eu sou do Ceará, eu fiz graduação em Filosofia na Universidade Federal do Rio de Janeiro e também Teoria e Fundamentação na Escola Parque Lage. Depois eu fiz mestrado em filosofia na Universidade de Toulouse, junto com a Universidade de Coimbra, e também um doutorado. A minha pesquisa na filosofia sempre foi em torno da figura da deusa grego-romana, Vênus, e como essa figura mítica é usada e abusada na dominação masculina, desde a caça às bruxas até a colonização. E o ponto máximo da minha tomada de consciência enquanto mulher racializada, que a gente chama na França de “Transfuga de classe”, eu venho de uma classe e fui acedendo outras classes da elite universitária e também ativista e também artista, foi quando eu encontrei o caso da Sarah Baartman, que é a Vênus Hotentote. Esse é o caso máximo da minha pesquisa. Eu também faço performance, a performance dos banhos e eu também sou ativista.



Imagem 25: Still do vídeo *Sobre os Banhos*²⁰⁸

Arantxa: Explica pra gente, por favor, como são as suas performances dos banhos.

Raísa: Quando eu estudei no Parque Lage, o meu trabalho final de curso foi fazer uma obra em que eu trouxesse hábito ou uma performance, mas eu penso também em ritual e cotidiano. E eu decidi fazer um banho pela desmilitarização da polícia militar. Isso foi em 2010. E, ao longo dos anos, eu fazia tanto para a questão da violência contra as mulheres, quanto para o empoderamento, a questão do cuidado, mas sempre pedindo o fim da Polícia Militar. Só que aí, em 2020, veio a pandemia, e nesse contexto da pandemia, muitos amigos, nomeadamente a minha prima, que é médica, me pede para fazer um banho, um banho de garrafa²⁰⁹. E aí, nesse momento, eu começo a tomar consciência da questão da espiritualidade, da pesquisa e de como a gente, na verdade, não estou só representando uma obra de arte em performance. Estou vivendo, estou trazendo uma estratégia, uma maneira, o que chamo de defesa e cura da ferida colonial. E aí, a partir de 2020, os banhos se tornam rituais de cura e defesa e proteção. E, nesse sentido, eu vou me inspirar, vou pesquisar, vou me entregar nas tradições

²⁰⁸ Vídeo-entrevista com Raísa Inocência. Vídeo de Arantxa Ciafrino e Nicolas Mayer.

²⁰⁹ Banho de garrafa é um banho de ervas preparado previamente e entregue à pessoa para que ela o utilize como um 'produto', diferentemente do banho ritual, que é realizado no momento do preparo.

afro-ameríndias brasileiras, como, por exemplo, o Candomblé, a Umbanda, mas também as rezadeiras nordestinas, que são mulheres mais velhas do bairro, da comunidade, e que fazem rezas. No sul do Brasil a gente chama benzedeira.



Imagem 26: Still do vídeo *Sobre os Banhos*.²¹⁰

Arantxa: E o que acontece nesses banhos, especialmente nesses, por exemplo, vamos agora falar mais desses banhos que você tem feito a partir de 2020. O que o espectador que chega e vai ver a sua performance ou como quiser ser chamado, poderia ser chamado ritual, o que acontece?

Raísa: Perfeito, então tem duas maneiras, tem duas possibilidades da situação acontecer. A primeira enquanto performance. Que eu já chego, entre aspas, preparada, com todos os ingredientes, em um público definido, e faço um banho, ou na rua, ou em situação de galeria de arte, universidade etc. E a segunda, que acho mais interessante de explicar aqui, é no formato de oficina. Formato de oficina, eu pego, por exemplo, 10, 12 pessoas e com cada pessoa eu vou desenvolver um banho individual, mas em coletivo. E aí, desenvolvo algumas atividades sensoriais. Por exemplo, atividade de escuta, em que a pessoa vai escutar uma

²¹⁰ Vídeo-entrevista com Raísa Inocêncio. Vídeo de Arantxa Ciafrino e Nicolas Mayer.

concha do mar, atividade de cheiro em que a pessoa, por exemplo, cada oficina é uma oficina diferente, e vou escolher cheiros diferentes. Assim, a última que eu fiz no Rio, no Centro Municipal de Artes Hélio Oiticica, eu peguei um cheiro de lavanda, para lembrar da minha avó e peguei um cheiro de bebê²¹¹ do meu filho para lembrar das crianças. Ou seja, um cheiro que remete à ancestralidade, mas também um cheiro que remete ao futuro. E vou fazendo uma seleção de cheiros em que a gente ativa também, além da escuta e do cheiro e do toque, porque você é cada cheiro e é cada objeto de escuta, você toca também, eu faço atividades de escrita, em que a gente vai escrever qual é a sua ferida colonial, o que te fere no cotidiano em termos de violência ordinária, e o que te protege. Qual é o seu amuleto no formato de palavra? E aí, normalmente, tem duas possibilidades. A primeira, a gente queima a ferida. E a segunda, ou a pessoa guarda na carteira ou a pessoa planta. Então, se eu faço, por exemplo, na Espanha, eu fiz um festival do lado do rio, e a gente plantou o papel. Mas, se a pessoa quiser, no Senegal, por exemplo, as pessoas guardaram na carteira como se fosse um amuleto. E nisso que fica o jogo entre ritual, e obra de arte e objeto pessoal que eu tento desenvolver nessas atividades. No final, eu disponho as ervas de banho. Para quem não sabe, no Brasil, os banhos não é só um banho de tomar ducha, é também uma preparação. Você amassa as ervas, você prepara a água, tem erva que é água fervida, tem erva que é água fria. Então, cada erva a gente desenvolve. E depende da situação também a escolha das ervas. Por exemplo, a última no Rio, era aniversário de Iansã. Então, eu comprei flores vermelhas, falei mais de, por exemplo, a aroeira, que é uma erva da guerra. Iansã é uma divindade afro-brasileira associada... Ela é uma divindade guerreira. Então, pensei mais em ervas associadas à defesa e à proteção. Mas se a gente for pensar no amor, são outras ervas. E cada sentimento, cada situação, a gente pesquisa, mas também se entrega na tradição. Na Europa, por exemplo, é muito tomilho, alecrim, tomilho, manjerição, etc. Então, aqui, na tradição da França, existe muito o uso do manjerição e do alecrim para defumar a casa. Para cada situação, para cada encontro, eu faço um uso específico, uma escolha específica das ervas.

Arantxa: Muito obrigada. Para finalizar, Raísa, você poderia comentar um pouco como a sua pesquisa acadêmica em filosofia se relaciona com esse trabalho artístico performático?

²¹¹ Perfume de bebê que Raísa utiliza com o seu filho.

Raísa: Eu acho que tem duas iniciativas que são bem importantes. A primeira é a vulgarização da pesquisa para que a gente possa ocupar espaços. Ou seja, ocupar espaços na mídia, ocupar espaços na educação, que seja para a juventude, que seja para a universidade. Essa é a iniciativa principal. E a segunda iniciativa que eu encontrei dentro da minha pesquisa acadêmica e da prática artística é a de tradução da cultura das obras da literatura afro-ameríndia brasileira para o público com texto europeu. Tem dois textos meus que vão sair na Alemanha, tem um livro que vai sair na França e outras participações que eu já tive na França, onde eu explico explicitamente que a decolonização é também a gente parar de pensar que a Europa é o centro, e começar a enxergar, abrir, entender que outros saberes, outras epistemologias não são só outras, elas são, elas existem. Então, o meu trabalho de tradutora cultural não é só para vulgarizar a pesquisa, mas também para ocupar espaços. Estamos trazendo um saber que foi reprimido, perseguido. E não somente há séculos atrás, até hoje, é uma luta para que a gente possa dizer que a vida não é só material, não é só individualista. A gente tem uma outra herança, uma outra ancestralidade, que não é só de capitalização do ser humano. É isso. Acho que deu para resumir. Obrigada.

Arantxa: Muito obrigada.



Imagem 27: Still do vídeo *Sobre os Banhos*.²¹²

²¹² Vídeo-entrevista com Raísa Inocência. Vídeo de Arantxa Ciafrino e Nicolas Mayer.

ENTREVISTA COM CARLOS ATABEY²¹³

Carlos Atabey é curadore²¹⁴ de artes vivas no Haus der Kulturen der Welt em Berlim. O seu trabalho como curadore e artiste é enfocado na performance, movimento, comunidade, projetos pedagógicos e práticas de patrimônio cultural relevantes para povos historicamente marginalizados e para a coesão social. Entre outras atividades, foi curadore da exposição *Josephine Baker & Le Corbusier in Rio: A Transatlantic Affair*, no Museu de Arte do Rio, Rio de Janeiro, em 2014; e curadore das 13^a, 14^a e 15^a edições do Festival Universitário de Dança Contemporânea da Universidade Jorge Tadeo Lozano, em Bogotá, entre 2009 e 2011.²¹⁵

Introdução à entrevista

Esta entrevista é de fundamental importância para a pesquisa, pois Carlos Atabey, apesar de ter trabalhado como artista, coreógrafo e performer no passado, diferencia-se dos demais entrevistados por sua atuação atual como curador em uma instituição como a HKW. A função do curador envolve outras preocupações além das do artista e criador. Como alguém que representa, de certa forma, a instituição, os curadores têm responsabilidade em relação às condições oferecidas aos artistas que expõem seu trabalho nesses espaços. Carlos falou sobre as condições materiais necessárias, a precariedade do meio e as dificuldades enfrentadas por dançarinos e performers, além dos perigos das instituições que instrumentalizam corpos racializados para compor programas que atendem a demandas decoloniais. O entrevistado demonstra um conhecimento profundo sobre a realidade e a experiência de pessoas que trabalham com o corpo dentro de espaços de arte, e contribuiu significativamente para esta pesquisa ao evidenciar a complexidade do tema, sem deixar de destacar a necessidade de que os artistas sejam valorizados e respeitados, e que lhes sejam dadas condições ideais para desenvolverem seu trabalho adequadamente.

²¹³Referência: Ciafrino, A. (2024b). Entrevista com Carlos Atabey. Entrevista realizada no Haus der Kulturen der Welt (HKW), museu em Berlim no dia 30 de setembro de 2024.

²¹⁴Carlos é pessoa não-binária e por isso utiliza-se ‘curadore’ e ‘artiste’.

²¹⁵Bio retirada da página do HKW. Disponível aqui:

<https://www.hkw.de/en/the-house/team/carlos-maria-romero-atabey>. Acessado em 21.10.2025

A Entrevista (alguns trechos foram retirados por não serem relevantes para a pesquisa)

Atabey: Tal vez lo primero que quisiera decir es que la metodología de la conversación me parece más acorde a la construcción de un pensamiento o de reflexiones a nivel colectivo. No me considero experta en nada; solo cuento con mi experiencia, aquella que he construido a partir de mi historia de vida y de mi trayectoria profesional, que a su vez está profundamente ligada a mi historia personal. Por ello, es importante señalar el lugar de enunciación desde el cual habló: el de una persona que estudió danza, trabajó como bailarín y que, debido a la violencia presente en ese ámbito, decidió trasladarse hacia lo que hoy en día hago: la curaduría y las artes en un sentido mucho más amplio. He transitado entre Colombia, Inglaterra y Alemania, o más específicamente el centro de Europa, y he trabajado en diversos campos. Actualmente, llevo dos o tres años trabajando en este proyecto, el cual también informa y define desde dónde estoy hablando. Ahora sí que el proyecto institucional, así como los conocimientos, también me los ha dado esta colectividad. Este proceso no deja de legitimar, pero también de cuestionar cómo he accedido yo a estos conocimientos o a estas reflexiones. Me parece importante señalar que, en muchos casos, estas reflexiones han surgido en los pasillos, a partir de la experiencia de ciertas violencias y del encuentro con otros practicantes, tanto artistas como gestores, que intentan hacer cosas desde otros lugares.

En cuanto a la danza propiamente dicha, no he estado en el centro de la danza a nivel institucional. Sin embargo, he trabajado con muchos artistas reconocidos y he tenido muy buenas experiencias dentro de las instituciones. Por ejemplo, en museos, donde he trabajado como bailarín en exposiciones vivas. Mi educación dentro de Europa fue la de un bailarín raso. Es decir, una persona destinada a ser explotada, a poner el cuerpo para otro que tiene las ideas. Esa no fue la educación que vine a buscar a Europa, pero fue la que me dieron, sin preguntarme. Ahí hay una herida para mí, porque existe una participación de las instituciones en cierto grado de explotación hacia los migrantes, hacia las personas que vienen de otros lugares. Y sobre esto podríamos hablar mucho, porque si enmarcamos estas reflexiones dentro de un enfoque decolonial o que analiza la colonización en la actualidad y su reflejo en las instituciones, entonces hay que señalar que las instituciones también tienen un papel en ello.

Las instituciones no son solo los museos o las galerías; son también las universidades, el sistema educativo en su conjunto y las estructuras que definen qué posibilidades existen y para quién. Los teatros también forman parte de este sistema, al igual que los festivales y otros espacios. Digamos que conozco este ámbito de manera tangencial, porque he trabajado con muchos artistas, pero no he sido reconocida como una figura central dentro de la danza.

No me considero una experta en decolonialidad, porque además es un campo relativamente reciente. Tampoco es que haya muchas personas expertas en ello, ya que ha sido un desarrollo más bien de los últimos 15 o 20 años. Te hablo desde ese lugar.

Volviendo a la pregunta inicial sobre si las instituciones, y en este caso pensemos en los museos, las galerías o los centros culturales, pueden recibir y reconocer los conocimientos que las personas que trabajan con la danza y el performance tienen para ofrecer en términos de un cambio institucional, creo que la mejor manera de responder es desde mi propia experiencia. Las instituciones, si realmente están interesadas en la danza y el performance, necesitan más que curadores que simplemente ‘sepan’ de estos campos. No es suficiente si estos curadores no tienen ninguna experiencia real en haber practicado danza o performance. ¿Por qué? Porque... ¿Cómo vas a comprender las realidades materiales del hacer? ¿Y cómo vas a entender las realidades corporales del hacernos? No se trata solo de aspectos contextuales, simbólicos o teóricos, sino del trabajo concreto que implica hacer danza, de lo que significa poner el cuerpo para ello. ¿Qué implica realmente? ¿Qué cambios materiales supone en la vida de una persona?

También es importante preguntarse qué potencial tiene esto: qué abusos, qué violencias, qué asimetrías pueden experimentarse. Porque si no has vivenciado directamente esas realidades, creo que inevitablemente se genera una relación en la que la danza se convierte en un objeto de estudio. Y aunque se pueda sentir un gran cariño por ello, sigue existiendo una distancia: una relación primordialmente profesional, pero no necesariamente afectiva. Creo que el afecto moldea el conocimiento, define hacia dónde puede dirigirse, cómo se transforma y cómo se traduce en acciones concretas para mejorar ciertas condiciones. Son esas acciones las que pueden contribuir a transformar las instituciones. En ese sentido, considero que tengo, de algún modo, el privilegio de hablar desde la experiencia dentro de un espacio institucional, y esa posición también me ha permitido impulsar ciertos procesos de transformación interna.

Cuando nos referimos a este trabajo como decolonial, es porque implica que los practicantes tengamos poder de decisión dentro de las estructuras: en las estructuras de producción, de diseminación, de construcción de valor y de transformación a nivel macro.

Si pensamos en las instituciones como agentes clave para generar cambios estructurales en la sociedad, entonces su papel es fundamental. Por eso, el hecho de que personas con experiencia en danza o performance puedan acceder a roles dentro de las instituciones, ya sea como trabajadores, curadores o en instancias de toma de decisiones para la transformación institucional, es algo esencial. Aunque cuenten con herramientas distintas a las tradicionalmente reconocidas, estas son igualmente válidas. Ese es un punto al que habría que prestarle especial atención. Y, de hecho, veo cada vez más artistas ocupando estos espacios, aunque de forma lenta. Desde esos lugares, es posible hablar con otra sensibilidad, desde una experiencia distinta. Conoces las redes, tienes acceso a los artistas y también puedes mediar con ellos de una manera que, idealmente, sea más justa en relación con su estancia y su trayectoria dentro de las instituciones. No digo que sea la única manera, pero creo que puede ser una forma válida de abordar esta cuestión.

Por otro lado, dentro de las instituciones persiste una estructura jerárquica que mantiene una separación de valor entre la idea y el cuerpo; entre quien piensa, conoce y verbaliza, y quien produce, trabaja y pone el esfuerzo físico. Esta jerarquía se refleja en múltiples niveles: en quienes montan exposiciones, en quienes reciben al público, en quienes realizan visitas guiadas. Aquellos que ponen el cuerpo en estos espacios siguen estando en una posición subordinada dentro de la institución. Creo que esta jerarquía también se manifiesta cuando se trabaja con el cuerpo dentro de la institución. Porque, incluso si no se dispone de un espacio específico para la práctica, la pregunta sigue siendo: ¿cuáles son las condiciones materiales necesarias para que este trabajo pueda existir?

Cuando, por ejemplo, una institución te invita a presentar un trabajo con recursos que no están a la altura del esfuerzo que implica, o que no consideran la inseguridad con la que vives, en sus múltiples formas, y te ofrece condiciones que no son viables, ¿qué sucede? Por ejemplo, si te dicen: "Ven y haz un performance aquí, ven y baila", ¿la institución te proporciona un espacio adecuado para ensayar? ¿Te ofrece un lugar para prepararte que no sea simplemente

un baño? ¿Te brinda herramientas? ¿Te integras en la institución de manera que tu práctica profesional pueda desarrollarse y avanzar? En algunos casos, sí. En otros, no. **Creo que todavía no se comprende del todo la precariedad en la que viven muchos artistas de la danza y el performance. Es cierto que algunos cuentan con galerías o pueden vender la documentación de su trabajo, pero ¿de qué viven los artistas de la danza? Viven de hacer su danza, de trabajar, de llevar a cabo sus proyectos. En muchos casos, sin estructuras de apoyo que garanticen estabilidad. Vivimos en precariedad, sí, ya que no todos tienen un trabajo de manera continua. En fin. Entonces, la institución trae la danza porque la danza legitima, introduce vitalidad activa, socializa y potencia a la institución como tal. Es decir, hay un intercambio claro de valor entre quien lleva a cabo la práctica viva y quien no la practica.**

Ese intercambio es un intercambio paupérrimo. Lo que una institución obtiene al traer una práctica viva dentro de ella, sobre todo de generaciones que trabajan con materia, con cuerpos, es legitimación, visibilidad, y la potencia de la institución como tal. Sin embargo, el 90% o 95% de lo que presentan no enfrenta las complicaciones de ser una persona real, con su cuerpo y su historia. Creo que hay un intercambio asimétrico. Hay un intercambio desigual también en este proceso. En fin, es algo que merece atención. ¿Cuál es ese intercambio? ¿Qué está sucediendo exactamente y bajo qué premisas de asimetrías de poder? Entonces, tal vez nosotras, como gestoras dentro de las instituciones, tenemos la responsabilidad de mediar y asegurarnos de que esos abusos no sigan ocurriendo, para que las instituciones realmente cambien.

Arantxa: De forma congruente.

Atabey: **Exacto, de forma congruente, en cómo evitar preservar esa extracción, ¿no? Bueno, en fin. También se trata de compromisos que las instituciones puedan asumir a largo plazo. No puede ser que solo inviten a los artistas de la danza para que hagan un performance en una inauguración, porque entonces volvemos a caer en la dinámica de "payasos", de entretenimiento.**

Ahí también hay un mantenimiento de las percepciones tradicionales sobre la danza y el performance dentro de las instituciones. Claro, es bonito que durante un momento se

pueda ver esto, pero no puede ser el único momento. ¿Lo entiendes? Bueno, en fin, hay algo más ahí, aunque no puedo profundizar completamente en esto. Pero sí, hay otro punto que tiene que ver con entender qué pasa en ese proceso. Otra cosa que observo, especialmente en la danza, es que quienes hacen la danza, los bailarines, no tienen el mismo espacio que los artistas para hablar de su trabajo. **¿Qué pasa con el bailarín? ¿Es solo un objeto de activación? Y creo que, en este contexto, en nuestra institución, ¿pasa algo distinto con esto? No lo sé. Porque, por ejemplo, entendemos que los bailarines, dentro del marco de la multiculturalidad y la construcción de valor dentro del progresismo institucional, siempre quieren tener bailarines de color, bailarines de la diáspora. No quieren que sean solo bailarines blancos.**

O sea, tú traes a estas personas aquí y entendemos las condiciones materiales bajo las cuales esas personas hacen danza, pero no tienen los espacios para hacerlo, como sí los tienen los artistas. Esas condiciones están presentes. Entonces, muchas veces invitamos a los bailarines a que hagan cosas, porque ellos también son arte. Nos encontramos, no de inmediato, pero encontramos maneras de conocer lo que hacen, de saber de sus proyectos. Bueno, en fin, la institución tiene muchos rangos de acción, ¿no? No es solo el performance; también tiene todo el área educativa, otros proyectos de intercambio y construcción con las comunidades, y de investigación. Entonces, esas relaciones que se dan tradicionalmente entre los curadores y los artistas, de conocerse, de tener una relación cercana, nosotros también las cultivamos con los bailarines aquí. Sí, yo diría que sí, porque, por la naturaleza de las personas que trabajamos aquí, muchas veces hablamos el mismo idioma con esos bailarines. Sabes, muchas veces venimos de la misma latitud que ellos, entonces ya hay una cercanía afectiva.

También creo que, en el caso de esta institución, viene de Buenaventura²¹⁶, ¿no? Sí, porque Buenaventura ha tenido y tiene un gran interés en los saberes que residen en el cuerpo, y los

²¹⁶Prof. Dr. Bonaventure Soh Bejeng Ndikung. Intendant und Chefkurator de HKW. Prof. Dr. Bonaventure Soh Bejeng Ndikung é curador, autor e biotecnólogo. Ele é fundador e foi Diretor Artístico da SAVVY Contemporary em Berlim, de 2009 a 2022; Diretor Artístico da sonsbeek 20->24, em Arnhem, de 2020 a 2022; Diretor Artístico da 14ª Rencontres de Bamako, no Mali, em 2022; Curador do Pavilhão Finlandês na 58ª Bienal de Veneza, em 2019; Curador Convidado da Bienal de Dakar de Arte Contemporânea Africana, em 2018; e Curador Geral da documenta 14 em Atenas e Kassel, em 2017. (HKW, n.d.) Disponível em: <https://www.hkw.de/the-house/team/bonaventure-soh-bejeng-ndikung>
Acessado em: 20.03.2025

bailarines poseen esos saberes. El artista tiene unos, el bailarín tiene otros. Y esa separación no es tan cartesiana, ¿no? El bailarín también tiene algo que aportar. Aunque tal vez no articule su práctica de la misma forma o tan fácilmente, tiene mucho que ofrecer. Por ejemplo, aunque no sea una obra de arte, puede compartir su práctica. Y eso tiene valor en sí mismo dentro de este espacio. Entonces, creo que aquí también hay un cambio que proviene del proyecto institucional, pero también de cómo ese proyecto se manifiesta en el trabajo que realizamos y cómo se alinean todas nuestras experiencias con ese proyecto, con esas ideas que también provienen de Buenaventura.

En su interés por la *Corpo Literacy*²¹⁷ y además, los interlocutores más adecuados para la literacidad del cuerpo, para leer y escribir con el cuerpo, son aquellos que ya poseen esos saberes. El curador tiene algunos, pero no los tiene todos. Y eso me encanta, porque es como una venganza, si se puede entender así. En ese sentido, es como si quien no tiene nada, lo tiene todo. ¿Se entiende? Por eso, debe existir una pregunta institucional que vaya más allá del intelecto, una pregunta inicial sobre el cuerpo y sobre el cuerpo vivo. La fe dentro de una institución no es un objeto. Cuando yo invito a alguien a hacer un trabajo vivo, ese trabajo no es un objeto. A pesar de que haya relaciones objetuales, culturales y escénicas con lo que la persona está haciendo, esa persona no es el objeto. Una institución no puede entender a esa persona como un objeto, porque ¿qué tipo de relación o ética estaríamos promoviendo allí? Esa es otra pregunta.

Cuando, por ejemplo, se realizan exposiciones en las que hay una presencia constante de personas participando en esas activaciones, ¿cómo se les trata? ¿Cómo se les paga? ¿Cómo se mide cuánto crédito reciben? ¿Qué grado de agencia tienen sobre las condiciones implícitas de lo que están haciendo y sobre sus propias subjetividades? Y también, ¿cómo pueden tener espacios para compartir esos conocimientos más allá de solo

²¹⁷‘Corpo literacy’ [literacia do corpo] refere-se à compreensão, interpretação e expressão do corpo como um meio de comunicação e conhecimento. Esse conceito explora como o corpo não é apenas um objeto físico, mas também um canal de informação e experiência. A ideia de corpo literacy envolve a capacidade de ler e interpretar sinais e gestos corporais, movimentos, posturas e outras formas de expressão não verbal, além de entender como o corpo é moldado por aspectos sociais, culturais e históricos. Em contextos de estudos de corpo e performance, corpo literacy pode se referir à capacidade de refletir sobre as práticas corporais, como a dança, o teatro ou outras manifestações artísticas, e como estas formas de expressão contribuem para a construção de identidades e resistências, especialmente em contextos decoloniais ou de luta por direitos e reconhecimento. Isso também pode estar relacionado à consciência do corpo no espaço e na sociedade, reconhecendo o impacto de questões como gênero, raça e classe social na forma como o corpo é percebido e tratado.

presentarlos? ¿Cuáles son los espacios donde sus conocimientos pueden ser reconocidos? También debe existir un intercambio de conocimientos entre la institución y los participantes, que no sea solo a nivel simbólico de la experiencia, sino que la institución también se sienta en la obligación de proporcionar algo a cambio. Debe haber canales para este intercambio, donde la institución diga: “Yo tengo esto, te proporciono esto”. ¿Qué compartimos? Porque eso también implica dar medios, ¿no? Medios de producción. Dentro de la institución, todo el discurso está allí, es todo un proceso, es algo. ¿Eso no es nada, no? Yo creo que ahí también entra la generosidad de hablar con quien hace, con el cuerpo, si eso es lo que entra y va.

No sé, si me pregunto qué espacios existen, por ejemplo, para que los curadores hablen con los bailarines. Sabes, cuando se trabaja con un artista, se da ese espacio, pero ¿los bailarines también tienen acceso a trabajar con las personas que están construyendo los discursos dentro de las instituciones, para poder oírse mutuamente? Es algo tan sencillo, ¿verdad? Tú, del lado de un bailarín, que ya el contexto te trata como un objeto, que vas allá por 100, 150 € a poner tu cuerpo, ¿me entiendes? Porque yo te hablo desde la experiencia de activar trabajos de otros artistas de performance y demás, desnudo. ¿Nunca tuviste un momento para verdaderamente hablar con el artista e intercambiar?

Sabes, yo también tengo algo que decir. También tengo algo que compartir, algo que puede ser mirado de frente. Si no, ¿qué sentido tiene? Sobre todo esas prácticas que son sociales, de cuerpo incorporado, decoloniales, todavía dentro del hacer, del cómo se hace, todavía hay un montón de vicios. De colonialidad, de relaciones coloniales en el trabajo. ¿No? Entonces me parece que es una manera... o sea, que también se puede mirar con ese lente del marxismo. ¿Material de lo que está sucediendo allí? ¿Quién tiene poder? ¿Quién no tiene cómo redistribuir? Porque entonces miremos. El espacio, el museo, la institución, digamos, es un espacio comprometido con la transformación social. Sí, obviamente, en muchos casos simbólica, edificante. Ya por momentos no es continuada, pero por momentos entiendo que sí, tal vez esa otra labor más de la universidad, del colegio, de la familia, en términos como de tipo de línea de tiempo del grupo comunitario, dar a la fe.

Pero la institución también puede decir, "bueno, yo no soy esto, pero yo quiero ser esto, yo puedo ser esto, tengo los medios para hacer esto". ¿La pregunta es por qué? No sé. ¿La pregunta es por qué no? ¿Qué tipo de transformación te es cómoda? ¿Estaría

entonces, en esas tensiones? Por eso me parece que es tan importante que personas de las mismas comunidades estén dentro de las instituciones, en un espacio donde se pueda, donde puedan decir cosas que son importantes, porque si no, todo se convierte en puro espectáculo y puro show.

El display también tiene un sentido, la manera como te relacionas también con el sentido, como se trata a las audiencias en el momento, también tiene un sentido. Es un discurso en sí mismo. Es un discurso en sí mismo. Que yo pague un tiquete es un discurso en sí mismo, que yo haga una cola y que me hagan sentir que yo hago una cola. Sí, por horas y horas y horas. Es un discurso en sí mismo que se sienta como un espacio elitista, es un discurso en sí mismo. Que siga entrando y sintiéndome que no pertenezco, aunque trabajo aquí. Aunque estuve aquí hace 10.000 años. Entonces fui a ver la obra. No puede ser. Tal vez choca con eso. ¿Pero cómo participa la institución? De promover esos discursos del cuerpo, del afecto, de la clase, de la raza... ¿Cómo se sienten las personas aquí? Dentro de los teóricamente como... ¿Quiénes entraban aquí, quienes entran ahora?

Y yo creo que entonces, cuando hablas del bailarín o del caso personal, es interesante porque tal vez esos cuerpos están allí habitando, son como un cuerpo que está, que negocia una presencia. Tal vez en un marco en el que se permite la inscripción, permite estar presente, que miremos el caso de los cuerpos racializados. Si dentro de una institución, los cuerpos racializados, dependiendo de la institución, no, pero en muchas, se disparan unas alertas. ¿Qué hace esta persona aquí? ¿Por qué está tan cerca? ¿Pertenece o no? Y las personas se dan cuenta, no porque me dicen... ¿por qué me dan a mí este tipo de información que no se la das a otra persona? Porque me estás percibiendo todo eso, aparte del proyecto estético. No, porque el proyecto estético también puede ser inclusivo, también puede ser excluyente, sí, que todo se vea como nada, que es de tu cultura. También es excluyente que todo se vea como algo que tú no puedes acceder, que no está para ti. Tú no perteneces, tú solamente consumes eso, o sea, consumes a la fuerza. Bueno, en fin, no quiero desviarme, pero miremos al bailarín. Entonces, digamos, si los cuerpos racializados dentro de una institución no se sienten a gusto y tú invitas a un bailarín racializado a poner su cuerpo allí.

¿Qué está pasando allí? ¿Qué está ocurriendo? ¿Qué está en juego? ¿Qué se está mediando? O tal vez ese cuerpo permitido, enmarcado, es una potencia que la institución tal vez quiere que los cuerpos racializados dentro de esa institución se sientan más en el centro, más acorde. Estoy siendo aquí generosa, ¿no? Más a gusto, que se vean reflejados.

Es un momentito que dura, ¿cuánto tiempo? Porque cuando tú vas a la institución, ves que todos los que limpian son latinos o africanos. El equipo de dirección, en cambio, es todo blanco, y los que cuidan están ahí, pues son todos como tú.²¹⁸ ¿Dice algo sobre el cuerpo del bailarín, sobre el cuerpo del trabajador? No, no es el cuerpo del artista. No, pero el del bailarín es el cuerpo del trabajador, de los afectos, de ese cuerpo. ¿Cómo se siente? ¿A quién le pregunta esa persona? ¿Cómo te sentiste después de estar allí?

Ahí, sobre todo en el trabajo que hiciste dentro de ese espacio, ¿cómo te sentiste? Sí, como para mediar. ¿No es acaso un cuerpo informado, que tiene más herramientas para hablar, para expresar? Porque esas también son las herramientas del bailarín, ¿no? La capacidad de entender qué le pasa a su cuerpo cuando está haciendo ciertas cosas, de poder traducir, con más palabras o con otras maneras, lo que está ocurriendo. Ahí el artista puede decir 'bailarín', pero no sé... Bueno, en fin, es un campo bien amplio. Pero para resumir y aterrizar las cosas: sí, creo que si las instituciones tienen un compromiso con nosotros, con el cuerpo, de alguna manera, entonces se necesitan personas informadas que...

Arantxa: Puedan hablar desde una experiencia corpórea, desde lo corporal.

Atabey: Sí, que puedan. Y creo que no se trata solo de eso. Pero, bueno, si quienes están ahí siempre se sienten a gusto en todos lados porque el mundo está hecho para ellos, heterosexuales, blancos, ¿verdad?, entonces, ¿cómo pueden realmente comprenderlo? Nunca han experimentado lo que es sentirse fuera de lugar, lo que es sentir que no perteneces, que no tienes nada que contribuir.

Si nadie te está oyendo, si nadie te pregunta, si nadie dice nada, entonces, ¿qué queda? Esto me lleva a lo que mencionaba al principio sobre mi lugar de enunciación. Todo lo que estoy

²¹⁸ Nesta passagem, Carlos diz ' todos os que limpam são como você', referindo-se a 'nós mesmos'. Cabe destacar que ambos, entrevistado e entrevistadora, são pessoas racializadas.

diciendo lo he construido a partir de conversaciones, de pasillos, de chismes. Sabes, de escuchar: *"Yo fui allí, presenté esto, pero me trataron como un perro. Este artista me trató mal. Este coreógrafo me trató mal. No me pagaron lo suficiente. Me robaron esto. Me hicieron esto. Me hicieron lo otro."*

Y esto ha sucedido durante décadas. Hoy en día, tengo más herramientas para que no me pase. Pero me sigue pasando. Aun así, escucho. Pongo mi oído para recibir todos los comentarios de mis colegas. Y te puedo decir qué le pasa a esos cuerpos dentro de la institución, dentro de la recepción.

Ese conocimiento es valioso, ¿no? Es un conocimiento en conflicto, que plantea un conflicto. Porque si me preguntas: *"¿Por qué me pagas así? ¿Por qué me pagas mal? ¿Por qué no me pagas esto? ¿Por qué no me das para un taxi?... Y entiéndelo: soy una mujer. Terminamos tarde en la noche. No es seguro para mí."* ¿Me entiendes? Todas estas cosas... *"Soy madre, ¿dónde dejo a mi hijo?"* Todo esto importa. Pero si trabajas con objetos, con obras de arte, es diferente. No tienes que pensar en todo esto. No te enfrentas a estas preguntas. A veces, trabajar con objetos nos ahorra muchas cosas.

Arantxa: Pero, a veces, se paga mejor el seguro de un objeto que el cuidado de una persona. Eso es bastante fuerte. Me gusta mucho todo lo que dices porque parte de la escucha, del cuidado, del diálogo con el bailarín o el coreógrafo. Y, realmente, los museos históricamente han trabajado con objetos. Llevan un objeto a la institución y lo convierten en una forma de poder, una manera de aprisionar una cultura. Se apropian de ese objeto, lo exhiben y, de alguna manera, lo dominan. Entonces, ¿cómo evitar que esta misma lógica de dominación se replique en los cuerpos que ahora ocupan las salas de los museos?

Atabey: **Tiene que haber una lógica distinta. Es una oportunidad, ¿no? Una oportunidad para construir otras relaciones de valor con nuestros objetos y para transformar el espacio. Porque, al final, esa violencia no solo afecta a los objetos y a los cuerpos que participan, sino también a quienes trabajamos dentro de la institución.**

Esa violencia se convierte en un escenario, en un círculo de abuso, explotación, frustraciones. Se le da vida a una cosa y, en el proceso, se roba la vida de las personas. No genera más vida.

Es necesario hablar mucho más del aspecto material: de clase, de condiciones de trabajo, de contratos.

Claro, yo creo que estas dinámicas tal vez no las vamos a poder cambiar por completo. Es un trabajo colectivo, no depende de una sola acción. Pero sí podemos dar buenos ejemplos, construir esperanzas, mostrar buenas prácticas. Podemos intentarlo.

Es un proceso. No se puede transformar todo de la noche a la mañana ni alcanzar la perfección de inmediato. Hay estructuras que toman tiempo en cambiar, pero lo que sí se puede hacer es tratar a las personas con dignidad. A pesar de que no hayamos llegado a la transformación total, podemos tratar a los demás con respeto, con cariño, con reconocimiento.

El ímpetu debe estar en valorar a las personas, en darles el lugar que merecen, incluso cuando las condiciones materiales aún no sean las ideales. Que me invites a hablar con el artista, que me recuerdes luego, que me llames para participar en algo que realmente valore mi trabajo. No cualquier cosa. Se trata de construir una relación afectiva y discursiva distinta.

Y en esa construcción también se generan discursos. Si tú estás en esa sintonía, los artistas que invites también lo estarán. Lo he mencionado muchas veces: hay espacios dentro de las instituciones que tienen dinámicas difíciles de cambiar con palabras. Pero, ¿cómo se siente ese espacio? ¿Qué energía transmite? Hay una vitalidad que se percibe cuando entras a un lugar. Creo que eso sí podemos hacerlo. No es tan complicado. Se puede generar una buena vibra en un espacio. Se puede hacer que las personas se sientan bienvenidas, tratarlas con calidez.

Este es un buen ejemplo de cómo definir el impacto de un espacio, no por su tamaño o su alcance, sino por la forma en que se vive en él. Espacios comunitarios hay muchos, pero un aparato institucional con "I" mayúscula tiene su propia complejidad. Y esto se refleja en todo: en los colores de las paredes, en las texturas, en los servicios que ofrece, en la manera en que se presentan las cosas, en las sonoridades, en los afectos, en el trato que reciben todas las personas que trabajan ahí.

A Potencialidade Decolonial da Dança e da Performance em Museus Europeus:
um Olhar Sociomuseológico

ENTREVISTA COM ANTONIO GONZAGA AMADOR E JANDIR JUNIOR ²¹⁹

Antonio Gonzaga Amador é artista visual e educador. Doutor pelo Programa de Pós Graduação em Artes da Cena da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro em 2024. Mestre pelo Programa em Estudos Contemporâneos das Artes na Universidade Federal Fluminense em 2019. Graduado em Pintura pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro em 2013. Artista visual com interesse em programas performativos que pensem o corpo e seus estudos transdisciplinares. Teve seu trabalho exposto em espaços como: 35 Bienal Internacional de São Paulo, São Paulo, SP; Espaço Vitrine Museu Paranaense, Curitiba, PR; Sesc Pompéia, São Paulo, SP; Programa de Exposições CCSP Mostra 2020, Centro Cultural São Paulo, São Paulo, SP; entre outros.

Jandir Junior é graduado em Artes Visuais e Escultura pela Escola de Belas Artes (UFRJ). Colabora com o Coletivo Desviu e o Grupo MAD. Integrou exposições e ocupações individuais e coletivas, tais como: Pequena coleção de coisas que não desembalarei (Lugar das Dúvidas/Casa Daros, RJ); Comunicado: É Permitido Apropriar, Manipular e Inserir Pedras Neste Espaço. Grato, Jandir Jr. (Espaço Vórtice-EBA/UFRJ, RJ); Provocações (Museu D. João VI, RJ); Como ser civilizado (Estúdio 19, RJ) e Novas Poéticas - Diálogos expandidos em arte contemporânea (EBA/UFRJ, RJ). Atualmente, cursa o programa de Práticas Artísticas Contemporâneas – Nível II na Escola de Artes Visuais do Parque Lage e realiza ações junto ao projeto Esquina do Encontro, na Casa Daros Rio.²²⁰

Introdução à entrevista

Ambos artistas formam a Amador e Jr. Segurança Patrimonial Ltda., uma série de propostas performáticas concebidas e realizadas por eles mesmos em instituições de arte. Trajados com uniformes de segurança, seu tema central é a problemática das relações entre instituições como essas e as pessoas que trabalham cotidianamente em suas salvaguardas.²²¹ A entrevista tinha como objetivo principal ouvir os artistas sobre seu trabalho performático em diálogo com um pensamento museológico decolonial, especialmente no que diz respeito às relações

²¹⁹ Referência: Ciafrino, A. (2025b). Entrevista com Antonio Gonzaga Amador e Jandir Junior. Entrevista realizada por Zoom, no dia 9 de abril de 2025.

²²⁰ Bio retirada do site do artista. Disponível aqui: https://www.artcontexto.com.br/biografia-jandir_jr.html. Acessado em 5.11.2025.

²²¹ Descrição retirada do site dos artistas. Disponível aqui: <https://amadorej.com/>. Acessado 06.10.2025

de trabalho dentro do museu. No entanto, acabou se transformando em um diálogo entre os três, já que todos foram educadores no Museu de Arte do Rio entre 2013 e 2014.

A Entrevista (alguns trechos foram retirados por não serem relevantes para a pesquisa)

Arantxa: A minha tese vai tratar muito sobre ‘colonial-washing’ que é como chamo quando não é necessário mudar a estrutura do museu, nem a coleção, nem as relações de trabalho. Depois que trabalhei no Gropius Bau, onde tive muito contato com a equipe de segurança, pensei nesse último capítulo, no qual defendo que a decolonização nos museus, seja por meio da dança, da performance ou do que podemos chamar de ritual ou gesto intencional, com o corpo em movimento ou mesmo estático, acontece de forma interna. Ou seja, vou argumentar que se trata de uma ação que ocorre da instituição para dentro, e não um espetáculo voltado ao público. Por exemplo, o trabalho do artista da exposição em que colaborei, o Rirkrit Tiravanija, oferece essa possibilidade de transformação das relações de trabalho entre quem atua diretamente na exposição, no museu. E aí eu apresento também o trabalho de vocês, que aponta diretamente para as relações de segurança, um trabalhador, uma figura central no museu.

Antonio: Acho muito interessante essa relação, porque é um movimento que provoca. Às vezes, a gente tem essa reflexão. Que talvez já tenhamos compartilhado com você, uma provocação que a Priscila já fez pra gente, e que é sempre essa constante recolocação: o que as instituições aprendem depois que a gente faz uma performance nesses espaços? O que permanece após a performance? Ou seja, o que acontece depois dos convites ou da estruturação de um trabalho que propõe uma relação crítica com questões de trabalho, classe, raça nesse contexto? O que fica para depois? Isso é revisto internamente? Ou nem chega a ser revisto? E isso também não é algo que a gente trate diretamente na encenação, mas sim algo que atravessa nosso próprio processo de reflexão, né? E aí eu queria talvez falar de uma performance que a gente vai fazer amanhã, que acho que também toca nesse assunto, e está muito fresca na nossa memória. É uma performance inédita nossa, chamada “Assento”, que nunca realizamos antes. A ideia é colocar um assento confortável dentro da exposição e ficar vigiando a mostra sentados, nesse gesto de conforto. Esse assento vai estar sinalizado com uma placa escrita: “Atenção: uso exclusivo de funcionários.” A proposta é que, mesmo

quando não estivermos em ação performativa, o uso do assento continue sendo exclusivo para funcionários. Ou seja, para além do nosso trabalho performativo que acontece na abertura da exposição, propomos também uma ação performativa e provocativa que permanece durante o tempo da mostra: um assento reservado apenas para funcionárias e funcionários. Com isso, tentamos prolongar essa performatividade, provocando o público visitante, que não pode se sentar ali, e, ao mesmo tempo, desafiando a instituição a lidar com essa presença da performance no cotidiano da exposição, mesmo após o momento ‘oficial’ da performance.

A gente nunca fez isso antes, então não sabemos como vai acontecer posteriormente, o que vai ser, como isso vai se desenrolar. É uma exposição aqui no Rio de Janeiro, na FGV Arte, com curadoria do Paulo Herkenhoff e do João Vitor Guimarães, que é um curador de Salvador, na Bahia. Acho que essa performance talvez comece a elaborar, provocar ou refletir sobre esse tensionamento institucional voltado para dentro. No sentido de que, para o público, esse lugar, essa performance, esse assento, está muito claramente definido. É um assento para funcionários, e no dia da performance vamos estar lá sentados. Depois, com o desenrolar da exposição, esse objeto performativo vai permanecer no espaço e continuará muito visível. Para o público, isso estará evidente, vai ser claro o que acontece ali e como isso se joga.

Mas talvez essa seja uma das primeiras tentativas de tensionar a performatividade pelo lado da instituição, pensando a partir dessa situação, como ela lida com essa cena colocada ou provocada. Qual será a performance, ou a performatividade, das pessoas envolvidas? Tanto das e dos trabalhadores, quanto de quem está em cargos de chefia, da relação com a terceirização, que é algo recorrente nas instituições. Qual vai ser a diretriz? O que vai ser passado adiante? Isso escapa ao nosso controle, e também não é uma premissa nossa, porque o enunciado da performance é simples: apenas funcionários podem sentar. Mas essa ação vai lidar com uma cena, com uma situação que possivelmente vai gerar algum ruído. Acho que isso se conecta com o que você falou sobre pensar essas relações voltadas para dentro, essas propostas decoloniais que não são feitas para o público, mas sim direcionadas à estrutura institucional. Outras formas de pensar, metodologicamente e estruturalmente, sinais voltados para dentro, não para fora.

Jandir: A gente vai usar uma cadeira de balanço. Pensamos nela como o primeiro tipo de assento para essa performance, embora possa ser substituída por outros assentos confortáveis.

Ao pensar na cadeira de balanço, me veio uma lembrança de quando trabalhei na exposição *O Rio do Samba*²²² no Museu de Arte do Rio. Lá havia uma foto do Pixinguinha sentado em uma cadeira de balanço com um saxofone, feita pelo Walter Firmo. É uma foto lindíssima. Essa imagem ficou na minha cabeça, embora eu nunca tivesse pensado nela com profundidade. Me marcou de forma tão intensa que, quando conversamos sobre a performance, essa memória veio à tona. A cadeira de balanço também contrasta diretamente com o banquinho usado por seguranças, o que amplia o sentido do gesto. Um funcionário que está trabalhando na exposição da FGV me mandou mensagem esses dias, dizendo: “Ah, tem muitas pessoas aqui do Rio que não estão indo, e eu acho que essa vai ser uma exposição importante, grande. Queria muito que vocês viessem, queria estender o convite.” Quando ele falou da exposição, eu respondi: “Cara, eu vou participar da exposição com o Antonio. É a *Afro-brasilidade*²²³.”

A gente ficou discutindo o nome da exposição, falando que era um nome estranho, inclusive. Contei sobre a proposta da nossa performance, e ele respondeu: “Caralho, parece que vocês fizeram uma pesquisa aqui dentro. Parece que é *site-specific*, porque há problemas com cadeiras há muito tempo. Desde a abertura da FGV não tem cadeira para educador sentar, não tem cadeira para segurança sentar. E isso é uma reivindicação antiga. Acho que para os educadores é até mais tranquilo, porque conseguem levar para a sala, mas os vigilantes não têm. E os responsáveis sempre dão um jeito de evitar colocar cadeiras.” O mais bizarro é que as exposições anteriores de Paulo tinham cadeiras, cadeiras lindas, de acervo, de arquitetos e designers, mas eram cadeiras para serem olhadas, não para serem usadas. Aí me veio de novo a lembrança da foto do Walter Firmo, com o Pixinguinha sentado na cadeira de balanço. Pensei que talvez eu olhasse aquela cadeira refletindo sobre o meu próprio corpo ali, vigiando o museu, só com um banquinho desconfortável disponível. E eu falei: “Bem, depois da performance, essa cadeira vai ser de uso exclusivo dos funcionários.” E aí vem o que o Antonio comentou, que a Priscila perguntou: eu realmente não faço ideia de como a instituição vai manejar isso, mas a instrução está dada. O público não pode sentar na cadeira,

²²²Exposição no Museu de Arte do Rio, que teve abertura no dia primeiro de abril de 2018. Celebrando cinco anos desde a abertura do museu. Exposição com curadoria de Nei Lopes, Evandro Salles, Clarissa Diniz e Marcelo Campos. Disponível aqui:

<https://museudeartedorio.org.br/programacao/o-rio-do-samba-resistencia-e-reinvencao/>.

Acessado em 03.10.2025

²²³Exposição Afro-brasilidade, na Fundação FGV no Rio de Janeiro, com abertura no dia 10 de abril. Disponível em: <https://portal.fgv.br/eventos/exposicao-afro-brasilidade>. Acessado em 03.10.2025

ela é para uso exclusivo dos funcionários. É uma provocação. Tem algo que dizem sobre o nosso trabalho: “Nossa, vocês são muito engraçados, muito comédia, debochados.” Mas é um deboche também, sei lá, com uma ironia melancólica. Um deboche melancólico. Porque a gente está debochando de coisas que a gente não consegue mudar. As pessoas continuam trabalhando em 2025, dez anos depois que a gente entrou²²⁴, vinte anos depois que nossos supervisores entraram, mais de trinta anos depois que a Ana Mae Barbosa²²⁵ lança bases para a mediação cultural no Brasil... e o educador, o monitor, o vigia de sala continuam sem cadeira.

Arantxa: Eu estava trabalhando nesse museu super grande agora em Berlim, e a equipe de segurança era de uma empresa terceirizada. Eu entendi que aquilo era, no fim das contas, uma economia, eles estão ali pagos para ocupar o espaço, mas ninguém realmente espera que façam algo. Eles são instruídos, por exemplo, a não falar com as pessoas. Não podem olhar pela janela, não podem usar o celular, não podem ler livros. E quando eu entrei, tinham recém-conquistado o direito de sentar numa cadeira. Mas aí, olha que doido, parte do meu trabalho era, basicamente, controlar essa galera. Eu estava administrando a equipe, mas também tinha que ficar de olho neles. E eu fazia isso no meu estilo, ia circulando, conversando, trocando ideia com cada segurança, sala por sala. Acabei virando amiga de todo mundo. Percebi que os mais velhos permaneciam em pé, enquanto os mais jovens se sentavam. Era porque os jovens tinham acabado de entrar, e os mais velhos estavam tão acostumados a passar o dia inteiro de pé que nem cogitavam sentar. Tem gente que trabalha ali há 30 anos, que já viu várias direções passarem. Eles comentavam: “Ah, na época do diretor tal era assim, com o diretor tal foi diferente...” Conhecem tudo. E isso me fez pensar muito neste capítulo no qual falo do trabalho que fiz nesta exposição no Gropius Bau. Claro que eu estou falando também do trabalho do artista, mas no final, o trabalho do artista não é apenas o trabalho do artista. O trabalho do Rirkrit Tiravanija são essas relações entre as pessoas que ele provoca através de suas obras. Eu e a equipe com quem eu estava só

²²⁴Jandir faz referência ao fato de que os três, Antonio, Jandir e Arantxa começaram a trabalhar como educadores no Museu de Arte do Rio de Janeiro em 2013, 12 anos antes dessa entrevista acontecer.

²²⁵Ana Mae Barbosa (Recife, 1936) é uma educadora, pesquisadora e referência pioneira na arte-educação no Brasil. Com formação em artes e educação nos Estados Unidos, Anna Mae foi uma das primeiras a defender a importância da educação como parte essencial da experiência museológica. Atuou como diretora do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ) na década de 1970, onde fundou o setor educativo, transformando a maneira como o público se relaciona com a arte nas instituições.

existíamos por causa do caráter da exposição dele.

E é isso que eu também penso quando reflito sobre o que vocês estão fazendo. Vocês colocam uma cadeira que vai permanecer, então vocês estendem a temporalidade da performance. Brincam também com essa questão da materialidade. Acho que vocês expandem para além da imaterialidade da performance, trazendo uma materialidade através do vestígio que permanece. E sendo uma cadeira de balanço, ela vai ficar. Provavelmente é isso que vai acontecer, porque eles não vão querer tirar, já que vai ser legal. Acho que pode acontecer isso mesmo, que a cadeira permaneça. Talvez ela adquira outros significados, e talvez não seja mais apenas para os funcionários. Talvez se crie essa situação de evidenciar isso ou simplesmente de observar o que se transforma. Mas vai ser algo interno, algo que só quem trabalha ali vai perceber. E quem sabe, quiçá, imaginem que a cadeira fique e fique para os funcionários também.

Jandir: Eu já estou fazendo a campanha “me avisa e manda foto para mim de tudo o que acontecer”. Quero saber o que vai acontecer. Muito curioso, né? Porque realmente essa parada fica muito escondida. Como o que aconteceu na Bienal. Sabe quando saiu a carta de educadores da Bienal?²²⁶ Eu lembro da nota de retratação da Bienal de São Paulo. A fundação alegou, com outras palavras, claro: que eles soltaram essa carta aberta criticando a instituição, mas não procuraram os meios internos para resolver isso, e não tentaram fazer algo por dentro, pelos mecanismos de *compliance*. Não fizeram nada disso. E isso, é um bagulho doido, porque na época eu e o Antonio ficamos conversando sobre o discurso dos trabalhadores. Ele não é muito autorizado no âmbito público, né? Porra, o Tino Sehgal fazendo uma performance problematizando X ou Y é massa, mas o próprio trabalhador é muito próximo da greve. Passa a ser algo muito próximo de parar as estruturas, e isso dá um medo... E talvez por isso essas coisas não cheguem ao público. Sempre é assim, né? O lado B da história. **Ou seja, a instituição cultural consegue lidar com muitos assuntos enquanto tema, mas quando é um problema real, aí muda de figura.**

Eu estava numa aula agora e estavam falando sobre as reformas, um assunto muito caro a nós:

²²⁶Durante a 35a Bienal de São Paulo, a equipe de educadores da Bienal escreveu uma carta anônima e publicou-a, denunciando as condições de trabalho da equipe. Disponível aqui: <https://www.metropoles.com/colunas/guilherme-amado/funcionarios-da-bienal-de-sp-denunciam-condicoes-de-trabalho>. Acessado em 06.10.2025

a abertura do Museu de Arte do Rio, a revitalização do centro ali no Porto Maravilha.

Antonio: Olha só! Dez anos já e ainda fala-se disso. (risos)

Jandir: (risos) Não, mas tava interessante a aula! Eu fiquei lembrando da exposição “O Abrigo e o Terreno”²²⁷, uma exposição criticando as remoções, dentro de um museu que era a cereja do bolo da gentrificação.

Arantxa: E eu acho que às vezes a instituição é feita dessas contradições por instituição. Ela também é feita de pessoas. Eu sempre penso isso, que é feito de pessoas que têm diferentes pessoas, com diferentes interesses, tentando chegar num lugar. Todo mundo precário, todo mundo lutando. Tem pouquíssimas instituições no mundo que estão tendo os recursos necessários para fazer os projetos que eles querem. Mas é isso, essa mentalidade colonial, capitalista, etc, que vale a pena explorar os trabalhadores em prol disso, né? E o tema é decorativo, a absorção dos conceitos que a exposição trabalha não é real. E aí a pergunta sempre é: onde é que fica o limite? Onde está o limite entre uma instrumentalização total, banal, antiética, e até que ponto é uma instituição que está tentando? Eu acho que isso é os trabalhadores não se queixarem também, obviamente, porque eu não tenho nenhuma esperança de que vá fazer nenhuma diferença. Imagina chegar pro patrão “Pô, patrão...[...]

Jandir: [...] me dá uma cadeira”

Arantxa: Gente, mas o MAR, por exemplo... É aí que entram as contradições... Nós que problematizamos tanto o MAR. Hoje em dia, quando vou ao MAR, penso: “Nossa, peraí, não é bem como eu criticava, como eu achava que ia ser.” Na real, é um museu com um programa ainda muito interessante, que está recebendo um público que antes não frequentava, e esse público está se divertindo. E o mais importante: está se divertindo, está tendo uma boa

²²⁷O Abrigo e o Terreno foi uma das exposições que inauguraram o Museu de Arte do Rio. Com curadoria de Paulo Herkenhoff e Clarissa Diniz, a exposição abordava o processo de gentrificação que a região do Porto Mauá, onde o próprio museu se encontra ao mesmo tempo que o museu era também parte do projeto urbanístico da prefeitura que promoveu as remoções e outros processos de exclusão das populações locais mais desfavorecidas economicamente. Esta contradição e instrumentalização discursiva será abordada em vários momentos pelos entrevistados e a entrevistadora. Disponível aqui:

<https://museudeartedorio.org.br/programacao/o-abrigo-e-o-terreno-arte-e-sociedade-no-brasil-i/>.

Acessado em 03.10.2025

experiência, curtindo o espaço. Então é isso, né? Acho que vale. Tá valendo. Não que a problematização não fosse válida, ela era, e continua sendo, mas acho que o MAR se mostrou hoje muito mais interessante. Eu me encontrei com vocês lá. No último ano que estive aí, fui ver uma exposição sobre o funk. E teve também aquela performance do Yhuri Cruz, *Revenguê*, que vi dois anos atrás. Na verdade, essa foi a primeira vez que voltei ao MAR depois de uns oito anos, sei lá. E ver aquilo... perceber que o museu virou um espaço da galera da região, um museu da gente negra, do nosso povo, o time, o público, a equipe... é um museu negro. É talvez o museu mais negro que já vi na vida. Isso é algo muito interessante de se notar, eu acho.

Jandir: É verdade. Acho que houve uma mudança aí. Não sei se começou exatamente com a entrada do Marcelo Campos, mas tenho a impressão de que sim. A entrada dele na curadoria, de forma definitiva, deu ao museu uma nova cara. Criou-se um ambiente propício, um solo fértil, junto a produção de vários artistas negros, que passou a alcançar um status de ativo financeiro no mercado de arte. Essas obras, por sua qualidade, com sua crescente institucional, se tornaram ativos do mercado, e isso facilita o diálogo com instituições paralelas e com o próprio mercado, galerias, cessão de obras, composição de uma programação como essa dentro de um museu. Acho que as coisas vão se articulando. Eu gosto muito disso. Tem um texto da Andrea Fraser em que ela diz algo interessante: que, geralmente, quando a convidam para fazer um trabalho de crítica institucional dentro de um museu, é um setor chamando para criticar outro setor.²²⁸ A gente entende, então, que o museu é muitas coisas ao mesmo tempo. São muitas pessoas, setores diferentes, cabeças distintas que o constroem, além das gestões que vão se alternando ao longo do tempo. Ou seja, esse MAR não é o MAR do Paulo, nem o MAR do Evandro Salles. Não é. Ele deve parte do que é à história anterior, claro, mas se transformou em outra coisa. É muito interessante observar isso. Estar vivo para ver essas transformações acontecerem.

Antonio: O tema da educação também é algo muito interessante. Porque essa ocupação do museu também se dá a partir de uma relação com a cultura. O projeto de educação, construído desde o início, já se colocava aberto à transformação, à escuta. Acho que muita gente teve

²²⁸O artigo mencionado é: Fraser, Andrea.(1994). Como prover um serviço artístico. Disponível em: <https://revistacarbono.com/artigos/04como-prover-um-servico-artistico-andreafraser/>. Acessado em 03.10.2025

acesso ao museu justamente por causa do programa massivo de visitas. Foi uma loucura naquele primeiro ano. Milhões de visitas com *vouchers* de escolas públicas. Todo mundo saía com cinco ingressos pra casa, lembra? Teve uma relação muito forte ali, tanto com esse programa massivo de visitas quanto com o programa de Educação como um todo, incluindo a formação de professores, o projeto *Vizinhos do MAR* e a forma como tudo isso foi sendo construído. Eu acho que o MAR é o que é hoje por conta desse trabalho anterior. E foi fácil fazer isso? Claro que não. Mas também não foi difícil perceber, ao longo do tempo, os resultados que esse tipo de projeto trouxe. A gente acompanhou vários desses momentos, em diferentes fases, e viu a transformação acontecendo ali. E é interessante pensar como as gestões foram, aos poucos, olhando para isso, para essa dimensão que o Jandir trouxe sobre os ativos financeiros também.

Os patrocínios também... Teve esse movimento de reconhecimento: “Nossa, caraca, você trabalha com o projeto Vizinhos?”²²⁹ Muito legal! Vamos apoiar isso, queremos ter o nosso nome associado a essa iniciativa. Muito maneiro!” Mas, ao mesmo tempo, houve uma *expertise* muito grande das pessoas que trabalham no museu em relação à negociação de saber até onde é possível ceder, e até onde não é.

Eu fico muito feliz com o MAR justamente por esse resultado, que é visível nessa relação com o espaço público, sabe? Porque eu acho que, nessa ideia de função social do museu, de pensar um museu dentro da cidade do Rio de Janeiro, ele se tornou, para boa parte da população, o museu ‘de si’. O MAR como o museu da cidade. Até aquele slogan meio bobo que usaram, “O mais carioca dos museus”, no fundo, funciona, porque conseguiu criar essa relação de pertencimento. E aí, fazendo um contraponto, são dois mundos diferentes, claro, mas comparando com o Museu do Amanhã, que mesmo sendo um museu de promoção da ciência, com outro tipo de proposta, a gente percebeu que ele também quis pegar essa ideia de ‘ser carioca’, de se conectar com a vizinhança. Só que, olhando de fora, porque eu não sei exatamente como foi o processo interno deles, o que se viu foi que o Museu do Amanhã acabou se tornando um museu do turista.

²²⁹O MAR tem desde sua abertura conduz o projeto *Vizinhos do MAR*. “Visa promover a democracia cultural, o pertencimento e a apropriação do museu, de suas exposições e programas, pelos moradores da região, a partir do agenciamento coletivo de saberes, práticas e potencialidades do território.” (MAR, s.d.). Disponível em: <https://museudeartedorio.org.br/escola-do-olhar/vizinhos-do-mar/>. Acessado em 03.10.2025

É um museu muito visitado por quem quer conhecer o Rio, e acabou entrando nesse circuito do turismo. Já o MAR seguiu por outro caminho: o de pensar o museu a partir da população da cidade, de refletir as questões urbanas, sociais e culturais do próprio território. Claro que também é visitado por turistas, mas acho que existe ali uma relação de reconhecimento e de uso do espaço público, um sentimento real de ‘esse é um equipamento público que me pertence’, e isso é uma grande conquista. Conquista no sentido de realização de uma proposta, de um projeto que deu certo. **E é curioso pensar que os dois museus estão lado a lado, no mesmo território, e passaram pelas mesmas transformações sociais, pelo mesmo contexto de mudanças urbanas na cidade. Mas, dependendo das metodologias de trabalho, dos processos, das escolhas de gestão, seguiram caminhos muito diferentes.**

Arantxa: Realmente, o MAR era muito ambicioso. A meta era receber, em um ano, todas as escolas públicas do Rio de Janeiro. Depois acabaram estendendo para dois anos.

Antonio: Sim, a gente trabalhava de terça a sábado [...]

Arantxa: Duas visitas por dia.

Antonio: Na verdade, eram dez visitas por dia. Cinco de manhã e cinco à tarde. Dez vezes cinco, cinquenta visitas por semana.

Arantxa: E os grupos tinham 40 pessoas, divididos em dois, 20 por grupo. Estava sempre lotado de crianças que nunca tinham ido a um museu. Eram levadas e levadas de pessoas que estavam entrando em um museu pela primeira vez. Era uma política de formação de público muito potente. E isso não tira o valor das linhas que a gente recebeu, do pensamento coletivo que a gente produziu. Era também sobre dizer para as crianças: “Venham e se apropriem do museu. Seja para aproveitar o ar-condicionado, ou simplesmente para curtir estar aqui.” Era poder dizer: “Se quiser, tenta encontrar a gente no segundo andar, na Escola do Olhar, que a gente vai te deixar entrar.” E que não precisava ser sobre uma experiência estética.

Antonio: Porque... isso é algo que a gente não tem como saber com certeza, né? Mas pensa: uma criança que veio em 2013... já se passaram dez anos. Se ela tinha 12 anos na época, hoje tem 22. Já deve ter voltado algumas vezes, talvez até tenha ido ao show de abertura da exposição do funk, com a Valesca Popozuda, sabe? É essa noção de tempo que a gente não

consegue medir com precisão, mas que com certeza existe. Esses retornos, essas trajetórias... a criança cresceu junto com o museu. E cresceu também em termos de maturidade, de convivência, de experiências. Isso é muito potente.

Jandir: É, que loucura! Mas a gente era muito novo mesmo. Tenho uma visão crítica sobre isso, que infelizmente é uma realidade no trabalho com educação. No MAR, por exemplo, tudo começou com uma equipe de estagiários fazendo todas as visitas. E, sinceramente, não acho que isso seja o ideal.

Arantxa: E agora, ainda é assim?

Jandir: Agora está até pior. Agora é mais precarizado. Hoje em dia acho que são cinco educadores no MAR, contratados como PJ²³⁰, trabalhando 44 horas por semana, com salário baixo. Os outros cargos são de supervisão ou ligados a projetos, mas aquele volume de gente que a gente via trabalhando lá só existia porque era muita gente jovem no início da carreira, estagiários. E porque o museu tinha mais verbas, claro.

Arantxa: Acho que já tenho material suficiente para dar um novo fôlego ao capítulo seis, sobre essa ideia de ‘decolonização para dentro’ e as transformações internas. E, pela conversa que a gente teve agora, estou pensando que é importante falar também do MAR. Talvez trazer um pouco da nossa experiência, dessa troca que tivemos, de como foi viver isso por dentro.

Antonio: Total. Porque tu viveu isso, né? E a gente passou por várias situações que, olhando hoje, permitem refletir tanto sobre a nossa prática de trabalho quanto sobre as práticas coloniais que ainda atravessavam esse processo. Porque, com toda a precarização envolvida, ainda assim... sei lá, acho que pra gente o MAR é um museu incontornável. Tanto para quem trabalhou lá quanto para quem frequentou. Justamente por isso que você falou lá no começo: onde estão hoje as pessoas que estiveram com a gente? A Tadaskia, por exemplo, está

²³⁰A sigla PJ (Pessoa Jurídica) se refere a profissionais que prestam serviços como empresas, emitindo nota fiscal com um CNPJ. Apesar de ser uma prática comum há várias críticas ao modelo de contratação como PJ, pois precariza o trabalho, retirando direitos e garantias previstas na CLT, enquanto mantém exigências típicas de um emprego formal.

expondo no MoMA.²³¹ Quer dizer, houve uma sinergia ali, entre formação, criação e convivência, que é impossível ignorar. Foi um projeto de educação incontornável, um momento incontornável. A gente viveu uma coisa que marcou.

Arantxa: E tem também a questão da crítica institucional. Lembrei agora da exposição do Grupo Empreza.²³² Acho que a gente não curtiu muito aquela exposição, porque disseram que iríamos trabalhar juntos, mas isso não aconteceu, né? Tivemos uma reunião e, durante a exposição, fiz até uma performance. Tirei a camisa e escrevi no meu peito: 'O artista pode o que eu não posso'. E agora que estou pensando nisso, é um questionamento e uma crítica muito forte. Porque isso fala sobre os papéis que cada um está exercendo dentro daquele espaço, né? Que tipo de liberdade estava sendo dada aos artistas, em comparação com a liberdade que nos era permitida como educadores naquele contexto? Qual era o discurso sobre liberdade que os artistas estavam difundindo na exposição, e como isso se alinhava, ou não, com o discurso da instituição? Olha só que interessante: tudo estava sendo abordado de maneira tão aberta e direta enquanto arte, mas dentro da instituição, a coisa muda. 'Aqui a arte é livre', mas, ao mesmo tempo, dentro daquele espaço, a instituição cria limites para os demais agentes que trabalham e visitam o espaço. Não pode gritar, não pode correr, tem que se comportar. **Isso revela algo importante sobre o que, de fato, significa arte e liberdade dentro de um espaço institucional. Uma coisa é o discurso artístico; outra, é a prática cotidiana dentro da instituição. E esse contraste é fundamental para refletirmos sobre nossos lugares e sobre os sentidos possíveis de liberdade.**

Antonio: Nos gera afetação o objeto artístico, sabe? Tipo, pensar que a arte afeta e produz diversos tipos de afeto na gente, né? Só que, institucionalmente, só existe um modo de afetação. Então, por que a gente trabalha com arte, né? E aí, pensando: como que a gente, como instituição, trabalha com arte se não é afetada a repensar e se reestruturar?

²³¹Tadaskia foi também educadora no MAR, junto com o Antonio, Jandir e Arantxa e é hoje uma artista com alcance internacional enorme. É por exemplo a primeira artista a pintar as paredes do MoMA. Disponível em: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/5713>. Acessado em 03.10.2025

²³²Em 2014, o Museu de Arte do Rio organizou uma exposição do Grupo Empreza, que celebrava naquele ano 13 anos de existência. O coletivo de performers teve sua exposição no museu com o título *Como você*. Disponível em: <https://museudeartedorio.org.br/programacao/eu-como-voce/>. Acessado em 03.10.2025

Arantxa: Eu tô agora pesquisando performance e dança no museu. E penso: que radical foi ter o Xavier Le Roy, né?

Antonio: Uma das melhores exposições que eu já vi na minha vida.

Jandir: Eu também.

Arantxa: Era muito potente, era algo que a gente não vê até o dia de hoje. Como assim você não vê uma exposição na qual são só essas pessoas usando o próprio corpo? Eu tô lendo sobre isso porque eu acho que eu não fiz uma pesquisa. Bem, na época eu não sabia muita coisa, que também formaram a gente muito bem nessa exposição. Essa exposição foi um pouco tipo: “ah, tá aqui, Xavier Le Roy, toma”. Bom, é que hoje eu descobri, por exemplo, que eles traziam parte de suas próprias experiências vividas, que eles não iam, eles não estão performando quando não tem público. Então é uma coisa que só acontece quando tem espectador. E, obviamente, eles iam pensar no que apresentar na hora, porque era tão repetitiva a sequência... Então tinha ‘pessoal’, tinha algumas coisas de performance que, hoje em dia, eu ainda acho raras em exposição. E fora deste formato de ‘uma noite a performance acontece, tchau, nessa noite’, que é normalmente como performances acontecem em museus. Não se pensa num processo da performance. Por exemplo, eu estava conversando com o curador de performance de um museu em Berlim, e questionamos se museus se perguntam na hora de convidar um performer: Tem um vestuário para o performer? Tem um acompanhamento? Tem um lugar para ensaio? E depois a pessoa performa nesse mês, como que a pessoa se mantém no mês posterior? Como o artista se mantém nos meses anteriores e posteriores à performance para desenvolver seu trabalho, sabe? Enfim, são outros pensamentos, que não estão, que eu não vejo sendo discutidos. O como amparar corretamente essas formas de arte que são feitas com pessoas.

Jandir: A gente está lutando aí. Acho que, aliás, a primeira exposição nossa na Casa França, já tinha disso, de colocar a performance em cena como o motor da exposição. E acho que essa

que a gente está fazendo agora, aqui, mais ainda.²³³ Um cavalete dentro da exposição e a gente parado ali vigiando ela. Os desenhos começam a aparecer conforme o público participa, ocupando a parede informalmente, colando lá. Aí tem a dificuldade também. A gente não consegue fazer uma exposição como a do Le Roy no MAR, com performer constantemente, todos os dias. Seria o ideal. Mas lá a gente tem as datas marcadas... Porque tem a ver com o fato de a gente não conseguir se sustentar como artista exclusivamente. A gente poderia pensar num projeto mais radical se pudéssemos viver só disso. Mas é interessante que, nessa exposição, eu percebi, depois de muita angústia, que o desenho ia sustentar a mostra na nossa ausência. Os desenhos na parede, os materiais, os cavaletes, são o registro residual tanto de quem estava olhando a gente quanto da gente sendo observado. A gente está lá de terno. Mas talvez num desenho que uma criança fez já dê pra ver que foi uma criança, um traço mais vacilante. Ou então um desenho de alguém muito habilidoso, que vai estar mais alinhado com a ideia de modelo vivo, como prática das escolas de arte. A gente tem um zilhão de ideias pra fazer exposições centradas na performance. É isso aí, jogar pro mundo e vamos lá.

²³³Jandir se refere à exposição *Modelo Vivo*, no Sesc Niterói, inaugurado no dia 22 de março de 2025. Com curadoria de João Paulo Ovídio. Nela, o espaço expositivo foi transformado em um ateliê de arte, com cavaletes, bancos e materiais de desenho à disposição dos visitantes. Disponível em: <https://www.sescrj.org.br/programacao/artes-visuais/exposicao-modelo-vivo/>. Acessado em 03.10.2025

**LEVANTAMENTO DE PEÇAS DE DANÇA E PERFORMANCE
ASSISTIDAS DURANTE A PESQUISA**

Coreógrafo	Peça	Onde	Quando
Florentina Holzinger	A Divine Comedy	Volksbühne	08/01/2021
Marina Otero	Fuck Me	Fit Cadiz	27/01/2021
Grupo Oito	Ubiquitous Assimilation	Gropius Bau	02/09/2021
Mucha Muchacha	La Obra	Fit Cadiz	21/10/2021
Costanza Macras	The Future	Volksbühne	04/12/2021
Ixchell Mondonza	The Infinite Gesture	Ufer Studios	01/01/2022
Rocio Marano	Motherland	Ufer Studios	01/01/2022
Milla Koistinen	One Next To Me	Ufer Studios	04/01/2022
Lia Rodrigues	Encantado	Fabrik Potsdam	11/05/2022
Jefta van Dinhter	Unearth	Vila Elisabeth	16/08/2022
Florentina Holzinger	Ophelia's Got Talent	Volksbühne	25/09/2022
Christopher Winkler	Radical Minimal	Kühlhaus - Berlin.	20/10/2022
Nature Theater of Oklahoma	Burt Turrido. An Opera	HAU 2	03/11/2022
Cia Vero Cendoya	Bogumer (or Children of Lunacharski)	HAU 1	17/11/2022
Marga Alfeirão	Lounge	Sophiensaele	06/01/2023
Xenia Koghilaki	Bang Bang Bodies	Sophiensaele	06/01/2023
Slim Soledad	Vibrations, Translations	Sophiensaele	15/01/2023
Danilo Andrés	Bicho Raro	Sophiensaele	19/01/2023
Jérôme Bel	Xiao Ke	HAU 2	20/01/2023
Christos Papadopoulos	Mellowing	Radialsystem	26/01/2023
Meg Stuart	Blessed	HAU 1	10/02/2023
Samira Elagoz	Seek Bromance	Teatro do Bairro Alto	22/02/2023
ATASH	Ulduz Ahmadzadeh	HAU 2	11/03/2023
She She Pop	Dance Me!	HAU 2	16/03/2023
Yhuri Cruz	Revenge	Museu de Arte do Rio	15/04/2023
Grupo Mexa	Pumpitopera Transatlantica	HAU 2	19/05/2023
Marina Otero	Love Me	HAU 3	24/06/2023
Dorothee Munyaneza	Moi, Toi, Tituba	Villa Elisabeth	10/08/2023
Ginevra Panzetti and Enrico Ticconi	Insel	Sophiensaele	11/08/2023

A Potencialidade Decolonial da Dança e da Performance em Museus Europeus:
um Olhar Sociomuseológico

Trajal Harrell	The Romeo	Festspiele	12/08/2023
Radouan Mriziga	Libya	Sophiensaele	16/08/2023
Chiara Bersani	SOTTOBOSCO	HAU 2	18/08/2023
Taoufiq Izzeddiou	Hmadcha	Radialsystem	22/08/2023
La Horde	Age of Content	Festspiele	24/08/2023
Marlene Monteiro	MAL	Volksbühne	25/08/2023
Shai Faran	Sensitive Chaos	DOCK 11	26/10/2023
Hanna Kritten Tangsoo, Sigrid Savi	COWBODY / Oh wow it's you!	Sophiensaele	09/11/2023
Ligia Lewis	Water will (In Melody)	HAU 2	16/11/2023
Ligia Lewis	Still Not still	HAU 1	17/11/2023
Martha Hincapié Charry	HEKATOMBE III	Radialsystem	02/12/2023
Susanne Kennedy and Markus Selg	ANGELA (a strange loop)	Volksbühne	09/12/2023
Renan Martins	Hélio	SESC São Paulo	19/01/2024
Museum of Animals	Psychedelic Choir	LUXOOM LAB HALL	02/02/2024
Alexandra Bachzetsis	Perfect	Schinkel Pavillon	25/02/2024
Jefta van Dinther	Remachine	HAU	29/02/2024
Quim Bigas	Era	Sismograph	27/04/2024
Quim Bigas	Molar	Sismograph	27/04/2024
Pocketart	Fairy Tales	Sismograph	27/04/2024
Adriana Reyes	Coreografías Selváticas	Pamplona	18/05/2024
Angela Verdugo	Furia Vegetal	Pamplona	18/05/2024
Juana del Mar	Sembrar la Duda	HZT	05/06/2024
Hana Umeda	Rapeflower	HZT	05/06/2024
Mamela Nyamaza	Hatched Ensemble	HAU 1	05/06/2024
Grupo Mexa	The Last Supper	Sophiensaele	22/06/2024
Tamara Cubas	Sea of Silence	Radialsystem	16/08/2024
Dorothee Munyaneza	Umuko	HAU 1	17/08/2024
Meg Stuart and Francisco Camacho	Steal you for a Moment	Radialsystem	22/08/2024
Jérôme Bel	Danses Non Humaines	HAU 1	23/08/2024
Yinka Esi Graves	The Disappearing Act	HAU 2	25/08/2024
Amanda Piña	EXOTICA	HAU 1	30/08/2024
Costanza Macras	Hunger	Volksbühne	19/09/2024

A Potencialidade Decolonial da Dança e da Performance em Museus Europeus:
um Olhar Sociomuseológico

Marina Otero	Kill Me	HAU 1	03/10/2024
De Keersmaecker, Radouan Mriziga	Il Cimento dell'Armonia e dell'Invention	Festspiele	20/10/2024
Colleen Ndemeh Fitzgerald	I Want Revenge, Grandma	HZT	15/11/2024
Philippe Quesne	Der Garten der Lüste	Festspiele	27/11/2024
Adam Linder	Skin Contact	HAU 2	01/12/2024
Marga Alfeirão	No Coração Dela	Sophiensaele	08/12/2024
Sergiu Matis	Earth Works	Radialsystem	20/12/2024
Kysy Fischer	Super Superficial	Sophiensaele	08/01/2025
Sascha Walz	Travelogue I – Twenty to eight	Sophiensaele	27/02/2025
Costanza Macras	Back to the Present	Volksbühne	27/03/2025
Trajal Harrel	Tambourines	HAU 1	13/04/2025
Maria Hassabi	On Stage	Radialsystem	25/04/2025
Agata Siniarska	null&void	Sophiensaele	26/04/2025
Claudix Vanesix	NFTs: Non Fuckable Tokens	HAU 3	09/05/2025
Lia Rodrigues	Borda	Potsdam	12/06/2025
Azadeh Ganjeh	Scramble for Earth	Festspiele	26/06/2025
Valeria Oviedo	Los Malos Hábitos	Festspiele	26/06/2025
Némo Flouret	Derniers Feux	HAU 1	13/08/2025
Marlene Monteiro	NÔT	Festspiele	14/08/2025
Adam Linder	Tournament	Radialsystem	16/08/2025
Oona Doherty	Specky Clark	Radialsystem	20/08/2025
Radouan Mriziga	Magec/the Desert	HAU 2	21/08/2025
Korean National Contemporary Dance Company	Jungle	Festspiele	22/08/2025
Jeremy Nedd	from rock to rock...	Sophiensaele	30/08/2025
Cullberg/ Ligia Lewis	Some Thing Folk	HAU 1	30/08/2025
Colleen Ndemeh Fitzgerald	Black Resistance Practice	DOCK 11	05/09/2025
Josefina Cerda	Feral	DOCK 11	05/09/2025
Jule Flierl & Irena Z. Tomažin	U.F.O. – Hommage to Katalin Ladik	Ufer Studios	10/09/2025
Ana Lessing Munjibar	Third Skin	Ufer Studios	13/09/2025
Ewa Dziarnowska	This resting, patience	Haus der Visionäre	04/10/2025

A Potencialidade Decolonial da Dança e da Performance em Museus Europeus:
um Olhar Sociomuseológico