

# A performance como proposta de prática decolonial em museus. Três experiências no Rio de Janeiro.

Arantxa Llanos Ciafrino<sup>1</sup>

## *Performance as a Proposal for Decolonial Practice in Museums: Three Experiences in Rio de Janeiro.*

Nas últimas décadas, museus em toda a Europa e nos Estados Unidos da América têm incluído cada vez mais a dança e a performance como parte de suas programações, e até mesmo de suas coleções. Além disso, têm se produzido publicações individuais no chamado campo das chamadas arte vivas. A incorporação de uma peça de dança ou uma performance em uma coleção museológica, ou seja, a musealização de uma peça de dança contemporânea ou uma performance, representa um grande desafio para instituições museológicas, apesar de ser uma realidade há décadas. Museus tradicionais de arte moderna ou contemporânea têm não apenas incorporado peças de dança e de performance em suas coleções e programações, mas têm também criado departamentos especificamente dedicados a estas formas de arte, responsáveis não apenas pela organização de eventos para o público, mas também pela elaboração, conceptualização, desenvolvimento e sistematização de acervos sobre dança.<sup>2</sup> A efemeridade da dança e da performance é indubitavelmente um grande desafio quando se trata de pensar a preservação, a documentação e a exibição em museus.

Acostumados a lidar com patrimônios materiais, os museus precisam repensar sua forma de atuação quando se deparam com a musealização e exibição de elementos imateriais.

“[...] 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)

---

<sup>1</sup> Doutoranda em Sociomuseologia na Universidade Lusófona. Sua trajetória acadêmica inclui um Bacharelado em Museologia pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) e um Mestrado em História da Arte Contemporânea e Cultura Visual por um programa colaborativo organizado pela Universidad Autónoma de Madrid (UAM), Universidad Complutense de Madrid (UCM) e Museo Reina Sofía. ORCID: 0000-0002-5859-9568, arantxaciafrino@gmail.com

<sup>2</sup> “De modo geral, ainda que a presença de dança em instituições culturais e museus não seja um fenômeno novo - os Events [Eventos], de Merce Cunningham (1919 - 2009). Realizados em museus nos anos 1960, são um exemplo [...]” .(Bryan-Wilson & Ardui, 2020, p.13)

Em “O corpo como arquivo: a vontade de reencenar as sobrevivências da dança” Lepecki parte do conceito “Vontade Arquivística” de Hal Foster para desenvolver uma reflexão sobre o corpo como arquivo, e portanto, sobre a dança como dispositivo que armazena memória, e a partir do qual se pode 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). Esses processos podem afetar não apenas o público, mas também todos os envolvidos na criação e apresentação da peça. Esta forma de aproximação à dança contemporânea e a performance, torna 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 a o museu eurocêntrico clássico. Pois, como apontado por André Lepecki: “A dança é a passagem e a volta de formações e transformações corporais por meio de excorporações e incorporações de afetos (ou de singularidades afetivas)”. (Lepecki, 2020, p.127) O museu clássico ocidental como o espaço privilegiado da memória, que documenta, arquiva, classifica e armazena a história e os múltiplos presentes pode enfrentar diferentes desafios ao deparar-se com aquilo que é imaterial.

O museu tradicional, tal como é compreendido nas sociedades ocidentais, configura-se como um grande detentor de poder, sendo a instituição responsável pela salvaguarda do patrimônio, que funciona como um retentor de memórias individuais que passam a ser memórias coletivas. E no que diz respeito aos conteúdos e os objetos de trabalhos sobre com os quais os museus trabalham: [...] a memória, enquanto construção social é formação de imagem necessária para os processos de constituição e reforço da identidade individual, coletiva e nacional (Meneses apud Figurelli, 2020, p.324). Conclui-se que a memória coletiva, influenciada pela narrativa museológica, retém o poder de influir na construção de memórias individuais. A partir da análise de três experiências em museus no Rio de Janeiro, este artigo pode oferecer material para a reflexão sobre a relação entre museus e performance, e a performance como uma prática decolonial em museus.

As três experiências que irão ser analisadas neste artigo tiveram lugar em museus tradicionais ou clássicos de arte moderna e arte contemporânea na cidade do Rio de Janeiro. A escolha por analisar experiências com certa distância temporal entre uma e outra, permite que se vislumbre uma trajetória da performance em museus no contexto carioca, e permite que se vislumbre continuidades e interrupções neste contexto. Os artistas e obras selecionados caracterizam-se por serem artistas e coletivos da própria cidade do Rio de Janeiro, que produzem obras que expressam e se relacionam diretamente com o carioca e suas práticas culturais. As três peças selecionadas se relacionam com o conceito de “Motrizes Africanas” de Zeca Ligério e configuram-se, portanto, com peças dialógicas com a performatividade da vida do povo carioca fora do espaço museológico e expositivo. Quando absorvidas e utilizadas para a criação de uma peça para uma exposição de arte, adquirem significâncias que irão provocar diferentes reações por parte do público do museu e como extensamente analisado no artigo, entre o próprio corpo de trabalhadores de museu, e as o próprio tecido urbano da cidade do Rio de Janeiro. O artigo irá descrever como os artistas; Hélio Oiticica, o coletivo “Opavivará!” e Yhuri Cruz, incluíram o movimento cotidiano, próprio do povo carioca, e em particular, o povo negro do Rio de Janeiro para a produção de suas obras, e veremos como os museus de arte do Rio de Janeiro reagiram e receberam a apresentação das peças de performance e como podem ter se relacionado com os processos de constituição de identidade individual e coletiva da qual Meneses faz referência.

Em certas ocasiões, museus convidam artistas que trabalham com performance ou dança contemporânea para expor seu trabalho em exposições que ambicionam serem inovadoras e radicais, mas que nem sempre estão realmente preparadas para recebê-las, demonstrando uma certa fragilidade para alinhar discurso e prática.

### **1º Experiência no MAM - Museu de Arte Moderno do Rio de Janeiro. 1965.**

Em 1965, o artista contemporâneo brasileiro Hélio Oiticica foi convidado a apresentar a obra Parangolé na exposição "Opinião 65".<sup>3</sup> Este convite ocorreu em um momento em que a ditadura militar no Brasil celebrava um ano, e a exposição no Museu de Arte Moderna (MAM) abria suas portas em um contexto político de forte repressão e censura. Oiticica criou os Parangolés inspirado pelo samba, pelo morro da Mangueira, pelas quebradas<sup>4</sup> do Rio de Janeiro e a idiossincrasia carioca, influenciado pelos que ali habitam. Os Parangolés eram feitos com peças de tecido com diferentes cores, texturas e materiais, convidando aqueles que os vestiam a se movimentar, dançar, requebrar e se mexer. A obra não consistia apenas nesses tecidos ou roupa, mas era feita da experiência de vesti-los.<sup>5</sup> Oiticica considerava os Parangolés "antiobras de arte", sendo esta a primeira vez que a obra foi apresentada ao público.

Na vernissage da exposição, Oiticica apareceu trazendo consigo os aguardados Parangolés, carregados da forma ideal, se compreendidos conceitualmente: vestidos por aqueles com, para e a partir dos quais a peça foi criada. Como descrito por Salomão:

"Vestido por Mosquito (mascote do PARANGOLÉ), Nildo, Jerônimo, Tineca, Robertinho da Mangueira, Santa Tereza, Paulo Ramos, Vera Lúcia, Carlinhos Pandeiro-de-Ouro, Pedralto da Lacreia, Canhão, Lilico, Nininha, Xoxoba". (Salomão, 2003, p.37)

No entanto, na noite de abertura, em 12 de Agosto de 1965, funcionários do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro proibiram a entrada dos dançarinos da Escola de Samba "Estação Primeira da Mangueira". Oiticica demonstrou sua insatisfação aos gritos, em resposta a forma como o museu proibiu a entrada dos performers que o acompanhavam. Salomão descreve detalhadamente o fazer artístico de Oiticica em "Qual é o PARANGOLÉ e outros escritos".

"Impedidos de entrar. Hélio, bravo no revertério, disparava seu fornido arsenal de palavras: -Merda! Otários! Racismo! Crioulo não entra nesta porra! Etc., etc.,etc,... Rubens Gerchman em depoimento à equipe do crítico de arte Frederico Moraes declara sua perplexidade e adesão: "Foi a primeira vez que o povo entrou no museu. Ninguém sabia se o Oiticica era gênio ou louco e, de repente, eu o vi e fiquei maravilhado." Hélio foi expulso e, também, todo o pessoal do samba." (Salomão, 2003, p.59)

Esta experiência ocorrida no Museu de Arte Moderna no Rio de Janeiro em 1965 serve de exemplo de vários aspectos interessantes a serem refletidos sobre a performance em museus.

---

<sup>3</sup> "Os parangolés de Oiticica eram obras de arte para vestir: umas capas coloridas improvisadas de acordo com quem as veste, os movimentos do corpo e o que está ao redor. Eles nasceram do contato íntimo do artista com a dança e ritmos da escola de samba da Mangueira, mas alcançaram intervenções desde as ruas de Nova York até os interiores de museus e galerias. Este projeto jogou luz sobre a arte contemporânea brasileira, exatamente por ser mutável, dançante, ambulante, coletivo e "antiarte por excelência". Um experimento de liberdade". (Bienal de São Paulo, disponível em: [https://www.facebook.com/371160884476/posts/10158268107714477/?locale=zh\\_CN](https://www.facebook.com/371160884476/posts/10158268107714477/?locale=zh_CN)). Acedido em 23.05.23)

<sup>4</sup> Quebradas é um termo que faz referência às favelas do Rio de Janeiro.

<sup>5</sup> Ver Imagem 1 nos Anexos.

Ela demonstra como a curadoria de museus de arte no Rio de Janeiro, desde a década de 60 já consideravam a curadoria de obras de arte que atravessam diferentes linguagens em si<sup>6</sup>, como a performance, ao mesmo tempo em que aponta para a contrariedade e a incapacidade dos museus tradicionais em compreender uma obra conceitual com o “Parangolé” em sua totalidade.

Embora o museu tenha convidado Hélio Oiticica para apresentar a peça, demonstrou-se uma falta de planejamento ou alinhamento com o pensamento que a peça propõe. Desconhece-se se talvez houvesse sido uma falha de comunicação entre curadoria e funcionários responsáveis pela entrada ao museu, não obstante, esta experiência aponta para o racismo estrutural que é presente nos mais diversos espaços públicos da cidade. Pois, apesar de a curadoria da exposição ter incluído uma peça que é inspirada nos moradores da Mangueira, a incongruência institucional do MAM ficou evidente na noite de agosto de 1965.

Os moradores de favela, (assim como) pessoas negras, não se encaixavam no perfil físico e na aparência do público frequentador do museu, sendo impedidos de entrar. O movimento, a confusão, o possível falar alto, a vida em si, também pode ter contribuído para que fossem barrados da assepsia comum no museu tradicional. Para o escritor carioca Waly Salomão, “Hélio escolheu a via da superação do etnocentrismo” (Salomão, 2003, p.35). O desejo de trazer a Mangueira ao Museu de Arte Moderna, incluindo o movimento e os corpos negros e favelados, corpos estranhos àquele espaço essencialmente eurocêntrico, branco e elitizado, configura-se como experiência de extrema importância para um refletir sobre o poder da performance na decolonização dos espaços museológicos. Apesar de terem sido negada a entrada pelos funcionários dos museus, Hélio Oiticica e os performers vestindo os Parangolés conseguiram expor/experienciar e compartilhar a obra com o público nos jardins do museu. “[...], onde foram aplaudidos pelos críticos, artistas, jornalistas e parte do público que lotava as dependências do MAM” (Strecker, 2023). Quizás pode-se afirmar que foi nas ruas onde a obra performática, baseada na experiência vivida, encontrou um lugar de contato com o público e a possibilidade de instaurar novas significâncias naqueles que as presenciaram como público.

## **2ª Experiência no MAR - Museu de Arte do Rio. 2013.**

O Museu de Arte do Rio, MAR, é um museu de arte contemporânea localizado na Praça Mauá, zona portuária do Rio de Janeiro, inaugurado no ano de 2013. O museu é composto por dois edifícios e sua construção marcou o início de uma série de transformações urbanas a partir do projeto denominado “Porto Maravilha”. Naquele ano, havia fortes críticas populares em relação ao projeto e discussões ocorriam nas ruas, nas universidades e em todos os lugares, sobre o propósito e a forma como as obras estavam sendo realizadas.

O Dossiê do Comitê Popular da Copa e Olimpíadas do Rio de Janeiro, “Megaeventos e Violações dos Direitos Humanos no Rio de Janeiro”<sup>7</sup>, reúne em nove capítulos uma análise das

---

<sup>6</sup> O Parangolé é uma peça que através de elementos materiais e imateriais, desenvolve uma linguagem própria que torna o ato de vestir estes tecidos, e a experiência ou vivência de senti-las no corpo ao mover-se com o mesmo.

<sup>7</sup> O Dossiê incorpora também os resultados da missão realizada pela Relatoria do Direito à Cidade da Plataforma Brasileira de Direitos Humanos, Econômicos, Sociais, Culturais e Ambientais (Plataforma Dhesca), entre os dias 18 e 20 de maio de 2011, centrada nos impactos das intervenções vinculadas à preparação da cidade do Rio de Janeiro para receber os jogos da Copa do Mundo, em 2014, e das Olimpíadas, em 2016. A missão teve como objetivo central investigar eventuais situações de violação do direito à moradia decorrentes das obras de preparação da cidade para recepção desses dois eventos, e foi

diferentes violações aos direitos humanos que ocorreram na cidade do Rio de Janeiro em função desses megaeventos. A inauguração do MAR era apresentada como a primeira obra concluída do projeto Porto Maravilha e simbolizava a chamada “revitalização” da região, que incluiu a remoção de centenas de famílias que moravam no morro da Conceição e outras favelas da área.<sup>8</sup>

A curadoria responsável pelas exposições inaugurais do museu tinha consciência das contradições e dos diferentes interesses políticos por trás da abertura do MAR, o que ficou evidente nas exposições realizadas na ocasião.<sup>9</sup> O coletivo de arte Opavivará!<sup>10</sup> em colaboração com a escola de samba mirim “Os pimpolhos da Grande Rio”, foi convidado a participar da abertura do museu com uma performance que envolvia um carro alegórico. O grupo planejava desfilar desde a sede da Escola de Semana até a sede do museu, com as crianças da escola e os membros do coletivo no carro, cantando ao som de painéis<sup>11</sup>, como um cortejo de carnaval.<sup>12</sup> Durante o evento, seria compartilhada e desfrutada uma feijoada<sup>13</sup> preparada especialmente para a ocasião. No entanto, no dia da abertura, o coletivo de arte “Opavivará!” foi obrigado a

---

realizada em parceria com o Comitê Popular da Copa e Olimpíadas do Rio de Janeiro e com outras organizações sociais.[...]O Dossiê denuncia o processo de violação do direito à moradia e fala do desrespeito, pelas autoridades, do direito dos cidadãos e cidadãs de terem acesso à informação e a participar nos processos decisórios. Fala da subordinação dos interesses públicos aos interesses de entidades privadas (entre as quais destacam-se o Comitê Olímpico Internacional e grandes corporações), fala do desrespeito sistemático à legislação urbana e aos direitos ambientais, aos direitos trabalhistas e ao direito ao trabalho, fala do desperdício dos recursos públicos, que deveriam estar sendo destinados às prioridades da população. Enfim, fala da violação do direito à cidade.” (Dossiê, 2013, p.4) Autores do Dossiê: Comitê Popular Rio da Copa e das Olimpíadas. Colaboradores: Alessandro Biazzi PACS - Instituto Políticas Alternativas para o Cone SulCarol Santos - Observatório das Metrôpoles Christopher Gaffney - UFFCMP - Central de Movimentos Populares Cristiano Muller - Centro de Direitos Econômicos e Sociais CDES Erick Omena - Observatório das Metrôpoles Erika Aleixo - Observatório das Metrôpoles Giselle Tanaka - ETERN/IPPUR Laboratório Estado, Trabalho, Território e Natureza Hertz Viana Leal Instituto Mais Democracia Juciano Rodrigues - Observatório das Metrôpoles Justiça Global Karla Moroso - Centro de Direitos Econômicos e Sociais - CDES Laboratório de Etnografia Metropolitana (LeMetro/IFCS-UFRJ) Leticia de Luna Freire - LeMetro/IFCS-UFRJ e PPGA-UFF Luiz Antonio Simas Luiz Mario Behnken - Fórum Popular do Orçamento do Rio de Janeiro.

<sup>8</sup> As remoções de famílias se caracterizam por promover processos de espoliação urbana nos quais os imóveis em posse das classes populares são adquiridos por outros agentes sociais econômicos a preços aviltados, e através de processos de revitalização ou reurbanização, transformados em novos ativos nos circuitos de valorização econômica, permitindo altos ganhos de capital, na forma de mais valia fundiária e/ou das novas atividades econômicas as quais vão dar lugar. (Dossiê, 2013, p.9)

<sup>9</sup> “O Abrigo e o Terreno”, por exemplo, uma das exposições que inauguraram o museu abordava o tema do direito à cidade e o direito à moradia através de obras de arte de diferentes artistas contemporâneos.

<sup>10</sup> OPAVIVARÁ! é um coletivo de arte do Rio de Janeiro, que desenvolve ações em locais públicos da cidade, galerias e instituições culturais, propondo inversões dos modos de ocupação do espaço urbano, através da criação de dispositivos relacionais que proporcionam experiências coletivas. Desde sua criação, em 2005, o grupo vem participando ativamente no panorama das artes contemporâneas. [retirado da página do próprio coletivo: <http://opavivara.com.br/sobre--about/> ]

<sup>11</sup> Painel é uma forma de protesto onde são utilizadas caçarolas, panelas, frigideiras e outros utensílios de cozinha para se produzir ruído coletivamente. No Brasil, esta forma de protesto ficou popularmente associada aos protestos contra o governo Dilma e Bolsonaro na última década, porém é uma prática que antecede estes governos.

<sup>12</sup> Ver Imagem 2 nos Anexos. Poster anunciando a performance.

<sup>13</sup> A feijoada é um prato típico e extremamente popular no Brasil. No Rio de Janeiro é tradicionalmente preparado com feijão preto e pedaços de carne das partes mais baratas vendidas em açougue. Historicamente foi associado a comida típica em famílias de baixa renda, porém hoje em dia é popular entre as mais diferentes classes sociais.

cancelar a performance e proibido de sair da sede da Escola de Samba. A performance, que havia sido organizada pelo coletivo em colaboração com a escola de samba mirim, havia sido convidada pela curadoria do museu, tinha a intenção de simbolicamente “abrir alas” e receber o museu na cidade do Rio de Janeiro, oferecendo um banquete simbólico para quem participasse. O som produzido por uma bateria feita a partir do bater de painéis tinha o propósito de criar uma certa ambiguidade, podendo ser interpretado tanto como uma produção musical festiva quanto como um som de protesto. Essa ambiguidade era necessária dadas as circunstâncias em que o museu abria suas portas. No entanto, a Polícia Federal e a Guarda Municipal proibiram a saída do carro alegórico do barracão da Grande Rio e a iniciativa foi vetada pela organização da visita presidencial. (Souza, 2015, p.88) De acordo com uma das artistas que foi parte do coletivo “Opavivará!” em 2013<sup>14</sup>, a polícia militar parou um carro na entrada do galpão da Escola de Samba e proibiram veemente a saída. Houve até uma consideração em seguir a pé até o museu, mas isso também foi “desaconselhado” pelos policiais.

Um aspecto especialmente interessante dessa experiência foi o fato de que, apesar de terem sido impedidos de participar da abertura e de toda a controvérsia que antecedeu e sucedeu a abertura, a experiência foi gravada em vídeo pelo próprio coletivo e foi posteriormente exibida em uma das exposições do museu. A exposição “O Abrigo e o Terreno - arte e sociedade no Brasil<sup>15</sup>, exposição de curadoria de Paulo Herkenhoff e Clarissa Diniz, incluiu vídeos nos quais registrou-se a preparação do cortejo e a não autorização policial para sua realização. A falta de planejamento por parte do museu provocou o incidente, que posteriormente utilizou do incidente como parte de sua narrativa expositiva. Fazendo com que o museu fosse capaz de absorver a falha e a crítica resultante, transformando-a em parte de sua exposição. Esse fenômeno é chamado por diversos autores de “instrumentalização da crítica”. Em projetos de dança contemporânea e performance que buscam decolonizar espaços museológicos, é algo ao que museólogos, curadores e críticos devem estar atentos.

### **3ª Experiência no MAR - Museu de Arte do Rio. 2023.**

Dez anos após a abertura do museu, em abril de 2023, o artista contemporâneo Yhuri Cruz apresentou, juntamente com outros sete artistas<sup>16</sup>, a peça de performance intitulada “Revengue - A sétima cena de Pretofagia, uma exposição-cena”, que integra a sua exposição individual no MAR. Com curadoria de Marcelo Campos, Amanda Bonan, Jean Carlos Azuos, Amanda Rezende e Thayná Trindade, a exposição pode ser considerada como um marco na carreira do jovem artista. A performance foi apresentada em sete diferentes datas e se apresenta como a sétima parte de uma série de performances, iniciada em 2018, a Pretofagia<sup>17</sup>.

---

<sup>14</sup> Informação compartilhada pela artista Ana Hupe em conversa com a autora em seu estúdio em Berlim em maio de 2023.

<sup>15</sup> A exposição “O Abrigo e o Terreno” foi uma das exposições que inauguraram o MAR. “A exposição reuniu artistas e propostas de diversas regiões com a temática da questão fundiária relacionada à requalificação urbana. O texto dos curadores, Clarissa Diniz e Paulo Herkenhoff, evoca de forma direta e indireta as transformações urbanísticas em andamento no centro do Rio de Janeiro decorrentes das obras urbanísticas para os megaeventos, bem como o papel do artista e do museu na problematização dessas questões”. (Souza, 2015, p.83)

<sup>16</sup> Nome dos artistas que participaram na performance: Alex Reis, Almeida da Silva, Caju Bezerra, Dani Câmara, Jade Maria Zimbra, Essas Pedro Bento e Yhuri Cruz.

<sup>17</sup> Ver Imagem 3 nos Anexos.

O trabalho do artista carioca Yhuri Cruz obteve grande popularidade após a divulgação<sup>18</sup> da obra “Monumento a Anastácia Livre” ou “Anastácia Livre” de 2019. A obra consiste em uma intervenção na famosa imagem da escrava Anastácia, criada pelo artista francês Jacques Etienne Arago, uma imagem amplamente reproduzida e presente na iconografia que trata do período colonial brasileiro. Na obra de Cruz, essa imagem é transformada ao remover a máscara de Anastácia e torná-la visualmente livre. Libertada iconograficamente e simbolicamente de sua máscara<sup>19</sup> Cruz reescreve visualmente a história de Anastácia. A intervenção realizada por Cruz não apenas subverte somente o sentido da imagem em si, mas também interfere em um imaginário comum brasileiro, no qual a imagem da escrava Anastácia desempenha um papel importante. Essa imagem rapidamente se tornou um símbolo na luta antirracista e comprova como a arte é capaz, às vezes, de ressignificar elementos relacionados à memórias e, assim, influenciar na compreensão do passado e do presente. 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.

A “Revenguê” é a segunda exposição individual do artista e a sétima dramaturgia que escreve, dentro de sua linha de pesquisa “Pretofagia”. “Revenguê” está baseada em um texto literário do artista, quem considera a visualidade da peça performática, sua literária ganhando forma. O texto que inicialmente foi escrito para um grupo de teatro da cidade do Rio de Janeiro, foi posteriormente usado para a produção de uma radionovela, em 2023 ganha vida em forma de uma ‘exposição-cena no Museu de Arte do Rio’. A obra trata da relação entre um planeta chamado Plenér e um planeta que se chama Revenguê. Ambos planetas nascem irmãos. Plenér sendo um planeta rochoso, onde as pessoas também são feitas de rocha. Segundo a dramaturgia de Cruz, todos os habitantes de Plenér ao serem feitos de rocha, têm o inevitável destino de transformar-se em areia, o que denomina de “Oco de Vida”. Para evitar este fim, as pessoas de Plenér têm a possibilidade de atravessar uma ponte que conecta os dois planetas. Ao atravessarem a ponte e chegarem em Renvenguê seus corpos voltariam a se endurecer. Pan é a protagonista da história, ela tem 700 anos de vida e acaba de ter seu primeiro “Oco de Vida” e por isso precisa ir a Revenguê.

A performance “Revenguê” dialoga com a produção artística de Cruz, que é extremamente rica ao refletir as heranças do colonialismo na sociedade brasileira contemporânea. Cruz utiliza uma abordagem artística e poética que combina diferentes linguagens, como texto, dança, música, pintura, escultura, entre outros, para criar novas realidades, lógicas e ordens de existência. O artista apresenta uma carreira com uma trajetória sólida de experimentação com estas diferentes linguagens na criação de performances, que o próprio artista denominada “Exposição- Cena” e Performance.

“Descrição da performance: Em uma ampla sala de exposição, o público é orientado a se sentar ao redor do centro, deixando um espaço livre para os performers circularem em torno de um grande

---

<sup>18</sup> Participante do reality show Big Brother Brasil de 2022, a artista Linn da Quebrada, fez a sua entrada na casa vestindo uma camiseta com a imagem da Anastácia Livre.

<sup>19</sup> A máscara com a qual Anastácia é retratada, trata-se de uma Máscara de Flandres, um objeto de tortura, comumente utilizado em pessoas escravizadas durante o período colonial no Brasil.

planalto em forma circular, pintado de vermelho. Esculturas penduradas nas paredes e do teto, confundem-se com pinturas e desenhos que contêm elementos vermelhos. No centro da sala, encontram-se esculturas de pés em mármore branco. Durante a performance, os performers, mulheres e homens negros, caminham lentamente pelo espaço expositivo. O som de um piano, tocado por Léo Moraes enche o ambiente. O pianista está vestido com uma roupa casual, uma camisa e uma calça preta, ao contrário dos performers, que vestem o que parecem ser roupas do futuro, todas em um mesmo tom de roxo, enquanto lentamente circulam em torno do centro da sala. Eles se movem em conjunto, como se fossem um único corpo. Seus rostos demonstram determinação, caminham lado a lado e começam a cantar em uma língua incompreensível. Cantam em uma língua estranha, que ocasionalmente dá indícios de uma possível tradução para o português. No entanto, assim como os movimentos que executam, criam uma atmosfera de mistério alteridade.”

Diferentes aspectos semióticos e estéticos da peça performática de Cruz, relaciona-se com o conceito de “Motrizes Culturais” de Zeca Ligiério. 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, bater e o 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 Ligiério e alinha-se com o pensamento artístico por trás de Revenguê.

“Continuação da descrição da performance: À medida que a performance se desenrola, os performers começam a interagir com as obras da exposição. Como se está interpretando um ritual de extrema importância, eles manipulam as peças da exposição, enquanto o público permanece alheio aos movimentos que ocorrem na sala. Dessa forma, o artista parece atribuir um significado completo à exposição, que não seria alcançado sem a interação dos performances com as obras. Imagens que aparentam representar símbolos importantes, mas desconhecidos, parecem pertencer a um mundo que já não existe ou talvez ainda por vir a existir. No centro da sala, em cima do platô, há uma piscina de água rasa, que como um portal no chão, poderia ser através do qual se viaja a um outro lugar. Um lugar no qual estes símbolos sejam conhecidos e no qual a língua falada pelos performers seja comum a todos os que lá habitam.”

A obra de Yhuri Cruz pode ser considerada como uma peça com forte influência do afrofuturismo<sup>20</sup> e um elegante exercício de semiótica, que permite criar realidades alternativas e universos desconhecidos. O conjunto da obra do artista aponta para uma prática artística que desenvolve elementos e situações que demandam novas linguagens para serem completamente compreendidos, despertando a consciência do público para a existência de outras realidades,

---

<sup>20</sup> O afrofuturismo é um movimento artístico e literário caracterizado por explorar intersecções entre a cultura diaspórica africana e a tecnologia, o futuro e a liberação.

alheias à sua própria. Cientes de sua ignorância, e das limitações da perspectiva ocidental e eurocentrada, os espectadores questionam o mundo no qual estão inseridos.

“Eu começo a usar o conceito de cena num manifesto chamado “Nenhuma direção a não ser ao centro”, de 2018, onde recorro à escrita e à linguagem teatral para descortinar disputas de narrativa na história da arte moderna brasileira. Depois do manifesto (apenas escrito), escrevo mais três cenas que foram, de fato, encenadas: Pretofagia (2019), Farol Fun-Fun (2019) e A Cova do Escravo (2020). Na performance, percebo uma verdade de intenção no movimento. No teatro, percebo a ficção no corpo”. (Cruz, 2020).<sup>21</sup>

O fato do artista trabalhar frequentemente na produção de exposições interconectadas com as performances que ele realiza nelas, configura-se como um aspecto interessante para pensarmos novas formas de produção artística e museológica. Isso coloca a performance em um lugar especial e fundamental para a narrativa expositiva de um museu, conferindo-lhe maior importância. Em contraste com a experiência do coletivo “Opavivará!” e os Pimpolhos da Grande Rio em 2013, durante “Revenguê” os funcionários do museu que abriga a performance em 2023 abriram as portas para o público com um entusiasmo evidente e generalizado. Apesar do grande número de pessoas presentes no dia para assistir à peça, os funcionários do museu garantiram que a performance fosse vista pelo maior número de pessoas. A performance foi recebida com grande entusiasmo e reconhecimento por parte do público.

### **Intersecções entre as três experiências narradas, a decolonialidade, a performance e o poder dos museus.**

A partir da análise destas três experiências nas quais a performance adentra os espaços do museu, pode-se refletir sobre noções de decolonialidade e o potencial decolonial da performance em museus. Como observamos, a performance e a dança, a arte em movimento, tiveram sua entrada inicialmente proibida, mas conseguiram adentrar pelos jardins do museu. Na segunda experiência, a performance conseguiu entrar nas salas expositivas do museu, porém na forma de vídeo. No último caso, finalmente, a peça de performance entra no museu clássico em seu maior esplendor, com a máxima capacidade de influir na memória daqueles que a assistem e naqueles que a executam. Retomando o pensamento de Lepecki e Meneses, autores que foram referenciados no início deste artigo, na experiência de “Revenguê”, a performance é executada por corpos que carregam memórias em si, e na dança que compõe a performance, a série de movimentos realizados está correlacionada a noções de identidade e identificação. Ao serem realizados dentro de um museu, que como observamos, é um espaço de poder, de memória coletiva e individual, a performance de Cruz estabelece novos significados, novos processos de constituição e reforço de identidade coletiva e individual. Uma identidade coletiva que influenciará no processo de construção de identidade nacional, sobre a qual os museus têm um grande poder de instilar.

Em “Permita que eu fale, e não as minhas cicatrizes”: epistemologias decoloniais e a afirmação da corpo-geopolítica do conhecimento”, o museólogo Clovis Carvalho Britto aborda a

---

<sup>21</sup> Extrato da entrevista com o artista. Disponível em: <https://projetoafro.com/editorial/entrevista/conversa-com-artista-yhuri-cruz-e-a-ressignificacao-dos-simbolos/>. Acessado no dia 26.05.23.

ferida colonial como causa de uma estrutura que classifica pessoas por raça, e o faz relacionando diferentes referências caras aos estudos decoloniais e referências da música contemporânea brasileira, como o rapper Emicida. O texto de Britto se desenvolve a partir de sua interpretação do verso “Permita que eu fale”, que segundo o autor, é uma analogia ao colonialismo como um projeto europeu que implementa um sistema de valores, dominação e silenciamento. Britto parte do entendimento de Franz Fanon sobre a “ferida colonial” e problematiza, como a mesma estabelece parâmetros de classificação de pessoas, produzindo um discurso hegemônico. Apoiado em autores como Mignolo e Santiago Castró e Ramón Grosfoguel, Britto descrever o “giro decolonial” como uma expressão que, em relação a termos como “decolonialidade” e “colonialidade do poder”, evidencia as características da sociedade capitalista ocidental, expondo como esta se estrutura em exclusões provocadas por hierarquias epistêmicas, regionais, raciais, étnicas e de gênero/sexualidade (Britto, 2022).

O conjunto da obra do artista Yhuri Cruz relaciona-se com a analogia de Britto em “Permita que eu fale e não minhas cicatrizes”, pois o artista utiliza de diferentes linguagens artísticas para a criação de outras realidades e universos paralelos, reescrevendo simbolicamente a sua história e a de seus iguais, representados pelos demais performers. O coletivo ao qual pertence e para o qual a peça e a série Pretofagia é dirigida. O povo negro, o qual condicionado pela ordem colonial, encontra na obra de Cruz um giro decolonial e uma possibilidade de giro epistêmico à lógica do modernismo.

A partir das ideias apresentadas por Britto, pode-se entender que as três experiências em museus aqui apresentadas se relacionam profundamente com a colonialidade e a decolonialidade, simultaneamente. A mesma ordem colonial de poder (Quijano, 2014) da qual deriva a diferenciação entre Oiticica e os membros da Escola de Samba da Mangueira, aos quais foi proibida a entrada no MAM, é a mesma ordem colonial que concedeu aos museus clássicos um grande poder sobre a memória coletiva e a identidade nacional de um país. A mesma colonialidade/ modernidade que confere prestígio aos museus clássicos é a mesma que trabalhos de arte que se declaram decoloniais procuram tornar visíveis e problematizar socialmente.

“[...] 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”.(Quijano, 2014, p.121)

Se o pensamento de Quijano é aplicado no campo dos museus e da museologia, compreende-se que o modelo de museu europeu, que dá origem ao museu tradicional ou clássico abordado neste artigo, deve ser observado dentro de uma ordem colonial de poder. O seu potencial decolonial, ou o “giro decolonial” que possibilitam, reside no fato de desafiar os museus tradicionais ao expor sua profunda conexão com a ordem colonial. No início deste artigo, abordou-se o pensamento de Bryan-Wilson & Ardui, que afirmaram que os museus, ao incorporarem a dança contemporânea e a performance em suas exposições e programas, precisam responder a diferentes demandas conceituais e sociais. Talvez seja por este mesmo motivo, por essa condição desafiadora para os museus, que reside seu maior potencial: transformá-los e obrigá-los a adaptar suas formas de trabalho. Este desafio, que diz respeito a museólogos, profissionais da preservação, educadores e todos aqueles que trabalham em

museus, têm sido também objeto de reflexão de curadores<sup>22</sup>. O trabalho do curador implica extensa reflexão e criticidade a respeito dos processos sociais contemporâneos nos quais o museu em qual está inserido. Dentro de uma perspectiva crítica, social e/ou decolonial, o museólogo ou o curador responsável pelas decisões de incorporação ou apresentação de uma peça a coleção ou programa do museu há de se questionar a importância deste elemento para a construção da memória coletiva, que irá influir nas memórias individuais da sociedade na qual estão inseridos, e de que forma esta se relaciona com um pensamento decolonial.

A abertura do MAR, assim como a abertura da exposição Opinião 65 no MAM, evidenciam que museus têm incorporado a performance em suas exposições desde meados do século XX. Performances que extrapolam as possibilidades de um cubo branco, eurocêntrico, no qual a energia efervescente, o gingado, o movimento do carioca, da favela, do samba, aterroriza as paredes brancas que enclausuram a arte contemporânea. O museu clássico, como o conhecemos, desde os gabinetes de curiosidades aos cubos brancos que esterilizam o entorno no qual a arte há de ser exposta se apavora frente às cargas de vida que vibram quando o movimento performático e dançante se aproxima. Referenciando o museólogo Mário de Souza Chagas que em texto escrito com Diana Bogado, “A Museologia que não serve para a vida, não serve para nada”: “[...] uma vida que se faz e se realiza na concretude dos dias, dos corpos, dos movimentos e enfrentamentos. Trata-se da vida carregada de compromissos éticos, políticos e poéticos. (Chagas e Bogado, 2017, p. 141). Como se diria na linguagem coloquial carioca, os corpos em movimento foram em ambas experiências barrados. Não lhes foi permitida a entrada. Os museus de arte, seja o já histórico e permanente Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro quanto o contemporâneo Museu de Arte do Rio, que celebra dez anos desde sua abertura este ano, ao não permitirem a entrada das performances, deixavam de lado o compromisso ético, político e poético mencionado por Chagas e Bogado. Desalinham discurso e prática, tornando-se inúteis para a vida. O que as duas experiências, a de 1965 no MAM e a de 2013 no MAR, têm em comum e que impediu com que fossem recebidas pelos museus que os convidou inicialmente, é o fato de serem corpos negros a realizar a performance, evidenciando a ferida colonial sobre a qual Britto escreve, referenciando autores como Fanon e Quijano, que, com diferentes palavras e abordagens.

A experiência do coletivo Opavivará! com os Pimpolhos da Grande Rio, na qual o Museu consegue transformar uma experiência de exclusão realizada pela própria instituição em obra expositiva, exemplifica como instituições museológicas se contradizem e são espaços extremamente politizados, utilizados por diferentes agentes na cidade, com os mais variados interesses políticos e discursivos. Uma suposta intencionalidade decolonial é cada vez mais comum entre museus de arte, e a dança contemporânea e a performance tornam-se frequentemente linguagens com as quais museus operam em meio a interesses distintos nas cidades onde se encontram. No entanto, um fazer decolonial, seja através da dança, da performance ou de qualquer linguagem, requer extensa reflexão e cuidado para não deixar-se cair nas armadilhas dos discursos institucionais de aparentes intenções disruptivas. Neste artigo, observou-se em específico como na cidade do Rio de Janeiro, a abertura de um museu fez parte de um processo de legitimação de projetos urbanísticos que implicaram na remoções de famílias pobres na região portuária. Museus comprometidos com a sua função social hão de estar

---

<sup>22</sup> O curador de um museu é a pessoa responsável por selecionar quais obras serão integradas à coleção de um museu, ou integradas a programação de atividades oferecidas ao público.

atentos às diferentes manipulações das que podem tornar-se objeto de diferentes atores políticos nas cidades. A dança contemporânea e a performance como prática artística que carrega em si a potência de instaurar novas formas de transmissão de conhecimento não-ocidentais e recriar novos sentidos, permitem que os museus repensem suas práticas ao introduzirem corpos que foram historicamente excluídos e oprimidos por todo um aparato colonialista, do qual os museus clássicos fizeram parte historicamente.

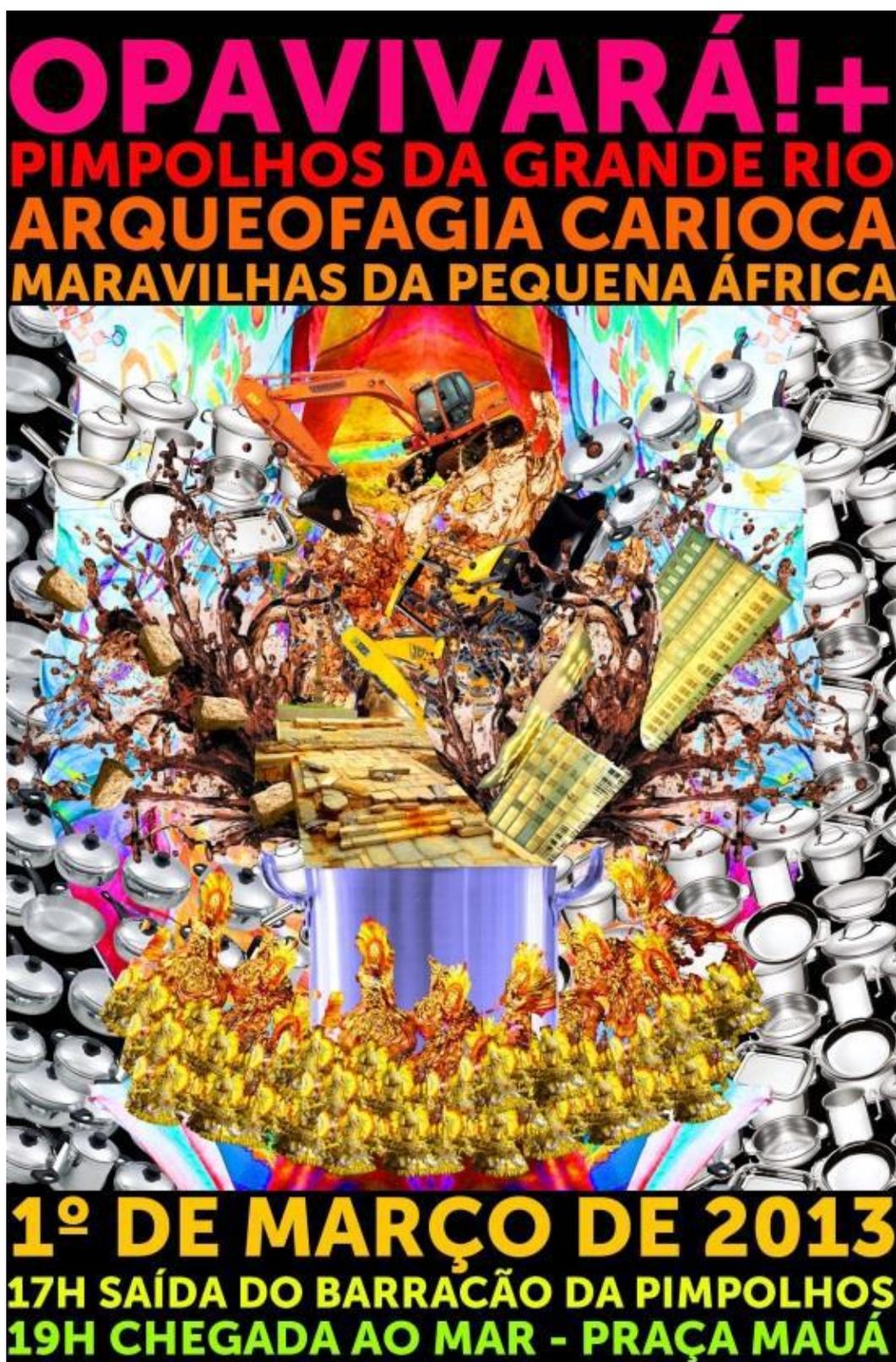
#### Referências Bibliográficas:

- Andrade, D. (2020). CONVERSA COM ARTISTA: YHURI CRUZ E A RESSIGNIFICAÇÃO DOS SÍMBOLOS. Disponível em: <https://projetoafro.com/editorial/entrevista/conversa-com-artista-yhuri-cruz-e-a-ressignificacao-dos-simbolos/>
- Bryan-Wilson, J. & Ardui, O.. (2020). História da dança ou corpos em perspectiva. Histórias da dança: vol.2 antologia. MASP.
- Carvalho Britto, Clovis. (2019). “Nossa maçã é que come Eva”: a poética de Manoel de Barros e os lugares epistêmicos das Museologias Indisciplinadas no Brasil.
- 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.
- Dossiê do Comitê Popular Rio da Copa e das Olimpíadas. (2013) MEGAEVENTOS E VIOLAÇÕES DOS DIREITOS HUMANOS NO RIO DE JANEIRO.
- Gareis, S. (2023). What is a Curator in the Performing Arts? Curating Dance: Decolonizing Dance. ON CURATING. Issue 55 / Notes on Curating.
- Lepecki, A. (2017). Decolonizing the Curatorial. Theater 1 February 2017; 47 (1): 101–115. doi: <https://doi.org/10.1215/01610775-3710441>
- Lepecki, A. (2010). O corpo como arquivo: a vontade de reencenar e as sobrevivências das danças. Histórias da dança: vol.2 antologia. MASP.
- 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.
- Salomão, W. (2003). Hélio Oiticica: Qual é o Parangolé? e outros escritos. Rio de Janeiro: ROCCO.
- Souza, A. (2015). Museu de Arte do Rio-MAR. Reflexões sobre museu, arte contemporânea e cidade. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Artes.
- Strecker, M. PARANGOLÉ EM OPINIÃO 65. Disponível em: <https://mam.rio/historia/parangole-em-opiniao-65/> Visitado em 26.05.23

**Anexos:**



**Imagem 1:** Nildo da Mangueira vestindo P 15 Parangolé capa 11 – Incorporo a revolta (1967), de Hélio Oiticica. Foto Claudio Oiticica, circa 1968. Imagem e legenda retiradas do site do MAM, dia 26.06.23: <https://mam.rio/obras-de-arte/parangoles-1964-1979/>



**Imagem 2:** Cartaz anunciando o evento do Opavivará! na inauguração do MAR  
 Imagem e legenda retiradas de: Souza, A. (2015). Museu de Arte do Rio-MAR. Reflexões sobre museu, arte contemporânea e cidade.



**Imagem 3:** Cartaz da Exposição - Cena de Yhuri Cruz “Revenguê” apresentada no Museu de Arte do Rio em 2023. Cartaz retirado no dia 26.06.23 do site: <https://artsoul.com.br/revista/eventos/eoposicao-revengue-uma-exposicao-cena-de-yhuri-cruz>