



MUSEU TRANSGÊNERO DE HISTÓRIA E ARTE: MUSEU-PERFORMANCE OU MUSEU-OBRA-DE-ARTE

Ian Guimarães Habib¹

TRANSGENDER MUSEUM OF HISTORY AND ART OF BRAZIL: PERFORMANCE-MUSEUM OR WORK-OF-ART-MUSEUM

MUSEO TRANSGÉNERO DE HISTORIA Y ARTE DE BRASIL: MUSEO-PERFORMANCE O MUSEO-OBRA-DE-ARTE

¹ Doutoranda em Artes Cênicas (UFBA/City University of New York/Capes CNPQ/Capes Print). Mestre em Dança (UFBA). Graduado em Teatro (UFRGS). Professor Formador e Conteudista de Performance da Licenciatura em Teatro (UFBA/2022) e Professor Colaborador da Pós-Graduação em Teatro e Educação (IFNMG/2022). E-mail: ianhabibaziz@gmail.com Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-0401-9529>

RESUMO

Este artigo apresenta, através da metodologia da Transquimerologia e de aportes dos Estudos da Performance e dos Feminismos Neomaterialistas, as noções de museu de performance, museu *como* performance e museu performativo, objetivando conceber, a partir de temas como matéria, tempo e arquivo, uma outra noção museal-performativa, o museu-*performance*. Para tal, narra como o MUTHA desestabiliza binários como sujeito/objeto, arquivista/arquivo, constituindo-se ele mesmo como uma performance e como um museu-obra-de-arte.

PALAVRAS-CHAVE: Museu de Performance, Museu *como* Performance, Museu Performativo, Museu-Performance, Corpo.

ABSTRACT

This article presents, through the Transchimerology methodology and contributions from Performance Studies and Neomaterialist Feminisms, the concepts of museum of performance, museum as performance, and performative museum. It aims to conceive, based on themes such as matter, time, and archive, another performative museum notion: the museum-performance. To this purpose, it narrates how MUTHA destabilizes binaries such as subject/object, archivist/archive, constituting itself as a performance and as a museum-work-of-art.

KEYWORDS: Museum of Performance, Museum as Performance, Performative Museum, Museum-Performance, Body.

RESUMEN

Este artículo presenta, mediante la metodología de la Transquimerología y contribuciones de los Estudios de Performance y los Feminismos Neomaterialistas, los conceptos de museo de performance, museo *como* performance y museo performativo. Su objetivo es concebir, a partir de temas como la materia, el tiempo y el archivo, otra notación de museo performativo: el museo-performance. Con este fin, narra cómo MUTHA desestabiliza binarios como sujeto/objeto, archivero/archivo, constituyéndose él mismo como una performance y como un museo-obra-de-arte.

PALABRAS CLAVE: Museo de Performance, Museo *como* Performance, Museo Performativo, Museo-Performance, Cuerpo.

INTRODUÇÃO

Este artigo apresenta, através da metodologia da Transquimerologia², as noções de museu *de performance*, museu *como performance* e museu performativo, objetivando conceber uma outra noção museal-performativa, o museu-performance, entrelaçando temas como corpo, matéria, tempo, arquivo e performance – advindos do Feminismo Neomaterialista e dos Estudos da Performance. O Museu Transgênero de História e Arte (MUTHA)³ é um museu-performance ou museu-obra-de-arte. O MUTHA é o único museu corpo e gênero variante do Brasil e um dos únicos do mundo. O museu foi desenhado como uma obra artística e como um conjunto de tecnologias transformacionais, ou seja, aquelas que transmutam continuamente, agenciadas para preservação, pesquisa, fruição e produção de acervos e arquivos para a história e memória social, operando ainda produção de dados e empregabilidade cultural da população corpo e gênero variante brasileira no país que mais a exterminta⁴. O MUTHA é iniciativa de âmbito virtual e nacional, sendo composto por instâncias de ação em cada um dos estados brasileiros, com finalidade não comercial, comunitária e autônoma – desse modo, como visto, o espaço é administrado por e para a comunidade corpo e gênero variante, não contando com nenhum tipo de incentivo governamental fixo (Habib, 2020).

Além desta breve introdução, o artigo se organiza em três seções, a seguinte discutindo a linearidade temporal no que chamo de “museu *de performance*”; a subsequente, a partir das fissuras entre museu e artes performativas, descreve o paradigma de “museu *como performance*”; e a última apresenta o MUTHA desde a Transquimerologia, fabulando o “museu-performance”.

2 Será apresentada na quarta seção.

3 Disponível em: www.mutha.com.com Acesso em: 25 ago. 2025.

4 Dados da população transgênera mundial: www.tgeu.org Acesso em: 22 jul. 2024.

MUSEU DE PERFORMANCE: FRONTEIRA, MATÉRIA E TEMPO LINEAR

Nas últimas três décadas, os Estudos da Performance e a Museologia colocaram foco em pelo menos dois modos de relação entre “museologia” e “performance”. O primeiro se debruça sobre a dramatização e a performance *em* espaços museais na história, de modo que museu e performance são termos apartados e em relação. Por meio desse pensamento, o museu seria um espaço preestabelecido de exibição de obras e a performance seria uma obra de arte preestabelecida a ser lá difundida. Os museus de performance reconhecem a presença e a importância crescente da performance na arte contemporânea, explorando o constante cruzamento entre as artes visuais e as artes performativas ou compreendendo as artes performativas como possíveis componentes do campo das artes visuais. Esse movimento relacional é de interdisciplinaridade, de maneira que são estudadas intersecções entre a performance e a museologia, com possibilidades de intercâmbio para as duas áreas. Nesse interim, as mudanças são, por vezes, compreendidas como ganhos em temporalidades de sucessão como progressão, em que um momento substitui o anterior desde um viés evolutivo, já que a experimentação radical da performance pode ser vista como promotora de epistemologias transformacionais em contextos museais.

Destituir as temporalidades em progressão e questionar a temporalidade em linha reta é interrogar os imaginários de temporalidade coletivos dominantes, aqueles que tomam o passado como algo que não mais existe e prenunciam o progresso segundo marcadores do capitalismo, do colonialismo, do militarismo e do imperialismo. É mediante esses “ismos” que são extermínadas as possibilidades de vida de inúmeros grupos étnico-raciais e gênero variantes, que podem existir apenas em dadas temporalidades, quando o podem. Sobre essa apreensão de temporalidade, há que se fazer notar que não há uma origem única, universalizada,

homogênea, unilinear e determinada do tempo – na qual todos os seres viveriam baixo o mesmo relógio. Quando tal temporalidade é proclamada, inclusive, é obscurecida a distribuição desigual de recursos frente às crises sociais, político-nucleares e climáticas (Barad, 2023). Aqui dialogamos com um tipo específico de Neomaterialismo, o Realismo Agencial de Karen Barad (2017, 2023). Em Barad (2023), o tempo linear não é completamente rejeitado, mas reformulado radicalmente para abraçar a noção quântica.

Conjuntamente ao tempo linear, nos modos de relação dados em um Museu de Performance, há duas áreas distintas e apartadas, e cada área é um grupo bem delimitado e composto por algumas variáveis: (i) Museologia: documentação, pessoa museóloga, arquitetura museal, tecnologias museais, dentre outros; (ii) Performance: performers, cenários, tema, dança, música, dentre outros. O Feminismo Neomaterialista e os Pós-Feminismos, através de filósofas como Haraway (1995) e Barad (2023, 2017), têm apontado problemas nas separações de entidades, como conjuntos discretos de preocupações com fronteiras bem demarcadas. Para Barad (2017, p. 9-10), a separação “[...] não implica efetivamente uma relação de exterioridade absoluta. [...] Esta não é uma relationalidade estática, mas um fazer — o operar das fronteiras — que sempre implica exclusões constituintes e, assim, indispensáveis questões de responsabilidade”.

Schechner (2013) nos apresentou ao menos duas possibilidades de organização gráfica dessas variáveis, utilizadas como ferramentas de compreensão de campo. A uma delas ele chamou leque, e eu: “Comparo esse modelo a um arco-íris, já que cada variável corresponderia a uma das cores, alinhada em sucessão às outras e estaria circunscrita e bem delimitada espacialmente” (Habib, 2022, p. 37). Essa relationalidade seria do modo raiz, especificamente a pivotante, que “[...] nunca compreendeu a multiplicidade: el[a] necessita de uma forte unidade principal, unidade que é suposta para chegar a duas” (Deleuze; Guattari, 1995, p. 12),

sendo “a raiz [...] uma organização de lógica binária e dicotômica, já que há centros de comando” (Habib, 2022, p. 37).

A outra modalidade de organização é chamada de rede por Schenner (2013). Nela, há também uma hierarquia focal, já que há centralização em meio a uma teia de ligações entre temas. O centro é o único tópico que se relaciona com todos os outros e cada variável se conecta de maneira seletiva a algumas outras. Essa relacionalidade seria do tipo raiz fasciculada, em que “[...] a raiz principal abortou, ou se destruiu em sua extremidade: vem se enxertar nela uma multiplicidade imediata e qualquer de raízes secundárias que deflagram um grande desenvolvimento” (Deleuze; Guattari, 1995, p. 12-13).

Esse cruzamento de modelos em raiz evoca o representacionismo, que:

É a crença na distinção ontológica entre as representações e aquilo que elas pretendem representar; particularmente, aquilo que é representado é tomado como independente de todas as práticas de representar. Ou seja, há assumidamente dois tipos distintos e independentes de entidade — as representações e as entidades a serem representadas. Com alguma frequência, o sistema de representação é explicitamente teorizado nos termos de um arranjo tripartido. Por exemplo, em adição ao conhecimento (i.e., representações), de um lado, e ao conhecido (i.e., o que é \supostamente representado), de outro, às vezes torna-se explícita a existência de um conhecedor (i.e., alguém que faz a representação). Quando isso acontece, fica claro que representações cumprem uma função mediadora entre entidades que existem independentemente. (Barad, 2017, p. 10)

O representacionismo pode ser pensado no estudo da crescente presença das artes performativas no espaço museológico, que teve um de seus marcos na ocorrência de múltiplas apresentações performáticas e reconstituições de eventos passados realizados em museus desde os anos 1960 (Jones, 2012). Nesse contexto, tivemos também um marco

de incorporação da arte da performance em coleções museológicas (Calonje, 2014; Laurenson; Van Saaze, 2014). Contudo, a presença da performance em museus remonta ao seu próprio estatuto: o que é uma performance? Se a definição exata do que é uma performance nunca pôde ser realizada e se ela pode ser definida como um espectro multifacetado (Schechner, 2013), então manifestações de dança, por exemplo, poderiam ser classificadas como performativas. A presença de inscrições de movimentos corporais e de rituais em artefatos pré-históricos localizados em sítios arqueológicos e museus desde antes da década de 1960 demonstra, desse modo, que os museus e espaços de memória não começaram a pensar nas artes performativas apenas naquela década:

Garfinkel (2010) afirma igualmente que apesar das dificuldades próprias da arqueologia de atividades como a dança, que não deixam restos visíveis como pegadas estruturadas, e das atividades arqueológicas e antropológicas serem desenvolvidas no ocidente de dominação católica, guiadas pelas crenças da negatividade do movimento corporal, pode-se demonstrar que a história dessa prática pode ser iniciada já na primeira aparição humana moderna na Europa, há quase 40.000 anos. Artefatos pré-históricos e inscrições gráficas localizadas nesses espaços apontam para a existência de comportamentos permeados por rítmicas corporais e musicais, executadas por meio movimentos, instrumentos e objetos, além da utilização de acoplamentos corporais como máscaras, vestuário confeccionado por peles e penas de não-humanos, dentre outros. (Habib, 2022, p. 16)

Contudo, se compreendemos performance estritamente como *performance art*⁵, é possível afirmar que os museus começaram a colecionar

5 Segundo Goldberg (2011), a *performance art* deve ser entendida como uma linguagem artística híbrida entre artes visuais, dança, teatro, música e outras. Goldberg ressalta que a performance constitui-se como uma trajetória contínua desde as vanguardas – como surrealismo, dadaísmo etc. – do início do século XX até a atualidade.

obras de arte de performance desde o advento do novo milênio (Wheeler, 2003). Nesse contexto, muitas vezes a aquisição implicava a musealização apenas dos vestígios considerados como materiais dessas performances (Calonje, 2014) e, mesmo com aumento da aquisição das obras de arte de performance por instituições, tal documentação é frequentemente considerada um processo incompleto, incapaz de capturar verdadeiramente o evento (Marçal; Nogueira; Macedo, 2017), já que há dissociação temporal entre documentação e evento. Além do mais, a maioria das autorias, principalmente europeias, raramente consideram o amplo escopo da musealização das Performances Culturais, incluindo-se os rituais. Ainda mais raramente os arquivos são considerados eles mesmos em termos performativos.

Ainda assim, o lugar da performance como um todo é ainda restrito e indefinido em espaços museais. Isso se dá, possivelmente, devido “[a]o fato de a própria arte da performance carecer de uma definição ontológica específica” (Madeira; Salazar; Marçal, 2018, p. 80, tradução minha), e também considerando-se que as “[p]ráticas de preservação sejam delimitadas por fronteiras e procedimentos disciplinares específicos que não ressoam com a variabilidade e variedade desse gênero artístico” (Madeira; Salazar; Marçal, 2018, p. 80, tradução minha). Ao mesmo tempo em que a preservação da arte da performance é cada vez mais urgente, algumas autorias apontam que essa necessidade sublinha uma aparente lacuna em documentos e “vestígios materiais” da performance em museus, principalmente em manifestações que operam fora do circuito do mercado de arte (Madeira, Salazar, Marçal, 2018).

De todo modo, os pensamentos sobre preservação da performance acima dispostos têm se baseado em uma dicotomia entre materialidade, que seria a documentação considerada como tangível, e não-materialidade, que seria o evento performativo considerado intangível. Ao passo que a lacuna na preservação de “tangíveis” fica explícita, a preservação do evento tem sido somente pensada através deles. Contudo, defendo a

dissolução da fronteira entre tangível/intangível, visto que o evento performativo pode ser tomado em sua dimensão material-discursiva e a matéria é performativa. Barad (2017) demonstrou em todo seu trabalho que a matéria importa nas configurações de poder, mas o fez evocando sua performatividade, ou seja, dando à matéria função de participante ativa do devir do mundo. Matéria – que, no inglês, *matter*, é ao mesmo tempo os substantivos matéria e questão e o verbo importar – não é um produto final ou algo preexistente e fixo, é um fator ativo em processos de materialização. Esses processos emaranhados são produzidos por “forças material-discursivas — inclusive as que são identificadas como ‘sociais’, ‘culturais’, ‘psíquicas’, ‘econômicas’, ‘naturais’, ‘físicas’, ‘biológicas’, ‘geopolíticas’, e ‘geológicas’” (Barad, 2017, p. 16). A matéria é produzida por intra-ações entre essas forças, implicadas continuamente na sua própria historicidade (Barad, 2017):

Matéria, assim como significado, não é uma entidade estática ou individualmente articulada. Matéria não é pequenas porções de natureza, uma tábula rasa, superfície ou espaço em branco passivamente aguardando a significação; nem é um chão inconteste para teorias científicas, feministas ou marxistas. A matéria não é suporte, locação, referente ou fonte de viabilidade para o discurso. A matéria não é imutável ou passiva. Ela não requer a marca de uma força externa como a cultura ou a história para completá-la. A matéria já é desde sempre uma historicidade em curso. Em uma elaboração realista agencial, matéria não se refere a uma substância fixa; matéria é substância em seu devir intra-ativo — não uma coisa, mas um fazer, um espessamento da agência. Matéria é um processo estabilizante e desestabilizante da intra-atividade iterativa. Fenômenos [...] chegam à matéria através desse processo de contínua intra-atividade. Isto é, a matéria se refere à materialidade/materialização dos fenômenos, não a uma propriedade fixa inerente de objetos independentemente existentes [...]. A matéria restringe e exclui, e as di-

mensões materiais das práticas regulatórias são fatores importantes no processo de materialização. As dinâmicas de intra-atividade implicam a matéria como um “agente” ativo em sua contínua materialização. (Barad, 2017, p. 25-26)

A relação entre a matéria e o que ainda não está em materialização é de implicação recíproca e articulação mútua. Essa relação é, como dito, de intra-ação e é contrastante à noção de “interação”, que presume a existência preestabelecida de entidades independentes, articuladas por um relata (Barad, 2017):

Uma intra-ação específica (envolvendo uma configuração material específica do “dispositivo de observação”) opera um corte agencial (em contraste com o corte cartesiano — com sua distinção inerente — entre sujeito e objeto) efetuando a separação entre “sujeito” e “objeto”. Isto é, o corte agencial opera uma resolução local da indeterminação ontológica dentro do fenômeno. Em outras palavras, relata não preexistem às relações. (Barad, 2017, p. 20)

Contrapondo esse modo de relação de implicação mútua entre a performance e a museologia, temos a presença regular de artistas dos domínios das artes da performance em ambientes museais, como pessoas ativadoras de um contexto arquitetônico previamente estabelecido, como é o caso do Museu de Arte Contemporânea da Fundação de Serralves, que se apresenta enquanto “museu como performance”, mas tem, em suas práticas, as perspectivas de museu de performance: “O convite a artistas para ativarem os espaços do museu, também reflete o interesse de Serralves em trabalhar com artistas cujo trabalho responda ao seu contexto arquitetônico e ao seu entorno natural”⁶ (Serralves, 202-). Parry-Davies (2014) questiona as relações entre espaço e conhecimento

6 Disponível em: https://www.serralves.pt/institucional-serralves/museu_6_museu-como-performance/. Acesso em: 24 ago. 2025.

em museus *de performance*, examinando a dramatização do espaço museológico como modo de engajamento com legados de performance, com deslizamento interdisciplinar entre performance e museologia. Nesse caso, há uma compreensão de museu, corrente nas três últimas décadas, como receptáculo de materialidades previamente estabelecidas, sendo o ato de “materializar” um termo ambíguo:

Implicando aqui a realização ou concretização da ação em forma de objeto, que poderia então ser exibida na galeria. Constituir o museu como um locus de matéria arquivística parece pressupor uma relação particular entre ele próprio e a história, na qual esta (ou melhor, seus artefatos) estão contidos e/ou simulados pela primeira. [Assim,] [...] o museu é apresentado como um receptáculo da história, indexado ao tempo em vez de parte dele. (Parry-Davies, 2014, p. 15-16)

A historicidade da materialidade dos museus raramente é sublinhada ou mesmo reconhecida. Os museus-receptáculo são espaços particionados de reflexão sobre e não na história e no espaço social (Casey, 2005; Duncan, 1995; Forgan, 2005). A agência do museu de performance seria de lugar de realização, de modo que o tempo seria materializado por meio do espaço. O museu seria uma tela em branco, com paredes prontas para projetarem outras vozes. O museu e a performance são *relatas* em relacionalidades que engendram dicotomias cartesianas entre interno/externo, museu/obra-de-arte, sujeito/objeto.

MUSEU COMO PERFORMANCE: MATÉRIA PERFORMATIVA E OUTRAS TEMPORALIDADES

O segundo modo de relação entre “museologia” e “performance” parte da fissura das fronteiras entre os dois termos, e defende a produção de museus *como um ato performativo*, ou seja, museu *como performance*, já que os museus “[p]odem ser materializados no pensamento

público – designados não como espaços neutros nos quais a história pode ser preservada ou observada, mas como artefatos (historicamente) materiais e econômica e culturalmente investidos em si mesmos” (Parry-Davies, 2014, p. 16, tradução minha). Esse seria um modo de relação rizomático, em que não sabemos ao certo onde e como começa e termina uma entrada:

Um rizoma como haste subterrânea distingue-se absolutamente das raízes e radículas. Os bulbos, os tubérculos, são rizomas. Plantas com raiz ou radícula podem ser rizomórficas num outro sentido inteiramente diferente: é uma questão de saber se a botânica, em sua especificidade, não seria inteiramente rizomórfica. Até animais o são, sob sua forma matilha; ratos são rizomas. As tocas o são, com todas suas funções de hábitat, de provisão, de deslocamento, de evasão e de ruptura. (Deleuze; Guattari, 1995, p.13-14)

Há inúmeros agentes na produção do museu *como performance*, como atores sociais; pessoas políticas, ativistas, membros da comunidade; profissionais museais em ação; arquitetura; design; dispositivos tecnológicos; técnicas; procedimentos metodológicos e acontecimentos, como ações políticas, tradições, rituais. Esses agentes podem ser compreendidos em analogia com a produção cênica, mas sua ação não pode ser circunscrita à mera analogia. Em um museu performativo, as variáveis se transformam e se produzem mutuamente. O foco é, antes, a dimensão de suas ações: é a maneira com que se dão essas ações em contextos políticos, sociais e econômicos o escopo do performativo de um museu.

O nome performativo “[é] derivado do verbo inglês *to perform*, verbo correlato do substantivo ação, e indica que ao se emitir o proferimento está-se realizando uma ação, não sendo, consequentemente, um mero equivalente a dizer algo” (Austin, 1990, p. 25, grifos do autor). Um museu performativo é, então, um museu tomado em sua dimensão de realização de ações. Já o *como*, em museu *como performance*, é uma espécie

de lente analítica, ou seja, uma circunscrição sobre o modo de estudar o tema ou o fenômeno. É o museu estudado em suas dimensões performativas, ou seja, de ação:

“Como uma performance” sem realmente ser uma performance no sentido ortodoxo ou formal. “Performativo” é tanto um substantivo quanto um adjetivo. O substantivo indica uma palavra ou sentença que faz algo. O adjetivo flexiona o que modifica com qualidades da performance, como “escrita performativa”. “Performatividade” é um termo ainda mais amplo, abrangendo toda uma panóplia de possibilidades abertas por um mundo em que as diferenças estão entrando em colapso, separando mídia de eventos ao vivo, originais de clones digitais ou biológicos e performance no palco da performance na vida cotidiana. Cada vez mais, as realidades sociais, políticas, econômicas, pessoais e artísticas assumem as qualidades da performance. Nesse sentido, a performatividade é semelhante ao que chamei de “como” performance [...]. Nos estudos da performance, a performatividade aponta para uma variedade de tópicos, entre eles a construção da realidade social incluindo gênero e raça, a qualidade do comportamento restaurada das performances e a complexa relação da prática da performance com a teoria da performance. (Schechner, 2013, p. 123)

A produção de museus pode ser então, para Parry-Davies (2014, p. 16, tradução minha), um ato performativo capaz de destituir a exclusividade do termo “museu de performance”, indicando “[n]ão apenas a exibição da história da performance, mas também a performatividade da própria exibição”. Um museu de performance pensa as maneiras pelas quais as performances são documentadas, apresentadas, acessadas e salvaguardadas em seus espaços. Um museu como performance pensa todos os seus processos de produção como performativos.

Parry-Davies apresenta em seu artigo compreensão limitada do estatuto da performance em conjunção com a matéria e o tempo, objetos de

estudo da física. O faz afirmando que “[a] performance é frequentemente concebida como uma forma de arte que se desmaterializa no espaço” e associando esse pensamento a Peggy Phelan, sob a compreensão de que Phelan “[e]xclui obras performáticas ‘efêmeras’ de qualquer arranjo ou reprodução de símbolos históricos” (2014, p. 17, tradução minha) visto que anuncia que “[a] única vida da performance está no presente. A performance não pode ser salva, registrada, documentada ou de outra forma participar da circulação de representações de representações” (Phelan, 2005, p. 146). Contudo, argumento, a dificuldade ou a impossibilidade de salvaguarda nem sempre é uma “desmaterialização” – e, nesse sentido, cabe perguntar qual o status da matéria nesse pensamento senão o de oposição entre material e não-material, com hierarquia entre os dois? Assim, essas instâncias são tomadas por Perry-Davies como dadas e não consideradas em seus processos de materialização.

A recusa à ideia de possibilidade de salvaguarda da performance, no contexto da escrita de Phelan, tem sido contestada de muitos modos. A primeira crítica à Phelan é temporal, pois, se a performance só existe no presente, ela não existe no passado e nem no futuro. Além de parecer plausível que a performance possa existir em múltiplas temporalidades, a necessidade de passado e de futuro em um acontecimento compreendido como presente é a necessidade de uma temporalidade situada em linha reta, com passado, presente e futuro em sucessão progressiva. As Performances Culturais, por outro lado, não podem ser apreendidas unicamente pela lógica do tempo linear. A idéia de futuro é ela mesma situada⁷, visto que não existe universalmente o “futuro”. Nesse sentido, os eventos performativos do passado não chegam até nós, seres do presente, vindos de um tempo passado abstrato, como defendem Madeira, Salazar e Marçal (2018).

7 A situacionalidade foi proposta por Haraway (1995), para apresentar uma noção de parcialidade e localização na produção de conhecimento.

A oposição entre “passado” e “estatuto da performance” passou. Temos agora uma outra contestação: a ideia de que a temporalidade linear tradicional não deve ser a única análise possível nos Estudos da Performance, de modo que este seja o paradigma da memória. Se “[a] arte da performance não é, portanto, fundamentalmente contrária à sua perpetuação no tempo; na verdade, ela se opõe à forma como sua preservação opera e é operada por formas de representação” (Madeira, Salazar, Marçal, 2018, p. 82, tradução minha), ela deve se opor também à temporalidade linear como único modo representacionista⁸ de mundo. Em uma visão performativa, tanto o evento da performance quanto suas outras temporalidades são performativos, sejam eles objetos ou reconstituições, reencenações, duplos, outras realizações, dentre outros.

Contudo, apontar o estatuto transitório da performance e, por conta dele, a impossibilidade dos museus, como têm sido historicamente produzidos pelo colonialismo⁹, de salvaguardá-la é apontar que há um contraste histórico entre o estatuto dos museus e o estatuto da performance. Apontar esse contraste histórico não é necessariamente localizar a radicalidade da performance em uma “ontologia do desaparecimento”, mas questionar o modo de produção museal das próprias noções de

8 “A crença de que as categorias gramaticais refletem a estrutura subjacente do mundo é um hábito mental sedutor e insistente que vale a pena questionar. De fato, a confiança representacionista no poder das palavras para espelhar um fenômeno preexistente é o substrato metafísico que sustenta as crenças do construtivismo social, assim como as crenças realistas tradicionais. De modo significativo, o construtivismo social tem sido objeto de intenso escrutínio tanto em círculos de *science studies* como de estudos feministas, nos quais considerável e atualizada insatisfação tem sido manifestada. Um entendimento performativo das práticas discursivas desafia a crença representacionista no poder das palavras para representar coisas preexistentes. A performatividade, devidamente compreendida, não é um convite a transformar tudo (inclusive corpos materiais) em palavras; ao contrário, a performatividade é precisamente a contestação do poder excessivo dado à linguagem de determinar o que é real” (Barad, 2017, p. 8-9).

9 Mais pensamentos sobre a colonialidade de museus podem ser encontrados em Gomes (2019).

“aparecimento”, de “desaparecimento” e de “representação”, sublinhando as marcas da seleção e da valoração em cada uma dessas esferas de “visualidade” e redistribuindo agência aos modos de produção de dispositivos de salvaguarda, que são, eles mesmos, construídos por noções de fixidez e de naturalização da matéria advindos do determinismo e em grande medida presentes no pensamento representacionista. As performances culturais que não forem musealizadas estão, por acaso, fadadas ao desaparecimento? E o que seria desaparecer? As performances dependem exclusivamente de espaços museais, com suas tecnologias situadas, para existirem e serem salvaguardadas? As próprias ideias de salvar, registrar e documentar são práticas também situadas, e, em determinados contextos, não efetuar uma ou outra, ou não desejar fazê-lo, não é necessariamente fadar a performance ao “desaparecimento”.

Phelan (2005) aponta o estatuto da performance como *live art*, na especificidade de seu modo de transitoriedade: performance é ação e não circulação de representação. Por definição, a performance é efêmera e avessa ao representacionismo. Como salvaguardar o performativo? Como salvaguardar uma ação? Auslander afirma que qualquer ato de documentação de performance é performativo a priori, pois “[o] ato de documentar um evento como performance é o que o constitui como tal” (Auslander, 2006, p. 3, tradução minha). Mas a performatividade documental faz com que atos de documentação da performance tenham o mesmo status ontoepistêmico da performance, produzindo uma equivalência, de modo que emergem indagações se a gravação em vídeo de uma performance seria o mesmo que a performance ou se seria outra performance. Essas são perguntas possíveis suscitadas pela “ontologia do desaparecimento da performance”, visão produzida pela história colonial e aristocrática dos museus, que desejam a tudo “engolir”.

Essa visão, que lamenta que a performance está sempre excluída da circulação da matéria, promove uma nova dicotomia, que tende a colocar o foco de importância dos processos de materialização em uma noção fixa

e bem circunscrita de matéria: “Essa implícita reificação da passividade da matéria é uma marca de elementos próprios ao representacionismo que assombram largamente a sua causa pós-representacionista” (Barad, 2017, p. 15). Os performativos, ou seja, os domínios da ação, não são apreendidos em suas dimensões de ação material, em elaborações agenciais¹⁰ da matéria. Sendo assim, as performances são correntemente defendidas como dependentes de matérias a ela “adjacentes” em processos de salvaguarda museal e não como engendramentos complexos de múltiplas relações material-discursivas em seus processos de materialização, que, por sua vez, produzem outras tecnologias espaço-temporais que não têm por foco somente ideias predeterminadas de salvaguarda. Outras tecnologias podem considerar, inclusive, dimensões de fantasmagorias em processos de materialização, já que o estatuto da performance, como domínio de ação, sequer é restrito pela matéria em dicotomia material/não-material.

Diana Taylor tenta solucionar esse impasse enfatizando as noções de conhecimento corporificado na produção de memória em performance, mas o faz criando uma nova dicotomia: o arquivo e o repertório, como pares opostos.

Ao contrário do arquivo, que abriga documentos, mapas, textos literários, cartas, restos arqueológicos, ossos, vídeos, filmes, cds, todos aqueles itens tangíveis supostamente resistentes a mudanças, os atos que são o repertório podem ser transmitidos somente por meio dos corpos. Mas embora estes atos sejam práticas vivas, eles, no entanto, têm uma resistência que se contrapõe a noções de efemeridade. Atos de transferência transmitem informação, memória cultural e identidade coletiva de uma geração ou grupo para outra por

10 “Agência tem a ver com as possibilidades e a responsabilidade implicadas na reconfiguração dos dispositivos material-discursivos de produção corpórea, incluindo as articulações e exclusões de fronteiras marcadas por estas práticas na operação de uma estrutura causal” (Barad, 2017, p. 30).

meio de comportamentos reiterados. Isto nos leva a dizer que o conhecimento, embora criado, armazenado e comunicado por meio de práticas incorporadas de indivíduos, excede o limite do corpo individual. Ele pode ser transferido para outros. Embora os gestos não sejam performatizados exatamente da mesma forma duas vezes, não significa que as pessoas não os performatizam novamente, frequentemente expressando o que os espectadores imaginam ser um significado supostamente estável. (Taylor, 2011, p. 93, grifos meus)

A separação bem delimitada e oposicional entre arquivo e repertório assume o primeiro como uma espécie de receptáculo de materialidades e o segundo como um conjunto de atos – portanto contrários à tangibilidade. Há uma crença de que apenas os conhecimentos da performance são baseados em sua natureza corporal, como se os arquivos não fossem eles mesmos também engendrados por atos corporais e modos de produção de grafias de movimento corporal, ou seja, coreografias. Essa ideia pode ser fissurada: “Para tal, podemos partir da ideia de que a matéria também é performativa, ou seja, a matéria age. Se arquivos são partes da cultura material de uma sociedade, podemos pensar eles mesmos como performativos” (Habib, 2022, p. 32). Dessa forma, um corpo é um arquivo transformacional com modos próprios de documentação, registro, dentre outros, e um arquivo é “[e]le mesmo repertório, pois é engendrado por atos corporais” (Habib, 2022, p. 32). Dessa maneira, as noções de arquivo e repertório parecem apartar materialidades e não-materialidades. Ora, a língua é um arquivo performativo.

Philip Auslander (2006), com base na obra seminal de 1962 de J. L. Austin (1990), desenvolve “A Performatividade da Documentação da Performance” para se opor às observações de Phelan. Afirma que a *performance art*, em vez de existir apenas no presente, só pode ser considerada como tal no momento de sua documentação fotográfica (Auslander, 2006). Mas quando solicitamos à pessoas interlocutoras de processos

de história oral dados sobre a temporalidade exata da emissão de uma documentação fotográfica, que garantia há de que é esse dado é uma emissão de “presente”? E a ação em si, não poderia ocorrer simultaneamente em múltiplas temporalidades?

Em uma temporalidade linear tradicional, se a documentação acontece posteriormente ao ato da performance, ela será sempre tida como complemento em relação de vinculação, ainda que nem sempre tenha natureza comprobatória ou validativa. No representacionismo, a relação de complementação entre documento e evento sempre é de fornecimento de significado mútuo, ainda que a intencionalidade de criação seja performativa. Jones se refere à “suplementaridade mútua” deste gênero e de possíveis documentos fotográficos, acrescentando que “[e]mbora a experiência de ver uma fotografia e ler um texto seja claramente diferente da de sentar-se em uma pequena sala assistindo a uma performance de um artista, nenhuma delas tem uma relação privilegiada com a ‘verdade’ histórica da performance” (Jones, 1997, p. 11, tradução minha). Ainda que nenhum modo de percepção do evento deva ser privilegiado em uma dicotomia de valoração hierárquica entre original/verdadeiro e cópia/falso, e que o suplemento de Derrida (1999) seja “[u]m excesso, uma plenitude enriquecendo uma outra plenitude, a culminação da presença” (p. 177), ou seja, o suplemento como criação e construção, outros modelos temporais não são nunca levantados como possibilidades. Afinal, ou o princípio é o pênis ou “no princípio era o dílido. O dílido antecede ao pênis. É a origem do pênis” (Preciado, 2014, p. 23). De todo modo, um princípio, junto da separação a priori entre documento e evento. Essa perspectiva implica que a *performance art* não está necessariamente vinculada a um evento originário, exceto como um dos caminhos ou pontos de partidas possíveis. Em um museu como performance, são exploradas a performatividade da matéria, outras temporalidades da performance e a dissolução de fronteiras entre arquivo e repertório.

MUSEU-PERFORMANCE OU MUSEU-OBRA-DE-ARTE: MUSEU TRANSGÊNERO DE HISTÓRIA E ARTE, QUANTUM E TRANSTEMPORALIDADE

Se as paredes dos museus desaparecessem, o que restaria do conceito de museu e das obras de arte e suas descrições? Ora, os museus públicos modernos, seculares e apoiados pelo Estado tiveram um de seus marcos de surgimento na Revolução Francesa, com o hábito europeu de colecionamento de mobiliários particulares reais e aristocráticos. Contudo, essas práticas de colecionar são anteriores ao museu moderno, e foram possibilitadas pela ascensão da estética no século XVIII, por muito tempo associada à função devocional religiosa relacionada à dinastia (Preziosi; Farago, 2004). Quando sugiro a fabulação da queda das paredes desse conceito particular de museu, o que restaria de museu e das obras de arte e suas descrições? No século XVIII, uma noção específica de arte foi o modo euro-americano moderno e sua produção de agência de fabricar, sustentar e transformar o mundo e o próprio conceito de museu:

O sucesso de museus dedicados à história, ao patrimônio e à identidade baseia-se em um tipo específico de objeto – o artefato – e em certos modos característicos de encenação. [...] Objetos de museu são encenados ou emoldurados para serem “lidos” de diversas maneiras, ou de maneiras que privilegiam seu significado estético (como obras de “arte”) ou seu status documental (como relíquias ou como evidência “científica” de um tempo, lugar, povo, espírito ou mentalidade) ou, comumente, alguma combinação de ambos. De qualquer forma, como instituição probatória, o poder e a persuasão do museu reposam, em grande medida, sobre o uso de objetos de determinação oscilante. (Preziosi; Farago, 2004, p. 4)

Os artefatos eram vistos como medidas de sentido para o mundo, “[d] ecorrentes dos princípios, categorias e pressupostos epistemológicos da museologia. Pois o museu não é apenas um artefato cultural composto por outros artefatos culturais; os museus servem como teatro, enciclopédia e laboratório” (Farago; Preziosi, 2004, p. 4, tradução minha) de relações. De maneira muito similar ao museu *como* performance, Preziosi e Farago (2014) subtraem o *como*, e o definem do seguinte modo:

Museus são “performances” — de natureza pedagógica e política — cujos praticantes estão centralmente investidos na atividade de tornar o visível legível, personificando assim objetos como representações de seus criadores, simultaneamente objetificando as pessoas que os criaram e, em uma realidade de segunda ordem que é parte do mesmo continuum histórico, objetificando as pessoas que veem os objetos criados em seus ambientes museológicos recontextualizados. (Farago; Preziosi, 2004, p. 5, tradução minha)

Contudo, a definição acima de museu retira o *como* e acrescenta as aspas. As aspas retornam à proposta ontoepistêmica de museu “*como performance*”, visto que não indicam a existência de um museu-performance, literalmente, mas um museu que é *como* uma performance, mas sem exatamente ser *performance* formal e ortodoxamente. O que significa então *museu-performance*? É um museu que é ele mesmo uma obra de arte, novamente formal e ortodoxamente. Isso se dá não porque seu espaço arquitetônico foi projetado por artista-arquiteto e o prédio seria “a” obra de arte – nesse caso o museu continuaria existindo como prédio museal, anterior e apartado das obras de arte que deveria expor – e, sim, ocorre uma vez que ele tem agência museal performativa não apenas através de uma lente de análise cujo foco é a ação, mas porque é este seu status ontoepistêmico.

Inúmeras obras de performance têm trabalhado a noção de arquivo em museus. É o caso de “Silver Action”, de Suzanne Lacy, e de “foi aqui

que chegamos quando você entrou”, de non zero one, ambas documentando eventos performáticos passados com prática de documentação *por meio da performance* (Farago; Preziosi, 2004). Nas obras, a performance é uma forma de documentação ou mesmo um “museu” performativo em si – e, de novo, as aspas em museu indicam que não há museu formal e ortodoxalmente, e sim obra de arte tomada em dimensão museal.

Um diferente exemplo é o MOTHA, que é uma obra de arte de Chris E. Vargas cujo status é infinitamente de *work-in-progress*, ou seja, em processo. A obra é um museu imaginário que discute a formação de arquivos. Dessa maneira o nome “museu” foi forjado propositalmente, já que o MOTHA não funciona *como* museu, de maneira institucional tradicional. O MOTHA é uma obra de arte cujo nome é composto de muitas palavras e uma delas é museu, sem, contudo, o ser. Seria o MOTHA, então, similarmente, um museu com aspas, assim como “performance”, ou seja, “museu”? Não seria, então, um museu como “performance”, mas obra-de-arte como “museu”? Contudo, pensar que o museu em si é performance, sem *como* e sem aspas, segue ainda sendo uma proposta inédita na Museologia Trans – e quiçá na Museologia.

Defendi em “Museu Transgênero De História e Arte (MUTHA): museu como obra de arte” (Habib, 2023), que o Museu Transgênero de História e Arte (MUTHA), obra de arte da performance e museu performativo de minha autoria, era um museu obra-de-arte. Essa proposição parte da ideia de autoria, centralizada em mim, para logo após simultaneamente questionar o lugar de autoria, pois se o MUTHA é uma obra de arte, sua autoria é simultaneamente múltipla.

O MUTHA começa nos perguntando: o que é um museu? Como obra de arte, sua perspectiva é transformacional, performativa e fabulativa no que diz respeito aos seus campos conceituais, materiais e estéticos. Mas o que significa um museu que é a própria obra de arte? Significa um museu que vai além do conceito de museu como espaço de apresentação,

exposição, salvaguarda e testemunho de obras de arte e outros elementos patrimoniais culturais materiais e imateriais de uma sociedade. Mas se o espaço em que se apresenta a obra é a obra em si mesma, temos um processo autopoiético – uma criação de si ao se presenciar criando, isto é, um tornar-se o que se é ao se tornar seu próprio objeto estético – e um processo metamuseológico – em que há um questionamento da própria ontologia do museu ou das circunstâncias de sua performance, como, por exemplo, um museu dentro de um museu ou a problematização da diferença entre mundo ficcional e realidade do evento museal. (Habib, 2023, p. 11)

No MUTHA, a pessoa performer se torna literalmente pessoa arquivista e arquivo, resistindo a paradigmas dicotômicos entre sujeito/objeto, arquivista/arquivo, de maneira formal e ortodoxa, visto que o museu atende a inúmeros critérios legais de definição de “museu”. No MUTHA há literalmente pessoas museólogas, como Mayara Lacal, que performam artisticamente processos de musealização. A pessoa performer museóloga/arquivista não tem a função de compreender ou decodificar documentos, mas de produzi-los e especulá-los em performance.

O MUTHA não é visto apenas através das lentes de compreensão da performance, ele é performance em si. Sua produção de memória envolve tarefas performativas: em Arquivo Vivo, por exemplo, não há pessoas interlocutoras, há performers agindo, produzindo e imaginando mundos. Eu convido performers a executarem ações, ao mesmo tempo em que elas são documentadas musealmente: “Fecho os olhos, me imagino em outras temporalidades e narro minhas ações em outras temporalidades” é uma das tarefas performativas que guia a produção de memórias em um dos projetos do MUTHA. Ela é performance, pesquisa e documentação museal ao mesmo tempo. Este é um processo radical de quebra de binários e é uma transontocosmoepistemologia (Habib, 2022), ou seja, um modo de produção que informa e é informado por uma posição

transespecífica de produzir seres, mundos e ações.

Não só o que é exibido, mas todas as circunstâncias que produzem a exibição e a documentação são focos de análise. O prédio do museu não é só um palco para a ação, pois ele não é apenas o espaço em que as ações ocorrem: o MUTHA é ação performativa em si mesmo. No MUTHA, não há um design de uma fachada que comunica algo sobre o museu, como se ele fosse um espaço preeexistente. As galerias e outras inscrições perceptivas, como palavras, sons e imagens são elas mesmas obras de arte transitórias, mundos produzidos. Não há um espaço como plano de fundo para transições, o espaço é a própria transição, visto que as obras são as próprias galerias transformacionais em que seres e mundos se transformam incessantemente uns nos outros.

Os itinerários visitantes e o MUTHA se produzem mutuamente e não há a compreensão de visitantes em espaços pré-determinados, produzindo significado apenas após ação museal, já que a galeria-obra-de-arte é também produzida pela pessoa que visita o museu. A pessoa que visita o museu é performer, artista. O MUTHA vai sempre além:

Mas ir sempre além implica ultrapassar também a autopoiesis e a metamuseologia, já que o MUTHA é um museu em *transpoiesis*: ele se faz ao mesmo tempo em que se devora, observa, expõe, apresenta, salvaguarda e testemunha se transformando *no outro*. A tarefa *transpoietica* é “uma teoria do sair de si” (Habib, 2021, p. 44), ou seja, de: Pensar os seus outros, os próprios seres, os outros dos próprios e os outros seres é especular limites de produção, essência e substância corporal. Especular os próprios limites dos corpos não é produzir em suas bordas mobilidades transpassantes, e, sim, pensar o próprio limite. Ora, para alguns seres todo o mundo e o centro. E para todos os centros, todo o mundo e o resto. Se o limite é o próprio, ser outros corpos é não ter limites próprios. (Habib, 2021, p. 25)

Donald Preziosi sugere outros modos de pensamento temporal além lineares, sugerindo uma *sobreposição* temporal nas narrativas, de modo que “[a] museologia e a história da arte são formas instrumentais de distribuir o espaço da memória [...], transformando traços do passado sobrepostos ao presente em um espaço narrado” (Preziosi, 1999, p. 34, tradução minha). Barad (2017) faz o mesmo, analisando tempo-espacó através da física quântica e propondo a difração como metodologia de padronização sintonizada com diferenças. A difração quântica está aliada às noções de superposição e entrelaçamento, e não às diferenças segregacionistas. Dessa maneira, ondas criam difração, já que múltiplas delas podem estar no mesmo lugar ao mesmo tempo e a mesma onda pode estar em vários locais simultaneamente. A superposição não é estar aqui ou ali, nem aqui e ali, é ter posição indeterminada – não desconhecida. No caminho de Feynman, por exemplo, a probabilidade total é uma superposição ou soma de todos os caminhos possíveis. Isso significa que a física quântica pode indicar que caminhos podem coexistir e contribuem mutuamente com o todo. No MUTHA, parti da minha história corporal para propor as transtemporalidades:

Transtemporalidades são viagens temporais. Isso significa que o tempo não é uma coisa só, isto é, os tempos são diferenciais, e através deles há movimentos corpospaciais. [...] Transtemporalidades são as infinitas temporalidades da transformação corporal, em que diferentes movimentos temporais agem diferencialmente sobre matérias. Transtemporalidades são presentes, passados e futuros em coexistência. (Habib, 2021, p. 192-193)

Do mesmo modo, todas as espaço-temporalidades podem se entrelaçar coexistindo e se produzindo mutuamente. Esses entrelaçamento espaço-temporais possíveis também são diferentes dos modelos em leque, rede e *continuum*, mas também vão além do rizoma. Os modos de relação no MUTHA se dão através da transquimerologia, uma

metodologia de transformação corporal e da alteração dos estados da matéria que criei nos Estudos da Performance e é composta por: “[i]mplantes, transplantes, criação de novas partes, quimerizações, agrupamentos, desmembramentos, decomposições, alteração de estrutura, mudanças químico-físicas, perfurações e desintegrações” (Habib, 2022, p. 34). A transquimerologia não nega o rizoma, mas é sua exponenciação em uma transtemporalidade, em que tempo e matéria se constituem mutuamente de forma transformacional:

A Transquimerologia começa com a pergunta: e se um rizoma sofresse mutação? [...] A Transquimerologia é o estudo dos estados químéricos. A Transquimerografia é a forma da Transquimerologia de grafar os processos de ser *outros corpos*. Se um rizoma conecta pontos quaisquer e seus traços não remetem necessariamente a traços de igual natureza, o químérico faz com que um ponto seja outros, de forma que cada *locus* escolhido seja ao menos mais de um ponto, e, da mesma maneira, seus traços nunca remetem a traços de igual natureza. [...] Diferente de uma estrutura composta por posições localizáveis e comunicações binárias entre estas, mas extrapolando também as linhas rizomáticas e suas dimensões, o químérico é feito de linhas de pontos que são outros pontos, exponenciação de linhas, linhas que são outras linhas – linhas de translação, hibridação, fagocitose, recombinação, transfusão, transplante, transgenia – todas elas linhas de fuga em que a potencialidade se metamorfoseia. (Habib, 2021, p. 60)

A Transquimerologia, como metodologia presente em todos os processos do MUTHA, afirma que ninguém pode olhar sempre do mesmo modo para uma quimera em movimento. Uma grafia transquímérica se move e me move simultaneamente. Dessa forma, se há mudança na grafia, há mudança de perspectiva corporal e há mudança de apreensão de mundo. É essa a perspectiva de um Corpo Transformacional (Habib, 2021), em que toda transformação corporal é mudança de perspectiva

e modo de conhecer. Dessa forma, finalizando os contornos dados à noção aqui empreendida, o museu-performance apresenta *outras* possibilidades de configuração ontoepistêmica, tempo-espacial e metodológica, tendo como focos a hibridização, a fabulação e a transformação corporal.

REFERÊNCIAS

AUSLANDER, P. The performativity of performance documentation. ***PAJ***, v. 84, p. 1-10, 2006.

AUSTIN, J. L. **Quando dizer é fazer: palavras e ação**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.

BARAD, K. Troubling time/s and ecologies of nothingness: re-turning, re-membering, and facing the incalculable. **New Formations**, v. 31, n. 92, p. 56-86, 2017. Disponível em: <https://doi.org/10.3898/NEWF:92.05.2017> Acesso em: 12 out. 2025.

BARAD, K. Performatividade pós-humanista: para entender como a matéria chega à matéria. Tradução de Thereza Rocha. **Vazantes**, Fortaleza, v. 1, n. 1, p. 8-34, 2017.

CALONJE, T. Introduction. In: CALONJE, T. (ed.). **Live forever: collecting live art**. London: Koenig Books, 2014. p. 11-26.

CASEY, V. Staging meaning: performance in the modern museum. **TDR**, v. 49, n. 3, p. 78-95, 2005.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil platôs**. v. 1. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

DERRIDA, J. **Gramatologia**. 2. ed. Tradução Miriam Chnaiderman; Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 1999.

DUNCAN, C. **Civilising rituals: inside public art museums**. London; New York: Routledge, 1995.

FARAGO, C. J.; PREZIOSI, D. (ed.). **Grasping the World: the Idea of the Museum**. Farnham, UK: Ashgate, 2004.

FORGAN, S. Building the museum: knowledge, conflict, and the power of place. **Isis**, v. 96, n. 4, p. 572-585, 2005.

GOLDBERG, R. **Performance art**: from futurism to the present. 3. ed. London: Thames & Hudson, 2011.

GOMES, M. S. Dos museus dos descobrimentos às exposições do império: o corpo colonial em Portugal. **Revista Estudos Feministas**, v. 27, n. 3, p. e57903, 2019.

HABIB, I. G. Museu Transgênero de História e Arte (MUTHA): museu como obra de arte. In: PRIMO, J.; BAPTISTA, J.; BOYTA, T.; MOUTINHO, M. (org.). **Sociomuseologia**: corpos geradores, género e identidade. Lisboa: Centro de Estudos Interdisciplinares em Educação e Desenvolvimento (CeiED), Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias; Cátedra UNESCO Educação, Cidadania e Diversidade Cultural, 2023.

HABIB, I. G. **Teatro e performance**. Salvador: UFBA, Escola de Teatro; Superintendência de Educação a Distância, 2022. 164 p.

HABIB, I. G. **Corpos transformacionais**: a transformação corporal nas artes da cena. São Paulo: Hucitec, 2021

HABIB, I. G. MUTHA - Museu Transgênero de História e Arte. Ícone: Revista Brasileira de História da Arte, v. 5, n. 6, p. 16-17, 2020.

.HARAWAY, D. Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. **Cadernos Pagu**, Núcleo de Estudos de Gênero, UNICAMP, n. 5, 1995

JONES, A. Timeline of ideas: live art in (art) history, a primarily European-US-based trajectory of debates and exhibitions relating to performance documentation and re-enactments. In: JONES, A.; HEATHFIELD, A. (ed.). **Perform, repeat, record**: live art in history. Bristol: Intellect, 2012. p.425-432.

LAURENSEN, P.; VAN SAAZE, V. *Collecting Performance-Based Art: New Challenges and Shifting Perspectives*. In: REMES, O. (ed.). **Performativity in the Gallery**: Staging Interactive Encounters. Bern: Peter Lang, 2014. p. 27–41

MADEIRA, C.; SALAZAR, D.; MARÇAL, H. *Performance art temporalities: relationships between Museum, University, and Theatre*. **Museum Management and Curatorship**, v. 33, n. 1, p. 79-95, 2018. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/09647775.2017.1419828> Acesso em: 3 nov. 2025.

MARÇAL, H.; NOGUEIRA, A.; MACEDO, R. *Materializar o intangível: a documentação da obra Luís Vaz 73 (1975) de Ernesto de Sousa e Jorge Peixinho*. **Conserver Património**, n. 27, p. 13-22, 2017. Disponível em: https://arp.org.pt/revista_antiga/pt/artigos/2016042.html Acesso em: 3 nov. 2025.

PARRY-DAVIES, E. *Storied Space: Epistemology and Place in the Performance Museum*. **Platform (17510171)**, v. 8, n. 1, p. 15-28, 2014.

PHELAN, P. **Unmarked**: the politics of performance. London: Routledge, 2005.

PRECIADO, P. B. **Manifesto contrassexual**: práticas subversivas de identidade sexual. Tradução Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: n-1 Edições, 2014.

PREZIOSI, D. *Performing modernity: the art of art history*. In: JONES, A.; STEPHENSON, A. (ed.). **Performing the body / performing the text**. London: Routledge, 1999. p. 27-35.

SCHECHNER, R. **Performance studies**: an introduction. New York: Routledge, 2013.

TAYLOR, D. Performance e patrimônio cultural intangível. **PÓS**: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG, v. 1, n. 1, p. 91-103, 2011.

WHEELER, B. B. The institutionalization of an American avant-garde: performance art as democratic culture, 1970–2000. **Sociological Perspectives**, v. 46, n. 4, p. 491-512, 2003.

Data de submissão: 25/08/2025
Data de aceite: 14/11/2025
Data de publicação: 09/01/2026