

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RECÔNCAVO DA BAHIA

Rafaela Garcez

**Decolonialidade e as performances do corpo em cena:
entre memórias e resistências.**

Santo Amaro

2024

Rafaela Garcez

**Decolonialidade e as performances do corpo em cena:
entre memórias e resistências.**

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao
Centro de Cultura, Linguagens e Tecnologias
Aplicadas da Universidade Federal do
Recôncavo da Bahia para obtenção de diploma
do curso de Licenciatura Interdisciplinar em
Artes.

Orientador: Raimundo N. Ribeiro

Santo Amaro

2024

Sumário

Resumo	4
Introdução	5
1.Colonialidade na Cena Performática	6
2.Corpo Performativo como Espaço Decolonial	10
3.Ressignificação do Espaço Cênico	12
4.Estratégias Performáticas no Contexto Decolonial	15
5. A Decolonialidade nas Artes Performáticas e o Processo Pedagógico	17
Conclusão	20
Referências Bibliográficas	21

RESUMO

O corpo em cena é território de narrativas e insurgências, um palco onde se costumam memórias ancestrais e gestos de resistência. Este artigo propõe uma reflexão sobre a decolonialidade como lente crítica para a análise do corpo em performance, entendendo-o como um espaço de contestação às estruturas coloniais que persistem na cultura contemporânea. A partir de perspectivas interseccionais o texto explora como corpos racializados em cena ressignificam suas histórias, tensionando as dinâmicas de poder e propondo novas poéticas que desafiam a colonialidade do ser, do saber e do sentir.

Palavras-chave: ancestral - cena - colonialidade - corpo - decolonialidade - memória - performance - racializada - resistência

ABSTRACT

The body on stage is a territory of narratives and insurgencies, a platform where ancestral memories and acts of resistance are interwoven. This article reflects on decoloniality as a critical lens for analyzing the body in performance, understanding it as a space of contestation against colonial structures that persist in contemporary culture. Through intersectional perspectives, the text explores how racialized bodies on stage reinterpret their histories, challenging power dynamics and proposing new poetics that confront the coloniality of being, knowing, and feeling.

Keywords: ancestral - stage - coloniality - body - decoloniality - memory - performance - racialized - resistance

Introdução

Este trabalho tem como objetivo investigar como a decolonialidade pode servir de estrutura teórica e prática para a criação e análise de performances. Busca-se compreender como as noções de ancestralidade e memória podem ser ativadas no corpo em cena, resgatando histórias apagadas e instaurando novos sentidos. Mais do que mapear estéticas ou técnicas, a intenção é propor uma cartografia do sensível que valorize as potências encarnadas nos corpos tidos como marginais na sociedade, revelando como eles contestam estruturas opressoras e reconstroem paisagens cênicas.

A cena, em sua potência ritualística, é espaço de encantamento e resistência, onde o corpo atua como vetor de diálogos ancestrais e sociais. No contexto de práticas artísticas que emergem de artistas racializados a performance adquire um caráter político que ultrapassa os limites estéticos. Aqui, o corpo é lido não apenas como matéria biológica, mas como arquivo vivo, guardião de histórias silenciadas e transmissor de afetos que reverberam para além do presente. Este tema se insere no debate sobre a urgência de deslocar narrativas hegemônicas que excluem corpos dissidentes, colocando em cena outras formas de existir e resistir. Essa investigação reside na necessidade urgente de pensar a arte como campo de luta e transformação social. Num mundo marcado por desigualdades históricas e pelo apagamento sistemático de culturas não ocidentais, o teatro e a performance tornam-se ferramentas para resgatar e reimaginar o humano. Há uma importância enorme em reconhecer a corporeidade como uma forma de arquivo vivo, onde histórias de opressão e resistência estão inscritas. A ancestralidade, entendida como força motriz para a criação artística, oferece um ponto de partida para romper com a lógica colonial que insiste em categorizar corpos, silenciar vozes e negar subjetividades. Este artigo se fundamenta, portanto, na convicção de que pensar a decolonialidade no corpo em cena é também pensar caminhos de emancipação, onde o gesto artístico se entrelaça à luta por dignidade e reconhecimento.

Ao articular memória, resistência e ancestralidade, este trabalho busca contribuir para um campo crítico e criativo que reconheça no corpo em cena um território de insurgência e renovação. É nesse espaço que o corpo, no atravessamento de tempos e territórios, desenha gestos que desafiam, cantam e criam futuros possíveis.

A cena, em sua potência ritualística, é espaço de encantamento e resistência, onde o corpo atua como vetor de diálogos ancestrais e sociais. No contexto de práticas artísticas que emergem de artistas racializados a performance adquire um caráter político que ultrapassa os limites estéticos. Aqui, o corpo é lido não apenas como matéria biológica, mas como arquivo vivo, guardião de histórias silenciadas e transmissor de afetos que reverberam para além do presente. Este tema se insere no debate sobre a urgência de deslocar narrativas hegemônicas que excluem corpos dissidentes, colocando em cena outras formas de existir e resistir. A performance, enquanto prática efêmera e encarnada, oferece um contraponto à fixidez das narrativas coloniais. No espaço cênico, o corpo se torna um canal de comunicação entre o passado e o presente, entre o individual e o coletivo, permitindo que histórias invisibilizadas sejam recontadas e reimaginadas. Quando artistas racializados tomam o palco, o ato performativo transcende o campo criativo e se consolida como um movimento de impacto social. Nesse sentido, a relação entre colonialidade, performance e cena pode ser entendida como uma tríade de tensões e possibilidades. A cena, como espaço de representação, foi historicamente usada para reforçar narrativas coloniais. Porém, ela também carrega o potencial de subversão, de questionar as bases que sustentam essas narrativas e propor novas formas de existir. A performance, ao convocar o corpo como protagonista, desloca o foco da palavra para o gesto, da razão para o sensível, criando um espaço onde outras epistemologias podem emergir.

A memória desempenha um papel fundamental nessa relação. O corpo, enquanto arquivo, carrega as marcas do colonialismo, mas também os saberes ancestrais que resistiram a ele. Na cena, essas memórias são ativadas e ressignificadas, permitindo que o passado dialogue com o presente de maneira crítica e transformadora. A performance, nesse contexto, se torna uma forma de decolonizar o imaginário, de recontar a história a partir dos corpos que foram excluídos dela.

1. Colonialidade na cena performática

A história da performance cênica carrega as marcas profundas de um processo colonial que moldou a forma como narrativas e práticas artísticas são produzidas e recebidas. A colonização, ao impor suas estruturas de poder, desarticulou as expressões culturais dos

povos colonizados, relegando suas práticas performáticas a um lugar de invisibilidade ou exotificação. Nesse contexto, a cena tradicional foi transformada em um espaço de legitimação da hegemonia eurocêntrica, enquanto práticas locais e ancestrais eram silenciadas ou apropriadas.

O sociólogo peruano Aníbal Quijano (2000), diferencia colonialismo e colonialidade, explicando que o primeiro se refere a um sistema de dominação política, social e econômica em que uma nação exerce controle sobre outra, geralmente por meio de ocupação territorial. Já a colonialidade transcende o colonialismo, representando a continuidade de padrões de controle, organização social e cultural, mantidos pelo racismo e pelo eurocentrismo, mesmo após o término formal do domínio colonial.

O filósofo porto-riquenho Maldonado-Torres (2007, p. 131) diferenciou os dois conceitos da seguinte forma:

O colonialismo denota uma relação política e econômica, na qual a soberania de um povo está no poder de outro povo ou nação, o que constitui a referida nação em um império. Diferente desta ideia, a colonialidade se refere a um padrão de poder que emergiu como resultado do colonialismo moderno, mas em vez de estar limitado a uma relação formal de poder entre dois povos ou nações, se relaciona à forma como o trabalho, o conhecimento, a autoridade e as relações intersubjetivas se articulam entre si através do mercado capitalista mundial e da ideia de raça. Assim, apesar do colonialismo preceder a colonialidade, a colonialidade sobrevive ao colonialismo. Ela se mantém viva em textos didáticos, nos critérios para o bom trabalho acadêmico, na cultura, no sentido comum, na auto-imagem dos povos, nas aspirações dos sujeitos e em muitos outros aspectos de nossa experiência moderna. Neste sentido, respiramos a colonialidade na modernidade cotidianamente.

Sendo assim, as narrativas cênicas tradicionais foram diretamente afetadas por esse processo de colonização, que reduziu a diversidade cultural e artística em favor de uma visão homogeneizadora. Povos indígenas, africanos e asiáticos viram suas histórias transformadas

em representações folclóricas ou apagadas para dar espaço a modelos europeus. Esse impacto foi sentido tanto na forma quanto no conteúdo das narrativas.

[...] forçaram - em medidas variáveis em cada caso — os colonizados a aprender parcialmente a cultura dos dominadores em tudo que fosse útil para a reprodução da dominação, seja no campo da atividade material, tecnológica, como da subjetiva, especialmente religiosa. É este o caso da religiosidade judaico-cristã. Todo esse acidentado processo implicou no longo prazo uma colonização das perspectivas cognitivas, dos modos de produzir ou outorgar sentido aos resultados da experiência material ou intersubjetiva, do imaginário, do universo de relações intersubjetivas do mundo; em suma, da cultura. Enfim, o êxito da Europa Ocidental em transformar-se no centro do moderno sistema-mundo, segundo a apta formulação de Wallerstein, desenvolveu nos europeus um traço comum a todos os dominadores coloniais e imperiais da história, o etnocentrismo. Mas no caso europeu esse traço tinha um fundamento e uma justificação peculiar: a classificação racial da população do mundo depois da América. A associação entre ambos os fenômenos, o etnocentrismo colonial e a classificação racial universal, ajudam a explicar por que os europeus foram levados a sentir-se não só superiores a todos os demais povos do mundo, mas, além disso, naturalmente superiores. (QUIJANO, 2005, p. 111).

No Brasil, por exemplo, práticas cênicas ligadas aos rituais indígenas e às manifestações culturais afro-brasileiras foram marginalizadas. O teatro, introduzido no país pelos colonizadores, tornou-se um veículo de transmissão de valores eurocêtricos, promovendo peças que reforçavam a perspectiva dos colonizadores e apagavam os conhecimentos locais. Narrativas cênicas tradicionais, como os autos religiosos dos jesuítas, foram usadas como ferramentas de catequização e submissão cultural, suprimindo expressões rituais que sustentavam as identidades coletivas dos povos originários. A hegemonia eurocêntrica, estabelecida durante a colonização, impôs padrões de estética, técnica e dramaturgia que até hoje dominam os palcos. Esse processo tornou o modelo teatral europeu, sobretudo o derivado das tradições grega, renascentista e iluminista, uma norma global. Tal hegemonia desconsidera as especificidades culturais e históricas dos povos não europeus, relegando suas práticas a uma posição de alteridade.

É urgente a superação do idealismo humanista que nos faz buscar ser o que não somos e o que nunca seremos. Assim, poderemos habitar poeticamente o mundo e a linguagem, fortalecendo o desejo de conhecer e de encontrar aquilo que nos escapa por ser inédito e caótico.

As formações tradicionais em artes cênicas, por exemplo, reflete essa lógica, muitas vezes privilegiando técnicas como o método de Stanislavski ou os princípios aristotélicos da tragédia em detrimento de práticas performáticas oriundas do Sul Global. Além disso, essas práticas eurocêntricas são frequentemente tratadas como universais, enquanto expressões cênicas africanas, asiáticas ou indígenas são etiquetadas como “locais” ou “primitivas”. Essa hierarquia perpetua uma lógica colonial que valoriza o que é europeu como superior e universal, ao mesmo tempo em que desvaloriza ou fetichiza as práticas não europeias. Isso reflete o impacto estrutural da colonialidade, que não apenas impôs padrões culturais, mas também moldou a forma como os próprios artistas entendem seu lugar no cenário global.

Diante da imposição colonial, artistas e coletivos de várias partes do mundo têm resistido e subvertido os paradigmas eurocêntricos por meio de práticas cênicas com visões decoloniais. Essas práticas buscam revisitar as tradições locais e reconfigurá-las em diálogo com as dinâmicas contemporâneas. Essa reação não é apenas uma tentativa de preservar culturas ancestrais, mas também de questionar as estruturas coloniais que ainda moldam o pensamento e a prática artística.

Movimentos como o Teatro Experimental do Negro¹, fundado por Abdias Nascimento, foram pioneiros em confrontar a hegemonia eurocêntrica. Esse teatro trouxe para o palco não apenas a estética negra, mas também questões políticas e sociais, desafiando a marginalização histórica das populações afro-brasileiras. Da mesma forma, artistas contemporâneos têm resgatado cenas indígenas e africanas, incorporando-as em suas criações para propor uma cena mais inclusiva e plural. Além disso, práticas performáticas como a

¹.O Teatro Experimental do Negro (TEN) foi um marco na luta antirracista no Brasil, fundado em 1944 por Abdias Nascimento, ativista, artista e intelectual. O TEN tinha como objetivo central combater o racismo no teatro e na sociedade brasileira, promovendo a valorização da cultura negra e a inclusão de artistas negros nos palcos. Além de encenar peças, a iniciativa também oferecia formação educacional e artística, como alfabetização e cursos de interpretação, buscando transformar o imaginário social sobre as populações negras. Abdias Nascimento liderou o movimento, tornando-se uma figura icônica na defesa dos direitos civis e na construção de uma arte comprometida com a justiça racial.

dança Germaine Acogny², que reinterpreta movimentos africanos tradicionais em diálogo com técnicas contemporâneas, oferecem um exemplo claro de como o campo cênico pode resistir à colonialidade. Essas iniciativas demonstram que a cena performática é um espaço de contestação e transformação, no qual é possível reconfigurar o olhar e as narrativas sobre o mundo.

O impacto da colonização nas artes performáticas corpóreas reflete a amplitude das dinâmicas de poder colonial que ainda persistem no campo artístico. Contudo, a reação das práticas cênicas contemporâneas indica que há espaço para contestar e reconfigurar esses paradigmas. Ao explorar narrativas que celebram as pluralidades culturais e enfrentam a hegemonia eurocêntrica, a performance cênica se torna um ato de resistência e reconstrução identitária.

2. Corpo performativo como espaço decolonial

A filosofia cartesiana promoveu uma mudança profunda na forma como entendemos a relação entre corpo e sujeito. Ao separar a razão, definida como essência do sujeito, do corpo, tratado como objeto desprovido de subjetividade, Descartes não apenas influenciou a epistemologia, mas também moldou dinâmicas sociais e políticas. Essa divisão fundamentou uma visão hierárquica que associou a racionalidade à civilização e relegou o corpo "natural" a uma condição inferior, justificando a exploração e marginalização de determinados grupos. Tal dualismo ofereceu bases ideológicas para práticas de dominação colonial e racial.

No cenário performático, o corpo transcende sua dimensão biológica para se tornar um espaço de expressão e questionamento. Artistas e teóricos contemporâneos têm buscado reformular a herança cartesiana, promovendo um entendimento mais integrado entre corpo e

² Germaine Acogny é uma coreógrafa, dançarina e pedagoga senegalesa, reconhecida como "mãe da dança africana contemporânea". Fundadora da renomada Ecole des Sables, localizada em Toubab Dialaw, Senegal, Acogny desenvolveu uma técnica de dança própria que combina tradições africanas com influências de dança moderna ocidental, como as de Martha Graham. Seu trabalho é marcado pela busca de um diálogo entre a ancestralidade africana e as expressões contemporâneas, promovendo uma abordagem pedagógica que valoriza o corpo como portador de memória cultural e resistência. Sua técnica é amplamente estudada e utilizada em práticas artísticas e educativas, especialmente no campo das artes performáticas decoloniais..

mente. No contexto das artes decoloniais, o corpo é visto como um território vivo, no qual se inscrevem histórias, tradições e práticas culturais antes invisibilizadas.

Oliveira (2007), na citação abaixo relaciona corpo às culturas de matrizes africanas:

Como o corpo é um texto dinâmico e a matriz africana um dinâmico movimento, é no movimento do corpo que vislumbro a possibilidade de uma leitura de mundo a partir da matriz africana, o que implica em decodificar uma filosofia que se movimenta no corpo e um corpo que se movimenta como cultura. O corpo ancestral é a reunião desta filosofia, desta cultura, bem como o resultado desse movimento de contatos e conflitos que se deram e se dá na esfera social, política, religiosa e corporal (OLIVEIRA, 2007, p.101).

A autora Leda Maria Martins (2003) fala sobre o resgate das memórias e histórias ancestrais. Para Leda, essas narrativas não estão fixadas em livros, mas são transmitidas por meio do canto, da dança, dos rituais e do corpo em performance. Esse processo evidencia uma forma de conhecimento que não separa corpo, palavra e memória, pois tudo se inscreve no corpo e se atualiza na performance. Isso desafia a lógica ocidental que prioriza a escrita discursiva como o principal meio de registro e validação do conhecimento.

Minha hipótese é a de que o corpo em performance é, não apenas, expressão ou representação de uma ação, que nos remete simbolicamente a um sentido, mas, principalmente, local de inscrição de conhecimento, conhecimento este que se grafa no gesto, no movimento, na coreografia, nos solfejos da vocalidade, assim como nos adereços que performativamente o recobrem. Nesse sentido, o que no corpo se repete, não se repete apenas como hábito, mas como técnica e procedimento de inscrição, recriação, transmissão e revisão da memória do conhecimento, seja este estético, filosófico, metafísico, científico, tecnológico, etc. (MARTINS, 2003, p.78)

Segundo Walter Mignolo, a decolonialidade busca romper com as estruturas de poder e conhecimento estabelecidas pela colonialidade, propondo uma alternativa epistemológica que descentraliza a racionalidade eurocêntrica e valoriza saberes marginalizados (MIGNOLO, 2008, 2011). Dessa forma, a decolonialidade busca afirmar a pluralidade de experiências e formas de estar no mundo, rompendo com as dicotomias impostas pela modernidade ocidental e propondo a construção de futuros coletivos baseados em uma convivência mais justa e diversificada.

Para comunidades que vivenciaram processos de colonização, o corpo funciona como uma ponte que liga temporalidades, evocando práticas e saberes transmitidos ao longo de gerações. Práticas artísticas que exploram o corpo como catalisador de transformação têm demonstrado que a cena contemporânea é um lugar privilegiado para reimaginar o mundo. Ao carregar histórias e experiências coletivas, o corpo deixa de ser visto como um mero objeto, assumindo protagonismo em discursos que valorizam pluralidades e desafiam a exclusão. As artes decoloniais, ao incorporarem tais perspectivas, revelam-se ferramentas essenciais na construção de futuros mais justos e inclusivos.

O corpo como espaço decolonial se propõe a romper com as dicotomias impostas pela colonialidade — como mente/corpo e razão/emoção — e a afirmá-lo como uma instância central para a reconstrução identitária e epistêmica.

3. Resignificação do Espaço Cênico

A resignificação do espaço cênico emerge como uma prática de resistência contra os paradigmas coloniais que tradicionalmente determinaram o que é válido ou legítimo em cena. Assim como o corpo performativo, o espaço onde se desenrolam as práticas artísticas também carrega marcas de poder, exclusão e controle. Reimaginar e ressignificar esses espaços — físicos ou virtuais — significa desconstruir as imposições eurocêntricas e propor novos diálogos, territorialidades e linguagens. Este capítulo analisa como a cenografia decolonial, os espaços virtuais e as experiências urbanas e digitais têm contribuído para uma prática cênica que se opõe à colonialidade.

O que aqui chamaremos de cenografia decolonial propõe uma ruptura com os materiais e simbolismos tradicionalmente associados à estética eurocêntrica. Em vez de reproduzir cenários idealizados ou monumentais, essa abordagem privilegia elementos que dialogam com o território, a ancestralidade e os saberes locais. Os materiais, muitas vezes encontrados no cotidiano ou ligados à natureza, passam a ocupar o centro da cena. A palha, o barro, a madeira e outros elementos orgânicos resgatam simbolismos que dialogam com as culturas originárias e afro-diaspóricas, contrastando com a artificialidade das grandes produções teatrais moldadas a partir influências estéticas europeias.. Além disso, os símbolos

presentes na cenografia decolonial repensam narrativas que foram historicamente marginalizadas. Em espetáculos como *Salina A última Vertebra*, do grupo Amok,³, a cenografia utiliza elementos ligados ao candomblé e à cultura afro-brasileira para construir um espaço ritualístico. Esse processo não só valoriza tradições culturais subalternizadas como também transforma o palco em território de resistência e celebração identitária.

A ressignificação territorial também é central para a cenografia decolonial. Espaços considerados periféricos, como praças, ruas e comunidades, tornam-se palcos legítimos, descentralizando o teatro das grandes casas de espetáculos. Assim, a cena se reconecta às suas origens comunitárias e populares, reconfigurando as relações entre espaço, arte e público.

Os espaços virtuais têm ampliado significativamente as possibilidades de ressignificação no contexto cênico. Com o avanço das tecnologias digitais, artistas e coletivos têm utilizado plataformas online para criar experiências híbridas, que questionam a noção de "palco" e expandem os limites da cena performática. Em contextos decoloniais, o ambiente virtual se torna um espaço de resistência, onde vozes e narrativas marginalizadas encontram maior visibilidade. Performances transmitidas em plataformas como YouTube, Instagram e TikTok desafiam as barreiras geográficas e hierárquicas, permitindo que artistas de diferentes origens dialoguem com públicos globais. Essas plataformas oferecem também a oportunidade de integrar elementos multimídia, como vídeos, músicas e interações em tempo real, criando experiências imersivas e descentralizadas.

Esses espaços virtuais também são ferramentas de democratização. Ao permitir que artistas independentes compartilhem seus trabalhos sem depender de instituições tradicionais, o ambiente digital abre caminhos para práticas cênicas mais inclusivas e inovadoras.

Os cenários urbanos e digitais têm sido palco de experiências artísticas que desafiam a colonialidade, transformando esses espaços em territórios de resistência. A ocupação artística de ruas, praças e favelas, por exemplo, rompe com as dinâmicas de exclusão que historicamente afastaram as artes cênicas dos espaços populares.

³ Salina (a última vértebra) é um espetáculo do Amok Teatro que conta a história de Salina, uma mulher que enfrenta violência, exílio e vingança. Com um elenco de atores negros, a peça subverte estereótipos e apresenta uma África ancestral através de uma narrativa cerimonial e intensa, baseada na oralidade e na música. A peça explora temas como o patriarcado, a luta pela independência e o reconhecimento da alteridade, destacando a força e a resistência feminina. O trabalho é uma reflexão sobre a opressão e a busca por liberdade.

No Brasil, o teatro de rua e as intervenções urbanas têm desempenhado um papel crucial nesse processo. Grupos como o *Teatro Oficina* de Zé Celso Martinez Corrêa⁴ reconfiguram o espaço cênico ao integrá-lo à arquitetura e à paisagem urbana, questionando os limites entre público e privado, artista e espectador. Essas práticas descolonizam o espaço teatral ao inseri-lo no cotidiano das cidades, desafiando a ideia de que a arte deve estar restrita a locais elitizados.

No ambiente digital, experiências como video-performances e instalações interativas têm ressignificado o que é o espaço cênico. Obras que utilizam realidade aumentada ou inteligência artificial, por exemplo, criam novos territórios de experimentação artística. Essas experiências, tanto urbanas quanto digitais, revelam a potência da ressignificação do espaço cênico como uma prática de resistência. Ao deslocar os limites da cena tradicional, artistas criam novos territórios para a arte, onde as vozes silenciadas podem ser amplificadas e novas estéticas podem emergir.

A ressignificação do espaço cênico é um movimento essencial para a construção de uma prática artística que se opõe à colonialidade. Seja por meio da cenografia, da ocupação de espaços urbanos ou da utilização de plataformas digitais, essas práticas expandem os limites da cena e desafiam as hierarquias impostas pelo sistema colonial. Ao transformar o espaço cênico em território de resistência e criação, os artistas não apenas resgatam memórias e identidades, mas também projetam novos horizontes para a arte e a sociedade.

4. Estratégias performáticas no contexto decolonial

As estratégias performáticas no contexto decolonial articulam práticas artísticas que desafiam a hegemonia eurocêntrica ao propor narrativas e estéticas que reafirmam

identidades silenciadas. A performance, nesse sentido, emerge como espaço de resistência, criação de memórias coletivas e articulação política.

As foto-performances e vídeo-performances, por exemplo, são expressões artísticas que colocam o corpo no centro de discursos visuais, desafiando a colonialidade do olhar. Esses formatos permitem ao artista ressignificar o corpo como território político, capaz de evocar memórias, ancestralidade e contestação. A foto-performance, ao capturar o corpo em um instante, utiliza sua materialidade para narrar histórias que foram apagadas pela colonialidade. Elementos como gestos, expressões e ambientações constroem um espaço imagético que extrapola a estética e dialoga com questões históricas, sociais e culturais. Já as vídeo-performances, ao explorarem o movimento e o som, trazem uma dimensão temporal e sensorial mais ampla. O corpo em movimento ganha protagonismo ao dialogar com os espaços ao redor, criando metáforas visuais que evocam deslocamentos, rupturas e resistências. Em muitos casos, a água, a terra e outros elementos naturais são integrados às narrativas, simbolizando ancestralidade, memória coletiva e processos de cura.

Tanto na foto quanto no vídeo, o uso do corpo não se limita à representação; ele se torna agente ativo de transformação. Esses formatos permitem questionar padrões de beleza e identidade impostos pela colonialidade e construir uma poética própria que resista ao silenciamento histórico.

A etnografia é um método de pesquisa qualitativa desenvolvido originalmente na antropologia, que visa compreender, a partir de uma perspectiva imersiva e descritiva, as práticas culturais, dinâmicas sociais e significados atribuídos por um grupo ou comunidade. Conforme Geertz (1973), a etnografia é a construção de “descrições densas” que buscam revelar os significados que as pessoas atribuem às suas ações e contextos, valorizando a perspectiva interna dos sujeitos estudados. Esse método combina observação participante e análise reflexiva, sendo amplamente utilizado para explorar culturas em suas particularidades.

Apesar de sua relevância, a etnografia tradicional frequentemente reflete as hierarquias de poder que permeiam a relação entre o pesquisador, posicionado como o "observador externo", e os sujeitos da pesquisa, muitas vezes pertencentes a grupos marginalizados. Essa crítica é particularmente pertinente no contexto decolonial, que busca desafiar epistemologias eurocêntricas e relações de poder desiguais na produção de conhecimento.

É nesse cenário que a autoetnografia surge como uma alternativa metodológica e política, rompendo com a centralidade do pesquisador como observador externo e deslocando o foco para a experiência subjetiva do próprio autor. Ela é uma estratégia central no contexto decolonial, pois prioriza a experiência individual como fonte de conhecimento e resistência. Diferentemente da etnografia tradicional, a autoetnografia coloca o pesquisador ou artista como protagonista de sua própria narrativa, utilizando suas vivências pessoais como material para análise crítica e criação artística. Essa prática considera o corpo como um arquivo vivo, repleto de memórias, traumas e heranças culturais. No campo performático, a autoetnografia permite que artistas exponham suas experiências de opressão e sobrevivência, criando espaços de partilha, empatia e identificação coletiva.

Além disso, no contexto decolonial, a autoetnografia desafia as lógicas da universalidade eurocêntrica ao valorizar as especificidades de corpos racializados e marginalizados. Ao transformar narrativas pessoais em ferramentas de denúncia e transformação, ela desestabiliza hierarquias culturais, reafirmando que todas as histórias são válidas e dignas de atenção. Por meio da performance, essas narrativas ganham uma dimensão estética e política, conectando o indivíduo ao coletivo e ao ancestral, e promovendo novas possibilidades de criação e resistência.

A co-criação com comunidades marginalizadas é outra estratégia fundamental no contexto decolonial. Essa prática valoriza o saber comunitário, promovendo processos colaborativos que descentralizam a figura do artista enquanto "gênio criador". Em vez disso, o foco recai na construção conjunta de narrativas que refletem as vivências e as lutas dos grupos envolvidos.

No teatro, na dança e em outras artes performáticas, projetos de co-criação transformam o espaço artístico em um espaço de troca e resistência. Um exemplo comum é o uso de técnicas de teatro do oprimido, criado por Augusto Boal ⁴, onde os participantes não são apenas espectadores, mas também coautores das cenas. Essas práticas fortalecem a

⁴ O Teatro do Oprimido, criado por Augusto Boal nos anos 1960, é uma metodologia de teatro que busca promover a transformação social por meio da participação ativa do público. Utilizando técnicas como o *teatro-forum* e o *teatro-imagem*, o grupo cria espaços para que os oprimidos possam expressar suas vivências, refletir sobre questões sociais e propor soluções para suas realidades. O objetivo é fortalecer a conscientização e a ação coletiva, tornando o teatro uma ferramenta de luta e empoderamento.

autonomia criativa das comunidades e desconstruem deve ser evitada se não se trata hierarquias entre artista e público.

Essas estratégias de diálogo também se expandem para territórios urbanos e digitais. A performance em espaços públicos, como ruas e praças, cria uma arte acessível e inclusiva, ao mesmo tempo em que questiona a privatização dos espaços. Já nos ambientes virtuais, as práticas colaborativas utilizam ferramentas digitais para conectar artistas e comunidades, ampliando o alcance das narrativas decoloniais.

As estratégias performáticas decoloniais reafirmam a potência do corpo como agente político e artísticos. Esses processos não apenas confrontam as heranças coloniais, mas também propõem futuros possíveis, onde as identidades e os saberes marginalizados ocupem o protagonismo que lhes foi historicamente negado.

5. A Decolonialidade nas artes performáticas e o processo pedagógico

O processo pedagógico dentro das práticas performáticas decoloniais oferece um campo fértil para a construção de saberes e metodologias que transcendem a lógica da educação tradicional, muitas vezes baseada em paradigmas eurocêntricos. A arte, como um processo pedagógico, propõe uma reflexão sobre a construção da identidade e o reconhecimento de saberes periféricos que têm sido silenciados e marginalizados ao longo da história. Ao integrar elementos decoloniais, as práticas performáticas podem reconfigurar o espaço educativo, tanto dentro de salas de aula como fora delas, promovendo a ampliação do conhecimento a partir de experiências sensoriais, emocionais e culturais. O processo pedagógico decolonial é um caminho que desafia as estruturas de poder estabelecidas nas práticas educacionais, oferecendo uma alternativa para uma aprendizagem que não se limita à transmissão de conteúdos, mas busca criar uma experiência vivencial e transformadora.

[...] uma educação que seja movimento, logo, que no seu movimento dialógico seja denúncia e anunciação, nunca acomodação, mas uma que seja capaz de ouvir e não apenas dizer, uma educação sem *alumnus*, onde todos e todas tenham a sua capacidade reconhecida, que denuncie com a sua escuta ativa e radical, todos os discursos, todas as verdades como imposições, uma

que se entenda tecido polifônico de construção da nova trama coletiva do saber. Somente deste modo, seria instituinte e não reprodutora. E somente em uma educação instituinte, em movimento, caberá ao mundo que os simples e os rebeldes queremos construir para todos e todas: um mundo onde caibam muitos mundos. (MANCILLA, 2014, p. 230).

A arte, em suas diversas linguagens performáticas, pode ser uma das ferramentas mais potentes para esse processo, pois é através dela que muitas das narrativas coloniais podem ser desconstruídas e reconfiguradas.

No contexto da arte decolonial, o corpo se torna um veículo de conhecimento. Ao contrário de um corpo passivo, restrito a formas rígidas de aprender, o corpo performativo se transforma em um agente ativo na construção do saber. Ao fazer uso da autoetnografia, por exemplo, artistas e educadores buscam recuperar a memória corporal das experiências ancestrais e das lutas sociais, proporcionando um aprendizado que é simultaneamente individual e coletivo. Esse método rompe com a ideia de que o conhecimento é exclusivamente intelectual ou verbal, promovendo uma aprendizagem holística que envolve as emoções, a memória e o senso de pertencimento.

Dentro do contexto educacional, as artes performáticas decoloniais propõem uma mudança fundamental nas práticas pedagógicas. Em vez de apenas ensinar o conhecimento de uma cultura dominante, a arte decolonial permite que os estudantes e participantes sejam coautores de suas próprias histórias e saberes. O espaço performático se torna, então, um ambiente pedagógico de troca e transformação, onde as vozes marginalizadas podem se expressar e serem ouvidas. Essas práticas artísticas também enfatizam o papel do educador como facilitador de experiências e não apenas como transmissor de conhecimento. O educador decolonial, ao engajar-se com os alunos em um processo artístico, está, simultaneamente, convidando-os a questionar as estruturas de poder e as narrativas históricas predominantes. Essa abordagem abre um campo de possibilidades para que os estudantes e participantes se reconheçam enquanto sujeitos históricos, cujas experiências são válidas e centrais para a construção de novos saberes.

O corpo, como conceito central nas práticas performáticas, torna-se também o ponto de partida para a reconfiguração do processo pedagógico. Em vez de ver o corpo como uma entidade separada do saber, a arte decolonial vê o corpo como um espaço de resistência, memória e poder. A performance, nesse sentido, pode ser entendida como um processo

pedagógico no qual os participantes não apenas expressam, mas também ensinam e aprendem uns com os outros. As práticas performáticas decoloniais propõem um ensino em que o corpo não é apenas objeto de estudo, mas sujeito de conhecimento. Ao dançar, atuar ou performar, o corpo carrega consigo a memória ancestral, as lutas sociais e as resistências que desafiam as normas colonialistas. Nesse processo, o corpo se torna uma forma de resistência pedagógica, que desafia as narrativas históricas dominantes e abre espaço para a construção de uma educação mais inclusiva, que valoriza o saber da experiência e da vivência.

A prática pedagógica nas artes performáticas decoloniais vai além da sala de aula formal. Ela se expande para as ruas, os espaços públicos e até os ambientes digitais, criando novas formas de aprendizagem que não dependem de instituições tradicionais. Isso permite que as comunidades marginalizadas se envolvam ativamente na produção e disseminação de seus próprios saberes, criando um ciclo de ensino e aprendizagem que é simultaneamente local e global. O caráter pedagógico dessas práticas, ao criar uma nova relação com o corpo, a história e a identidade, contribui diretamente para o fortalecimento da autoestima e da agência política dos indivíduos. A performance, portanto, não é apenas uma forma de arte, mas um poderoso instrumento de transformação social e educacional. Ela cria uma plataforma para que as narrativas de resistência possam ser contadas, amplificando vozes que, por muito tempo, foram silenciadas.

Essa abordagem vai além do ensino tradicional, transformando a arte em um campo de aprendizado contínuo e colaborativo.

Conclusão

Este artigo analisou como a decolonialidade pode ser uma lente crítica para a performance, revelando o corpo em cena como um território de contestação e transformação. A partir de perspectivas que entrelaçam memória, ancestralidade e resistência, foi possível compreender como os corpos racializados, ao assumirem o protagonismo na cena, tensionam

as estruturas coloniais ainda presentes na arte e na sociedade. Essas práticas não apenas desafiam narrativas hegemônicas, mas também abrem espaço para a criação de poéticas que celebram a multiplicidade de histórias e identidades.

A abordagem sobre o corpo como portador de memórias e saberes silenciados destacou a sua função central na performance decolonial. Ao se posicionar como agente de transformação, o corpo desestabiliza o olhar colonial e afirma outras formas de estar no mundo. É necessário enxergar o corpo como veículo de narrativas que transcendem o âmbito individual e se conectam com o coletivo.

Outro aspecto fundamental foi a resignificação do espaço cênico, tanto em contextos físicos quanto virtuais. Ao deslocar a cena para territórios periféricos, urbanos ou digitais, os artistas ampliam o alcance das práticas performáticas e democratizam o acesso à arte. A cenografia decolonial, ao incorporar materiais e símbolos ligados às culturas originárias e afro-diaspóricas, reforça o compromisso com a desconstrução de estéticas coloniais e com a valorização de referências locais. Essas práticas transformam o palco em um lugar de celebração, resistência e inovação, desafiando os limites impostos pelo paradigma eurocêntrico.

No campo pedagógico, as artes performáticas decoloniais oferecem ferramentas poderosas para desconstruir a lógica tradicional de ensino e fomentar uma educação sensível, conectada às vivências e aos saberes corporais. A performance, nesse contexto, não é apenas um meio de expressão artística, mas também uma metodologia de aprendizagem que valoriza o corpo como sujeito de conhecimento. Ao integrar memória, ancestralidade e experiência, essas práticas criam um espaço pedagógico de troca e emancipação, capaz de transformar tanto os indivíduos quanto as comunidades.

Dessa maneira, este estudo reafirma o papel da performance como uma prática essencial para a reconfiguração da arte e da sociedade. Ao colocar o corpo no centro das discussões, desafiando a colonialidade do ser, do saber e do sentir, artistas e coletivos contemporâneos resignificam o passado, questionam o presente e imaginam futuros possíveis. Assim, o corpo em cena se torna um espaço de luta, de criação e de construção de novos horizontes, onde a arte se encontra com a política e a ancestralidade para redesenhar o humano em suas mais diversas expressões.

Referências Bibliográficas

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Tradução de Fanny Wrobel. 1. ed. Rio de Janeiro: LTC, 1989.

QUIJANO, Aníbal. **Colonialidade do Poder, Eurocentrismo e América Latina**. Revista Venezolana de Economía y Ciencias Sociales, Caracas, v. 6, n. 1, p. 201-246, jan.-abr. 2000.


MIGNOLO, Walter D. **Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política**. Cadernos de Letras da UFF – Dossiê: Literatura, língua e identidade, no 34, p. 287-324, 2008.


MARTINS, Leda. **Performances da oralitura: Corpo Lugar da Memória**. Revista Letras, Curitiba, v. 60, n. 1, p. 35-50, 2003.

OLIVEIRA, Eduardo David. **Filosofia da Ancestralidade: Corpo e Mito na Filosofia da Educação Brasileira**. Curitiba: Editora Gráfica popular, 2007.

MANCILLA, Claudio Andres Barria. **Pela poética de uma Pedagogia do Sul: diálogos e reflexões em torno de uma filosofia da educação descolonial desde a Cultura Popular da Nossa América**. 2014.

Banca avaliadora:


Documento assinado digitalmente
 **LIA DA ROCHA LORDELO**
Data: 29/12/2024 19:15:26-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Documento assinado digitalmente
 **SARAH ROBERTA DE OLIVEIRA CARNEIRO**
Data: 27/12/2024 14:47:26-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Lia Lordelo


Prof. Sarah Carneiro

Orientador:

Documento assinado digitalmente
 **RAIMUNDO NONATO RIBEIRO DA SILVA**
Data: 27/12/2024 09:26:36-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Raimundo Nonato

Autora:

Documento assinado digitalmente
 **RAFAELA GARCEZ DOS SANTOS**
Data: 27/12/2024 09:10:59-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Rafaela Garcez

