

Um olhar Sociomuseológico sobre a Dança Contemporânea e a Performance em museus e suas potencialidades na transformação social e institucional.

Arantxa Llanos Ciafrino¹ & Adel Igor Pausini²

A Sociomuseological perspective on Contemporary Dance and Performance in museums and their potential for social and institutional transformation

Incorporação da dança contemporânea e da performance em espaços museológicos

A dança contemporânea e a performance são linguagens artísticas que compartilham o corpo em movimento como principal ferramenta de expressão. O que as diferencia entre si, não será tema deste artigo, pois demandaria iniciar uma descrição sobre o que as caracteriza e suas especificidades, distanciando-nos dos objetivos deste texto. Assim, ambas formas de expressão serão aqui tratadas como sinônimas, enquanto linguagens que utilizam o movimento, o gesto intencional, como sua principal condicionante. Trabalhar-se-á com uma perspectiva crítica e consciente de que uma ordem colonial, ou matriz colonial de poder³ (Mignolo, 2017, p.2.) que estrutura a

¹ Arantxa Ciafrino é doutoranda em Sociomuseologia com Bolsa de Investigação da Cátedra UNESCO "Educação, Cidadania e Diversidade Cultural" – ULusofona (ULusofona, 2021-2023) e investigadora do CeIED - Centro de Estudos Interdisciplinares em Educação e Desenvolvimento. É bacharel em Museologia pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO, 2012- 2016) e mestre em História da Arte Contemporânea e Cultura Visual, em programa organizado colaborativamente entre a *Universidad Autónoma de Madrid*, a *Universidad Complutense de Madrid* e o *Museo Nacional Reina Sofía* (UAM, 2016-2017). Suas áreas de interesse são: Dança Contemporânea, Performance, Restituição patrimonial, Sociomuseologia e Políticas Culturais. arantxa.ciafrino@ulusofona.pt, <https://orcid.org/0000-0002-5859-9568>

² Adel Igor Pausini é Professor do Departamento de Museologia da Universidade Lusófona - Centro Universitário Lisboa, Investigador da Cátedra UNESCO "Educação, Cidadania e Diversidade Cultural", Investigador da *Fundacion Marguerite et Aimé Maeght* e Investigador Colaborador do Centro de Estudos Interdisciplinares em Educação e Desenvolvimento (CeIED). Doutor em Museologia pela Universidade Lusófona, realizou Pós-Doutorado na *Université Côte d'Azur* em Sociologia da Cultura, sendo ainda especialista em História da Arte pela *Università degli Studi di Milano* e doutorando do Programa Interuniversitário em História da Universidade de Lisboa, Universidade Católica Portuguesa, Universidade de Évora e Instituto Universitário de Lisboa. Atualmente possui interesse nas áreas de Sociomuseologia, Sociologia da Cultura, Museologia e Desenvolvimento, Teoria do Estado e Políticas Públicas para a Educação. adel.pausini@ulusofona.pt, <https://orcid.org/0000-0002-7969-5495>

³ A Matriz colonial de poder (MCP) é um conceito de Walter Mignolo para descrever a colonialidade. A MCP é analisada pelo autor ao examinar as relações de poder entre nações colonizadoras e colonizadas ao longo da história. Mignolo adverte que a ordem colonial de poder não se limita a uma exploração econômica da terra, senão uma ordem/estrutura social que hierarquiza pessoas por raças, gênero, nacionalidade, etc. A MCP hierarquiza saberes e, ao fazê-lo, é capaz de perpetuar o domínio colonial através do tempo. Mignolo, Walter. 1995. "The Darker Side of the Renaissance: Literacy, Territoriality, and Colonization." University of Michigan Press.

sociedade e, conseqüentemente, informa a atuação de museus – que varia e se reinventa em de diferentes formas através do tempo.

Deste modo, é necessário considerar as estruturas hierarquizantes da sociedade, que atuam estabelecendo os critérios de seleção que tornam uma determinada expressão artística digna de ser considerada uma obra de arte, e portanto legitimada, em oposição recorrente as expressões da cultura popular, ou artesanía, elegendo e determinando o que entra e será é consagrado pela instituição – o museu de arte – e o que não entra, não se enquadrando nos critérios de seleção e legitimação aplicados. Parte-se, portanto, da premissa, de que a dança e a performance são linguagens e instrumentos de comunicação artística que transmitem conhecimentos, incorporam saberes e perpassam processos de identificação e representatividade. Tais práticas de expressão e linguagem corporal têm existido e e têm sido praticadas desde tempos ancestrais, porém, o que se irá analisar primeiramente é a sua incorporação em espaços museológicos – um processo que seguiu as normativas da estrutura hierarquizante da sociedade, que não é ampla e horizontal diante dos mais distintos estilos e formas de expressão corporal. Na segunda metade do século XX, nos museus de tradição ocidental, a dança contemporânea e a performance foram integradas na categoria das artes visuais, observando-se uma preferência por esses estilos de dança, muitas vezes associadas à arte conceitual, enquanto simultaneamente se observava uma rejeição de outros estilos, rotulados como danças "tradicionais" ou "folclóricas".

Os museus, instituição clássica destinada à preservação da memória através da salvaguarda do patrimônio, são, historicamente, espaços focados em coleções materiais. O foco no objeto, na aura do objeto⁴, ou *musealia*⁵, por parte dos museus, implica uma relação intensa entre museus e objetos, e sua conseqüente documentação, classificação e interpretação. (Brulon, 2019). Os museus tendem, por exemplo, a narrar a História de um determinado grupo e região através de objetos selecionados, considerados representativos de determinada cultura. Museus de arte conservam peças que foram, em determinado momento e de acordo com específicos cânones da História da Arte, consideradas, uma obra de arte digna de passar por um processo de musealização e integrar a coleção de um museu.

Os museus ocidentais que seguem uma linha normativa, em linhas gerais, são instituições que buscam transmitir e comunicar saberes através da pesquisa e exibição

4 Inúmeras referências no campo da Museologia se debruçam no conceito da 'aura' de um objeto e de uma obra de arte. Em 1936, em meio ao auge das transformações provocadas pela recente Revolução Industrial, Walter Benjamin publicou "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit/A Obra de Arte na Era da Reprodução Técnica" (Suhrkamp Verlag, 1936). Este livro influenciou fortemente o pensamento ocidental do século XX, ao argumentar que as obras de arte possuem uma "aura", uma qualidade única e audiência associada à originalidade, que se perde quando reproduzida.

5 As primeiras evidências do uso do termo *musealia* apontam para Stránsky, que, na segunda metade dos anos 1960, descreveu o termo como as condições de um objeto que passa por um processo de musealização. Stránsky problematizou que não é o dever do museólogo apontar para um valor intrínseco ao objeto que o destina a fazer parte de uma coleção de museu, senão compreender o porquê deste objeto ter sido reconhecido como de valor para tal.

de objetos, tomando a materialidade e fisicalidade dos mesmos, equivocadamente, como elemento basilar do próprio museus e das suas coleções. Conceitos fundamentais, como a singularidade e originalidade do objeto, desempenham um papel crucial na compreensão da trajetória dos museus tradicionais. Eles estão intrinsecamente ligados à forma como a prática museológica evolui, alterando seu foco e gerando reflexões. Portanto, é relevante notar, procurar compreender as implicações que a dependência da materialidade acarreta tanto para um museu quanto para aqueles que o visitam. Ao mesmo tempo, é intrigante explorar as dinâmicas envolvidas quando se procura romper com essa sujeição, compreendendo as mudanças e desafios que surgem nesse processo. É assim fundamental observar e questionar o que acarreta para um museu, e para aqueles que do mesmo se apropriam, uma relação construída a partir da dependência da materialidade e, ao mesmo tempo, buscar entender o que acontece quando se procura romper com esta sujeição. Como notou Bruno Brulon a este propósito:

“Como diversos estudos em Museologia já apontaram, nas últimas décadas viu-se um nítido deslocamento do foco de interesse da disciplina das obras e coleções e seus criadores para a experiência sensível do público, seus receptores, e, mais recentemente, para a sociedade e para a diversidade dos usuários do patrimônio.” (Brulon, 2019, p.200)

Nas últimas décadas do século XX, testemunhou-se a abertura de diversos museus ao redor do mundo que adotaram uma abordagem inovadora, caracterizada pela ausência de coleções, coincidindo com a ascensão da "dança contemporânea", estabelecendo uma convergência entre expressão artística e um dos seus possíveis mecanismos institucionais de comunicação: o museu (ou a exposição).

Estes são museus que advogam por uma compreensão de que as instituições museológicas não dependem de uma coleção para cumprir sua missão como instituição a serviço da educação, da comunicação e processos de identificação para com a sociedade. Esta posição representa um novo desafio para aqueles que definem os modos de fazer dos museus, e que, ao mesmo tempo, abre a possibilidade de pensarmos novas formas, e modos mais democráticas e inclusivas, de servir a sociedade e comunicar conteúdos. E, em sentido mais amplo, advogar em prol de um pensamento que não esteja fundado na materialidade do objeto e na sua singularidade técnica ou econômica, assim como apontou Waldisa Rússio⁶. Com efeito, se o museu é o espaço que retém em suas exposições e reservas técnicas objetos de incalculável valor, abrir um museu que prescindir de uma coleção material é, de fato, um questionamento sobre noções de valor das sociedades ocidentais. Essa transformação no âmbito dos museus destaca a importância do valor humano e comunicacional, considerando os artefatos e

6 Guarnieri, 2010, p.123.

expressões artísticas como instrumentos de diálogo. O valor desses elementos reside na potencial patrimonial de instigar experiências, reflexões e questionamentos, colocando-os a serviço do tempo presente e da sociedade.

A Nova Museologia – um movimento internacional com forte presença na América Latina e Europa – é o reflexo e a prova de que se estão a dar mudanças no campo dos museus. A *Mesa Redonda de Santiago de Chile*, em 1972, representou esta nova tendência, que se foca em questões como a preocupação acerca do compromisso e do papel social e educativo dos museus, transcendendo o que diz respeito à preservação de coleções. Num mesmo sentido, as contribuições de autores como Georges Henri Riviere, Hugues de Varine, André Desvallées, Waldisa Rússio, Marta Arjona Pérez, Mário Moutinho, Maria Célia Teixeira Santos, Mário Chagas, Cristina Bruno, entre outros, são relevantes para a compreensão das transformações processuais significativas nos museus desde a década de 1960.

Os mesmos processos que ocorrem com os museus, ocorrem igualmente na arte. Segundo Brulon (2019) as transformações estruturais pelas quais passavam alguns museus em meados do século XX eram, em parte, o reflexo de mudanças que vinham ganhando ênfase no campo das artes modernas e contemporâneas⁷. Entre as diferentes transformações estruturais que ocorreram no campo dos museus de arte no último século, encontra-se a ressignificação do mesmo paradigma hierarquizante e estruturante e o questionamento sobre o que pode ou não ser considerado arte, assim como sobre quais as linguagens e os novos mecanismos de comunicação e experiência que devem ser reconhecidas, legitimadas e incluídas pelo museu de arte.

Recordemos que, desde o início do século XX, a arte passou a incluir manifestações abordagens que desafiam a materialidade. A passagem das vanguardas modernistas ao que hoje em dia se denomina como arte contemporânea foi um processo complexo e gradual. O cinema, o vídeo, a arte sonora, a performance, entre muitas outras expressões, passaram a ser consideradas linguagens artísticas, legitimadas em alguma medida pelas elites culturais, e portanto, dignas de serem musealizadas.

Deste modo, teóricos, artistas, e amantes das artes, passaram gradativamente a focar o seu interesse não apenas no objeto, mas na experiência – o que representou uma significativa transformação para os paradigmas dos museus de arte. Os próprios ready-mades, logo na década de 1910, que instauram o paradigma da arte contemporânea, independente da técnica e da autoria, provocativos e desafiantes, questionaram as relações entre arte e artista, arte e processo, artista e museu, artista e espectador. e o que torna um objeto cotidiano e banal em arte. O processo criativo passa a ser tão importante quanto a obra finalizada, às vezes, inclusive de maior relevância. Este tipo de pensamento ainda hoje pode incomodar perspectivas mais conservadoras que conceitualizam a arte como algo ligado à técnica e ao figurativismo.

7 Brulon, 2019, p.207.

Conceitos como processo e experiência têm ganhado espaço desde a década de 1960 no campo das artes e, por consequência, em espaços museológicos.

Relacionando-se com essa dinâmica e no que à dança diz respeito, entre os primeiros casos registrados e reconhecidos internacionalmente, nos quais a dança contemporânea adentra o espaço dos museus, contam-se os conhecidos “Events” de Merce Cunningham⁸. Iniciados na década de 1960, estes consistiram em peças de dança e performance produzidas especificamente para espaços expositivos, tanto museus quanto galerias, nos quais os dançarinos dançavam de forma independente, incluindo o acaso e a aleatoriedade, para desenvolverem os seus movimentos e exploravam a ideia de que a dança pode prescindir de uma narrativa linear ou de música que a acompanhe. Os “Events” desafiaram noções pertencentes tanto à dança como aos espaços museológicos, impulsionando a incorporação da dança contemporânea e da performance na programação de diferentes museus. O espectador, ao observar a dança, perceber a aleatoriedade, que se tornava muitas vezes explícita, a flexibilidade, o imprevisível, e adquiria a consciência de que aquele acontecimento, aquele “evento” não se poderia repetir. Deste modo, Cunningham explorou a efemeridade e parece ter tido a intenção de reforçá-la, o que contrasta absolutamente do fazer museu tradicional que se apoia nos objetos, que permanecem estáveis, imutáveis e preservados através dos anos e podem ser continuamente revisitados.

Em 2022, as autoras Julia Bryan-Wilson e Olivia Ardui, no texto de introdução do livro *História da Dança: Antologia* (vol. 2), organizado pelo Museu de Arte de São Paulo (MASP), e intitulado *História da Dança ou corpos em Perspectiva*⁹, abordam a revisão historiográfica da relação entre a dança e os museus no século XX. Nesse quadro, analisam não somente como a dança e a performance vêm ocupando as salas de museus como obras a serem exibidas, mas também como essa relação com o museu vem se desenvolvendo através da criação de programas e departamentos especificamente dedicados a estes meios artísticos - e também como estes têm trabalhado para o desenvolvimento de um conhecimento museológico, focado na preservação e na documentação de dança (Bryan-Wilson e Ardui, 2022, p.13). Existem atualmente inúmeros coreógrafos e companhias que vêm trabalhando coreografias pensadas para museus, tais como Xavier Le Roy, Jérôme Bel, Boris Charmatz, Maria Hassabi, Tino Sehgal e Anne Teresa De Keersmaeker. Complementarmente, diversos museus vêm acolhendo mais e mais peças de dança contemporânea e performance em suas programações. Podemos destacar, no contexto ocidental, o MoMa em Nova Iorque, a Fundação Serralves no Porto, a Tate Modern em Londres ou o Centro Pompidou em Paris.

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

9 Texto de Julia Bryan-Wilson, curadora-adjunta de arte moderna e contemporânea do MASP-Brasil, e Olivia Ardui, curadora assistente no MASP em 2022.

“Mais recentemente, os museus estão cada vez mais programando dança e performance, e as publicações individuais no campo das artes ao vivo já estão começando a borrar as distinções divisórias na pesquisa curatorial” [tradução dos autores]. (Gareis, 2023, p. 7)¹⁰

Neste excerto, Gareis descreve os inúmeros desafios que profissionais encontram quando curam peças de danças em museus, uma vez que se trata de peças produzidas e realizadas coletivamente – o que implica em relações de dependência entre uns e outros –, que incluem dificuldades técnicas, e que dependem, na grande maioria dos casos, de fundos públicos. Estes pontos são algo que diferencia, em grande medida, a dança e a performance de outros meios artísticos mais absorvidos pelos espaços de arte comerciais.

Ao contrário da pintura, da escultura, e de outras formas de arte, a dança e a performance possuem características que dificultam a sua comercialização. Esse aspecto pode ser considerado positivo por aqueles que valorizam a não comercialização da arte e de todos os elementos que permeiam a vida como um ideal a ser buscado. No entanto, é igualmente importante reconhecer os desafios associados à independência e autonomia institucional que essa abordagem acarreta. Se um determinado governo estabelece políticas culturais que desconsideram a dança e a performance como meios artísticos de significativa importância e, portanto, deixa de investir, ou investe menos verba para a sua produção e reprodução, essa posição acarreta a limitação de possibilidades de que coreógrafos, dançarinos, curadores e produtores de dança se mantenham actuaentes.

O corpo como recipiente de conhecimento e o movimento como forma de transmissão de conhecimento

Em *Performances da Oralitura: Corpo, Lugar de Memória*, Martins (2003) descreve como a performance, ou práticas performáticas como um todo, não se confundem com o movimento cotidiano, a experiência ordinária, descrevendo-as como inevitavelmente provisórias e inaugurais. A autora alude ao pensamento de Joseph Roach, que compreende a genealogia da performance a partir de três princípios: “imaginação cinética, vórtices de ação (hábitos) e transmissão deslocada”. (Roach apud Martins, 2022, p.96) Martins toma para si esta tríade para desenvolver a sua compreensão da performance não como um gesto, ação, movimento em si, que expressa ou representa um determinado sentido – que poderia ser transmitido

10 “More recently, museums are increasingly programming dance and performance, and individual publications in the live art field are already beginning to blur divisional distinctions in curatorial research. (Greis, 2023, p. 7)”

igualmente através da oralidade ou da escrita –, sendo a performance remetida, para um sentido simbólico que inscreve um determinado conhecimento a partir do movimento.

Destarte, a partir das considerações de Martins (2022), a performance articula diferentes associações entre a memória e os espaços de conhecimento, conceitos estes caros à Museologia e à Sociomuseologia, para compreender como a dança e a performance podem ser dispositivos capazes de transmitir conhecimentos para além da escrita e da oralidade. Deste modo, se considerarmos a ordem normativa Ocidental e colonial, a escrita é sinônimo de poder e registro, sendo, portanto, uma das principais formas de transmissão de saberes para as sociedades ocidentais e legitimada como marcador hierarquizante da disseminação de conhecimento e informação entre gerações e pessoas. A escrita é constantemente consolidada por instituições sociais associadas ao conhecimento, como arquivos, bibliotecas, museus, universidades e demais equipamentos institucionais, como indicam Pausini & Silva (2023). Numa perspectiva semelhante, pesquisadores em dança e performance, que compreendem que a principal forma de transmissão de saberes em sociedades ocidentais é a escrita, assinalam que as elites dominantes têm ignorado, ou pelo menos secundarizado, outras possibilidades de propagação do conhecimento. Torna-se assim relevante questionar quais são, ou quais foram, as principais formas pelas quais as culturas não-ocidentais transmitiram os seus conhecimentos, narrativas e memórias, entre diferentes gerações. Como enuncia Diana Taylor:

“Com a conquista, a legitimação da escrita sobre outros sistemas epistêmicos e mnemônicos garantiu que o poder colonial pudesse ser desenvolvido e imposto sem a contribuição da grande maioria da população – as populações indígenas e marginalizadas sem acesso à escrita sistemática”. [tradução dos autores] (Taylor, 2013, p.13)¹¹

A escrita permite que os saberes permaneçam impressos, materializados em objetos, como papéis, livros e outros suportes, e que as ideias que incorporam sejam repassadas ao leitor, mesmo com grande distanciamento temporal entre emissor e receptor, sem a necessidade de intermediários. Trata-se, pois, de uma dinâmica distinta da que ocorre com as culturas transmitidas pela oralidade, nas quais é necessário o contato quase que direto entre emissor e receptor. Neste contexto, as ocasiões em que as novas tecnologias são empregadas para documentar a oralidade ainda são limitadas em alguns contextos, dada a diversidade dos casos, situações e oportunidades de

11 Texto original em inglês: “With the conquest, the legitimation of writing over other epistemic and mnemonic systems assured that colonial power could be developed and enforced without the input of the great majority of the population - the indigenous and marginal populations without access to systematic writing”. (Taylor, 2013 p.13)

acesso. Mesmo considerando o uso das novas tecnologias e suportes digitais, é preciso compreender que estes também se inserem na dinâmica das hierarquizações das estruturas sociais, não sendo o seu acesso amplo e irrestrito – havendo inúmeras condicionantes limitativas, ou seja, elementos estruturantes de poder e de seleção do conhecimento ou informação a armazenar e transmitir.

Vários povos europeus – como portugueses, espanhóis, ingleses e outros –, ao colonizarem diferentes territórios, faziam uso da escrita como uma ferramenta que possibilitava a comunicação com a metrópole sobre os avanços nas novas terras, apesar da grande distância que separa os continentes. Também são e foram capazes de registrar extensamente como o fizeram. Em diferentes arquivos, tal como em museus, podemos encontrar registros dos pensamentos dos que se encontraram em novas terras e observaram as culturas locais com um olhar etnocêntrico, hierarquizante e exotificante. Escreveram sobre o diferente que eram entre si e colecionaram objetos que serviriam também para ilustrar suas narrativas edificantes destes povos não-europeus. Museus como instituições do conhecimento também colaboraram para a importância que teve a escrita dentro da OCP e para a soberania dos povos ocidentais europeus sobre as sociedades ameríndias e africanas, onde muitos grupos e culturas privilegiam essencialmente a oralidade e não na escrita.

“Nessas culturas [culturas orais], um interlocutor é virtualmente essencial: afinal, é difícil falar para si próprio durante muito tempo. O pensamento contínuo em uma cultura oral está atado, assim, a comunicação”. (De Oliveira Galvão, 2006, p. 415)

Ao mesmo tempo que os colonos possuíam a escrita como grande aliado da construção da sua própria história, a história dos vencedores, baseada em seus processos de registro e documentação do expansionismo das suas tradições e estruturas socioculturais, todos aqueles que foram escravizados e brutalmente levados para outros continentes, assim como aqueles que foram subjugados, tiveram seus corpos comercializados, violentados e destituídos de utilizarem a sua própria linguagem e a sua cultura como ferramentas de comunicação. Foram separados daqueles com os quais comunicavam e forçados a aprender a língua do colonizador, sem a possibilidade de usá-la livremente. Por exemplo, a famosa imagem da “Escrava Anastácia” que ilustra a conhecida “Máscara de Flandres”, amplamente utilizada durante o período colonial brasileiro – durante o qual os escravizados foram forçados a usar uma máscara que cobria sua boca, impedindo-os de se alimentar e comunicar oralmente, uma das principais formas de comunicação para estes povos, que tinham na oralidade elemento fundamental na transmissão de saberes e conhecimento. O colonialismo pressupõe não somente a opressão e a violência contra corpos, senão contra todo um conjunto de elementos que compõem a subjetividade de uma cultura. Pessoas e povos escravizados e subjugados tiveram seus corpos, e conjunto de bens materiais, desapropriados de si, assim como as possibilidades de se reconhecerem culturalmente – as suas religiões,

crenças, danças, arte, línguas, tradições, costumes, passado e memórias, que são elementos marcantes e fundamentais da existência cultural e de sua transmissão. Elementos culturais que geram em pessoas processos de reconhecimento em um coletivo, os elementos de articulação do museu, o poder da memória enquanto narrativa, e o (re)conhecimento cultural entre pessoas, ou em outros termos, a 'musealia', - o valor que é dado a elementos culturais de uma determinada sociedade para a representação da mesma, é atravessada pelos processos da colonialidade.

Para Zeca Ligiéro, num texto publicado em 2011 sobre as práticas culturais afro-brasileiras e diaspóricas¹², a música, o dançar e o cantar são elementos fundamentais para a transmissão dos saberes e das próprias dinâmicas culturais. O autor analisa o *candomblé*, a *umbanda* e a *capoeira*, como práticas onde o cantar, o dançar e o batucar são imprescindíveis partes da performance de sua identidade cultural e de sua espiritualidade. Através do conceito de "Motrizes Culturais"¹³, analisa este conjunto de práticas culturais para afirmar que o movimento e a reprodução destas práticas são em si mesmas a própria base da tradição que garante sua continuidade:

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

Autores, como Judite Primo e Mário Moutinho, descrevem, a partir de uma interpretação da teoria de Walter Mignolo, como a modernidade e a colonialidade, ou nos termos do próprio pensador, a "matriz colonial de poder" atua através da dominação, do exercitar de poder sobre determinada cultura a partir do controle de seus saberes. Os autores referenciam Aníbal Quijano no artigo "A Colonialidade do Poder, do Saber e do Ser" e mencionam as diferentes formas como a colonialidade fortalece a hierarquização entre diferentes culturas, apontando para uma dominação epistémica, "[...] que regula a subjetividade, e decide quais são as instituições que constroem o conhecimento, quais são responsáveis por ele, pela sua distribuição e circulação da subjetividade", isso também permite legitimar quem fala dentro da sociedade". (Primo & Moutinho, 2021, p.30). O apontamento faz pensar na atuação dos museus tradicionais, como instituições que historicamente têm servido para legitimar a

12 Sobre o emprego de motrizes culturais afro-brasileiras, o autor explica estar focado no estudo das práticas culturais trazidas para o Brasil por pessoas escravizadas vindas da África subsaariana, "compostas por diversas etnias, e seu subsequente desenvolvimento em uma diversidade de situações, rurais e urbanas, a que foram expostas estas populações e seus descendentes". (Ligiéro, 2011, p.133)

13 Segundo Zeca Ligiéro o conceito de "Motrizes Culturais" define um conjunto de dinâmicas culturais utilizados na diáspora africana para recuperar conhecimentos ancestrais africanos. O autor utiliza a palavra motrizes, que vêm de *motore* em Latim, definido como algo que impulsiona o movimento. (Ligiéro, 2011, p.130).

história, e convida à reflexão sobre um conceito vastamente discutido entre teorias decoloniais na atualidade: “o lugar de fala”.

No mesmo texto, os autores descrevem como parte do movimento pela decolonização, um movimento que reconhece que a ordem colonial de poder não se dissolve quando um país/povo se independiza, senão que as estruturas permanecem presentes através do tempo e só poderão ser desmanteladas através do que descrevem como restituição de bens patrimoniais, a reparação histórica e o reconhecimento dos saberes daqueles que foram colonizados. O reconhecimento desses saberes, é, pois, indispensável para uma prática decolonial. Conclui-se, portanto, que o reconhecimento de outras formas de transmissão de conhecimento não-ocidentais, não-europeias, deve ser uma ação em favor da decolonização dos museus.

Sobre formas de transmissão de conhecimento através do corpo em movimento, Susan Leigh Foster, coreógrafa e professora no Departamento World Arts and Cultures/Dance da Universidade da Califórnia publicou em 1995 “Coreografando a História”, no qual refere:

“Cada um dos movimentos do corpo, assim como toda a escrita, traça o fato físico do movimento e também um conjunto de referências a entidades conceituais e eventos. Construída a partir de intermináveis e repetidos encontros com outros corpos, a escrita de cada corpo mantém uma relação não natural entre sua fisicalidade e sua referencialidade.” (Foster, 2022, p.57)

Foster faz pensar no movimento do corpo, desde uma perspectiva incomum para um pensamento Ocidental – que, fortemente influenciado pelo pensamento cartesiano, separa corpo e mente – , pois o corpo em movimento, um movimento intencional, é utilizado entre pessoas e gerações para comunicarem saberes. O corpo é compreendido como recipiente de memórias que são transmitidas de uma geração para a seguinte, através da dança e da performance.

“Se corpos que escrevem demandam uma afiliação proprioceptiva entre corpos passados e presentes, eles também exigem interpretação de seu papel na produção cultural de significado: suas capacidades de expressão, os relacionamentos entre corpo e subjetividade que podem articular, a disciplina e a regimentação corporal de que são capazes, as noções de individualidade e sociabilidade que podem prover.”(Foster, 2022 p.61)

Aqui observamos que a autora aponta para diferentes aspectos relacionados com o corpo em movimento como forma de expressão e a transmissão de conhecimento que

são úteis para desenvolver um pensamento crítico sobre museus como espaços onde a dança contemporânea e performance e podem ser aliados a uma forma de comunicação decolonial perante determinados conteúdos e narrativas. Face a estas questões, os museus atentos aos processos contemporâneos e empenhados nos processos de decolonização devem permanecer vigilantes às formas de produção cultural que se relacionam com o tempo, com outros corpos e subjetividades, e questionar as suas capacidades de gerar instâncias de socialização. A relação entre corpos passados e presentes apontados pela autora é pertinente para a actuação de museus, enquanto instituições que documentam, arquivam, preservam, conservam e atuam com o objetivo de salvaguardar o património e a história de uma determinada estrutura, seja esta uma memória nacional, comunitária ou local.

A interpretação, da dança e da performance, como uma conversa entre corpos passados e presentes situa-se nesta possibilidade de conversação inter-relacional. O corpo em movimento é um agente produtor de significâncias e significados que absorve e reinterpreta memórias corporais que podem ser pessoais e subjetivas, não deixando de se relacionar com uma memória corporal externa a si, que é social, histórica e dialética. Como defende Susan Leigh Foster:

“A construção de significado corporal depende de teorias corporais - armaduras de relações por meio das quais corpos performaram identidades individuais, genderizadas, étnicas ou comunais.” (Foster, 2022, p.61)

O reconhecimento das armaduras de relações corporais às quais Foster faz referência estão intrinsecamente relacionadas com um pensamento decolonial – um pensamento que reconhece as diferentes formas de significação e simbolismo associados a determinados movimentos. Movimentos que podem ser identificados, estudados e considerados quando as instituições museológicas acolhem o corpo como meio de transmissão e como expressão artística em contexto. Este processo requiere outras ferramentas de interpretação para além daquelas com que as instituições ocidentais têm trabalhado para difundir os seus saberes (como os textos e objectos).

É neste sentido que Andre Lepecki¹⁴, no artigo “O corpo como arquivo: a vontade de reencarnar e as sobrevivências das danças” afirma que o corpo, e particularmente, a coreografia é, de fato, um arquivo. O autor menciona um sistema corpóreo-arquivístico e referencia Hal Foster no ensaio “Vontade Arquivística” para trazer à tona a problemática da efemeridade da dança e da performance. Convoca igualmente ‘A Arqueologia do Saber’ (1969) de Michel Foucault para pensar o corpo, enquanto subjectividade e arquivo, como dispersão. A discussão em torno da reencenação de uma

14 André Lepecki (1965) é atualmente professor no Departamento de Estudos da Performance da *Tisch School of the Arts da New York University* e tem vindo a dedicar-se ao estudo das interseções entre dança, curadoria, performance e artes visuais.

peça de dança contemporânea ou de uma performance diz respeito não só à aura da peça – sobre a qual Walter Benjamin escreveu em ‘A Obra de Arte na Era da Reprodutibilidade Técnica’ (1935), e sobre a qual museus têm se respaldado ao longo da história –, senão que também nos convida a reflectir sobre o corpo em movimento como órgão arquivístico, ao transmitir noções de identidade, identificação, individualidade, afirmações e discursos:

“Identificação, identidade, noções de individualidade e mesmo percepção e auto-percepção, - tanto quanto afirmações e discursos - suportam o mesmo processo de transformação estabelecido pelas operações do arquivo.” (Lepecki, 2022, p.127)

O texto, focado na reencenação de peças de dança, aponta para a potência desta linguagem para além da sua efemeridade, para além da unicidade de sua primeira apresentação:

“A cultura ocidental, vinculada à palavra, quer seja escrita ou falada, permite que a linguagem usurpe o poder epistêmico e explicativo. Os estudos de performance nos permitem considerar seriamente outras formas de expressão cultural, tanto como prática quanto como episteme. As tradições de performance também funcionam como meios de armazenamento e transmissão de conhecimento. Além disso, os estudos de performance atuam como uma cunha na compreensão institucional e na organização do conhecimento.” (Taylor, 2013, p.13) [tradução dos autores]

Considerando o que aponta Taylor sobre a forma através da qual sociedades ocidentais transmitem e organizam o seu conhecimento, é preciso que a Museologia e a Sociomuseologia, aliadas à interdisciplinaridade e interessadas em outras formas de transmissão do conhecimento não ocidental, busquem compreender como diferentes grupos comunicam e perpetuam seus saberes. Com este fim, pode-se retomar o conceito de “Motrizes Culturais” de Zeca Ligiéro (2011) e as práticas das sociedades diaspóricas que, tanto no Brasil como em outras partes do mundo, encontram na oralidade, nas danças, nas festividades, nas performances que compõem as festas, em eventos religiosos e ou espirituais, um contato com saberes, inclusive ancestrais. Ao contrário das sociedades ocidentais, que utilizam as narrativas de museus ou arquivos, Estado, mídia, religião e e outras ferramentas da indústria cultural para selecionar e eleger, para construir e legitimar a sua própria identidade cultural. Os saberes não ocidentais não se encontram facilmente em livros e bibliotecas, ou instituições académicas tradicionais europeias. No silêncio do gesto, na suposta inocência da festividade, ou na celebração da resistência, gerações desconectadas pelo tempo e pelo

espaço reencontram-se e resistem à ordem colonial de poder, através da performance. A performance da vida, composta por tantas celebrações e danças é a ferramenta através da qual sua identidade cultural persiste, insiste e continua a existir.

Através da Dança Contemporânea: O caso de *Endangered Human Movement*, de Amanda Piña.

Partindo das questões anteriormente abordadas, de pensar o movimento intencional como forma de transmissão de conhecimento não-ocidental, decolonial – o que permite abarcar outras formas, para além da escrita, para de transmissão de memórias e saberes – ir-se-á analisar o trabalho da coreógrafa Amanda Piña nesta secção dado que a mesma se configura como uma pesquisa artística de extrema riqueza para ser refletir o poder decolonial da dança e da performance em espaços museológicos..

Amanda Piña é uma pesquisadora, coreógrafa e dançarina que, desde 2005, vem desenvolvendo trabalho coreográfico que busca pensar novas formas de ação em museus. A mesma vive e trabalha entre Viena e a Cidade do México e tem incorporado em sua produção saberes que foram esquecidos e/ou oprimidos pela colonialidade, utilizando da coreografia e a pesquisa em dança como forma de promover e praticar esses saberes. Nos últimos anos, Piña vem trabalhando em um projeto de longa duração intitulado *Endangered Human Movements*¹⁵, para o qual trabalha com a reinterpretação e o estudo de formas ancestrais de movimento e práticas culturais, e no âmbito do qual já desenvolveu apresentações, instalações, vídeos, publicações, estruturas curatoriais, oficinas e palestras.¹⁶

Endangered Human Movements já foi apresentado em diferentes espaços de arte, e configura-se como um projeto coreográfico, extremamente rico para os museus pensarem a dança contemporânea e a performance como parte de suas coleções e programações, assim como a inserção de novas narrativas, dado que o mesmo inclui uma série de peças que entrecruzam a dança, e a performance, o gesto intencional, a palavra, a oralidade, luzes, cores e corpos. Com uma forte influência do livro *Borderlands*

15 *Endangered Human Movements* (Movimentos Humanos em Perigo de Extinção) é o título de um projeto de longo prazo, iniciado em 2014, que focaliza práticas de movimento humano cultivadas ao longo de séculos em todo o mundo. Dentro desse contexto, uma série de colaborações, apresentações, workshops, filmes, instalações, palestras, publicações e um arquivo online abrangente são desenvolvidos, nos quais práticas corporais ancestrais - movimentos, danças e formas de criar o mundo - ressurgem no contexto do teatro e do museu. Essa ressurgência de formas ancestrais de movimento implica um movimento decolonial nas artes e na cultura contemporânea, introduzindo perspectivas críticas dos campos da antropologia, história, filosofia, artes visuais, dança, coreografia e conhecimento tradicional ameríndio, abrangendo não apenas o xamanismo, mas também o conhecimento transmitido oralmente, o conhecimento social sobre o corpo, movimento e toque, cura, plantas, percepção, interconexão de formas de vida e conhecimento diplomático ritual aplicado às relações com outros seres. - Extrato retirado do site da artista. [tradução dos autores]. Disponível em: <https://nadaproductions.at/projects/endangered-human-movements> - Acessado dia 22 de Dezembro 2023.

16 Informação patente no site da artista. Disponível em: [<https://nadaproductions.at/about-us/amanda-pina>] - acesado em 31.dez.23.

/ *La Frontera* de Gloria Anzaldúa (1987), Piña faz referência à narrativa da autora reconhecida pelos estudos decoloniais, teoria cultural chicana, teorias queer e feministas. Em entrevista com a coreógrafa (Arantxa, 2023), Piña descreve como a relação de seu trabalho com os espaços museológicos se iniciou depois de receber um convite da *Fondation Cartier*, em Paris,¹⁷ para integrar a exposição “Southern Geometries, from Mexico to Patagonia”¹⁸. A exposição, aberta em 2018, apresentou mais de setenta artistas que desde o período Pré-Colombiano até a contemporaneidade trabalharam com cor e geometria – elementos através dos quais os curadores da exposição procuraram celebrar uma identidade visual latinoamericana, associando trabalhos como pinturas modernas de Joaquín Torres García ou peças do neoconcretismo brasileiro de Lygia Clark ao trabalho coreográfico contemporâneo de Amanda Piña.

Por ocasião da exposição, a peça apresentada por Piña foi “The Jaguar and The Snake”, que trabalha as formas de relação entre animais e humanos desde uma perspectiva ameríndia. A artista explica ter traduzido a forma dos rituais realizados em culturas amazônicas e pessoas do norte de México para a criação da peça. Os rituais referenciados na peça são realizados com objetos, e a forma como estes objetos são compreendidos por estas culturas é reproduzido na performance. A coreógrafa menciona a importância desta ocasião, pois a partir desta experiência começa a pensar em como os museus são importantes para a narrativa colonial ‘e a pedagogia neocolonial’ e como, ao trabalhar com pessoas que são especialistas em conhecimentos não-europeus para produção de peças em museus é uma forma de atuar numa direção contrária e a esta ordem. A coreógrafa comenta como a realização deste trabalho, assim como a performance que fez parte da exposição, coloca em xeque muitos dos aspectos que caracterizam a matriz colonial de poder. A exposição em questão provocava pensamento a respeito da divisão entre o artesanato e as belas artes - outra operação na qual os museus ocidentais tiveram uma participação assustadoramente imparcial. É de salientar a extrema riqueza que traz para a Sociomuseologia, a observação, a partir do contexto desta exposição, da integração de artes vivas, e o modo como a dança contemporânea e a performance podem ser formas contemporâneas de propôr um olhar “decolonial”.

Em conversa com a coreógrafa (Arantxa, 2023) tornou-se evidente que Piña não é nada inocente sobre os perigos que rodeiam o emprego do conceito “decolonial”. A artista esclarece como prefere não utilizar este termo para não ficar encerrada numa categoria que é, num frenesim, utilizada na contemporaneidade, tanto por espaços de

17 Fondation Cartier é um espaço de arte localizado em Paris, França, aberto em 1984 por Alain Dominique Perrin, presidente da Cartier Internacional naquele tempo. Cartier Internacional é um conglomerado de venda de bens de luxo. -

18 Disponível em: <https://www.fondationcartier.com/en/exhibitions/geometries-americaines-du-mexique-a-la-terre-de-feu> - acessado em 25.jan.2023.

arte, museológicos, independentes e galerias, como por pesquisadores, coreógrafos, dançarinos e curadores. Este perigo que tende a levar à apropriação do conceito, é apontado por outros autores/autoras e pensadoras do fazer decolonial, como, por exemplo, Rolando Vázquez que em “Decolonial Pathways” descreve o processo de esvaziamento do termo por parte de instituições e pessoas que dele se apropriam indevidamente:

“Decolonialidade/ decolonização se está tornando um tema muito de moda, e muitas pessoas estão utilizando estes recursos conceituais que foram desenvolvidos por grupos acadêmicos e movimentos sociais. De qualquer forma, os estão utilizando como aparatos conceituais para estudos acadêmicos, porém esquecendo o que significam politicamente e eticamente.” (Vázquez, 2022, p.22) [tradução dos autores].

A preocupação de Piña articula-se com as observações realizadas durante o acompanhamento de projetos relacionando dança contemporânea, performance, museus e o termo “decolonialidade”, reconhecendo que a utilização do mesmo é uma tendência que aumenta gradualmente por toda a Europa. Uma tendência que está sendo discutida em artigos acadêmicos relacionados com os estudos decoloniais, culturais e artísticos. Portanto, torna-se necessário, conceituar os desafios, nomear os problemas, pensar e implementar soluções para que museus não caiam na armadilha de perpetuar a instrumentalização de corpos e subjetividades seguindo a ordem colonial de poder que os definiu no passado.

A produção de um pensamento sociomuseológico atento aos processos contemporâneos que estão tendo lugar em museus europeus que relacionam a performance e a dança contemporânea com os processos de decolonização alinha-se, em diferentes aspectos, com a prática coreográfica de Amanda Piña. Ao descrever seu trabalho coreográfico em museus, Piña menciona que desenvolver um projeto de pesquisa a longo-prazo, que conecta os diferentes projetos a um corpo de investigação em comum, um tronco epistemológico base, corresponde à criação de “piezas hermanas”/peças irmãs que se ramificam – tal como acontece em *Endangered Human Movements*.-

Buscar-se-á neste texto pontuar diferentes aspectos que surgiram em conversa com a coreógrafa, reconhecíveis como de extrema importância para pensarmos uma prática sociomuseológica crítica, consciente da colonialidade e da modernidade e de suas diferentes formas de atuação na contemporaneidade. Amanda Piña, mencionou, por exemplo, a correlação inseparável entre modernidade e colonialidade, e o lugar do museu como fruto desta estrutura de poder, que participa e reproduz noções de valor.

Em ‘Danza y Frontera (Museum Version), Volumen 4’ (2019) da série *Endangered Human Movement*, reinterpretam-se “las danzas de la conquista”, uma dança

tradicional na qual se encena a derrota dos muçulmanos da Península Ibérica, conhecido como o momento da “Reconquista”. No século XVI essas danças foram levadas para as Américas e ressignificadas, introduzindo substituições no papel que antes era representado pelos árabes pelos povos indígenas, que representavam o bárbaro, o exótico, o inimigo a ser combatido. A história da peça, uma história de um território entre fronteiras é também a história dos performers, dançarinos profissionais ou não. Em seus projetos, Piña convida pessoas com diferentes experiências de vida, que enriquecem a pluralidade de vozes que narram a história, assim como agregam valor aos diferentes sentidos e reverberações que os projetos possam ter na vida dos participantes. Pessoas que vivem em territórios fronteiriços, envoltos pelas dinâmicas de poder que têm lugar no “entre” um e outro, portanto, conscientes de seu não pertencimento integral. Independente se entre México e Estados Unidos da América ou entre Palestina e Israel, a presença da fronteira atua na vida destas pessoas – a fronteira, como outro produto do colonialismo. Seguindo a linha de pensamento que propõe *Endangered Human Moviments*, todos os participantes são conectados por uma característica em comum: o serem pessoas que se encontram entre diferentes mundos, nomeando-o de “Los atravessados” - os atravessados.

Outro aspecto importante do processo criativo de Piña é o reconhecimento de uma autoria compartilhada com aqueles que chama “Mestres” – pessoas que atuam como co-criadores, colaboradores, coreógrafos e artistas, tratando-se de diferentes pessoas em diferentes projetos que participam ativamente na criação das peças. Pode-se afirmar o individualismo como uma forte marca das culturas ocidentais se equiparadas a outras sociedades, onde preocupações como autoria e mérito retêm menor relevância cultural. A figura do mestre integra as motrizes africanas de acordo com Ligiéro (2011, p.131), que aponta o elemento de transmissão de saberes como sendo essencial através de rituais e celebrações. O autor descreve que a tradição e o conhecimento se recriam a partir da experiência, da prática e na relação e convívio entre o neófito e o mestre, mantendo-se assim o dinamismo e o elemento vital de tal conhecimento, sempre vivo e em movimento, situação relativamente distinta da apresentada por museus ocidentais clássicos e normativos, comumente identificados como antiquários, locais de guarda de objetos “mortos” e antigos, ainda que lhes seja atribuído valor.

A variedade de corpos em ambientes historicamente associados a estéticas predominantemente brancas desafia as normas impostas por uma sociedade e pensamento colonial. Essa estrutura direciona bens de consumo, tanto materiais quanto imateriais, culturais e patrimoniais, para indivíduos que se encaixam em diversas camadas de valor, conforme delineado pela OCP. Nesse contexto, a distribuição desses recursos tende a favorecer pessoas brancas, europeias, cisgênero e heterossexuais. Nas performances e peças de dança de Piña, multiplicidade de corpos, presença de mulheres, de homens, de pessoas não-binárias, de diferentes cores e formas,

performam, se encontram e trabalham juntas. Piña entrecruza elementos tradicionais das culturas pré-americanas com elementos de cultura contemporânea, que podem considerar-se pertencentes a uma sociedade ocidental, pós-industrial e globalizada. Jaquetas de couro pretas são combinadas com elementos de cor. As roupas, assim como os movimentos, fazem uma referência direta ao grupo de dança de Ejido 20 ou M20 de Matamoros.

Desde 1994, na região de Tamaulipas, fronteira entre o México e os EUA, o grupo de dança de Ejido 20 se reúne para dançar uma coreografia que ao som de tambores cria entre eles, um espaço de troca, reconhecimento e resistência.

“A Danza del Ejido 20” incorpora uma performance política que combate a ideia reiterada de Matamoros como uma fronteira geográfica. Essa fronteira construiu uma relação metafórica violenta entre o território geográfico, que é considerado uma “terra de ninguém” pelos grupos armados, e os corpos que habitam esse território. Na perspectiva do crime organizado e de outros grupos violentos, a fronteira está cheia de corpos de pessoas que são “ninguém” e, portanto, podem ser tomadas à força ou deslocadas do espaço público. Assim, o corpo realiza uma antítese à violência por meio do ato de se movimentar nas ruas.” (Palma, J.C. 2018, p.41)¹⁹ [tradução dos autores]

Na performance, estas pessoas, representando os corpos entre fronteiras em diferentes territórios, vestem-se com saias de lantejoulas com imagens de santas e flores, com as cores dos tecidos tradicionais que são vistos e utilizados em diferentes regiões latino-americanas, mas que se diferenciam da Europa pela paleta de cores. Estes contrastes adquirem novos sentidos, quando vestidos neste contexto específico; adquirem novos significados.

Amanda Piña faz uso do museu, de sua potência em tornar aquilo que coloca em foco, em narrativa e objeto de contemplação, respeito e apreciação, para tornar estas imagens, estes movimentos, saberes e pessoas conhecidos, reconhecidos, significados e empoderados – ainda que a própria coreógrafa, não o veja desta forma. Tal como Piña afirma: “O museu serve aqui como lugar de ocupação e não de legitimação”.²⁰ Claro está que Piña e seu trabalho não buscam ser reconhecidos, significados ou legitimados pelo museu enquanto instituição europeia, símbolo do modernismo e da colonização. Claramente, seu trabalho não se posiciona nessa essa subjugação e passividade. Porém, para museólogos e sociomuseólogos torna-se impossível não reconhecer os possíveis

19 Extrato retirado da publicação Piña, A. (2018). Danza y Frontera. Endangered Human Movements. Vol.4.

20 Original: “The museum function here as a place of occupation and not of legitimation”. - Extrato retirado da página da coreógrafa: <https://nadaproductions.at/performance/danza-y-frontera-museum-version> - acessado em 25.jan.2023.

processos de relação entre o público, o espectador e a obra, assim como a relação entre a obra e a história do museu. Uma questão de posicionamento.

A posição do artista é bastante diferente da do museu. Por seu lado, o artista produz a obra, com a qual busca transmitir certa mensagem, ou quebrar determinado paradigma que, provavelmente, desde o advento da arte moderna e a sua continuidade com a arte contemporânea, busca quebrar os paradigmas criados e perpetuados por instituições de poder, como o são os museus. Num jogo de diferentes interesses, os agentes envolvidos negociam seus requerimentos.

As danças tradicionais americanas²¹, investigadas por Amanda Piña, entram no museu ocidental, no museu colonial europeu, pois estão cobertas e protegidas por códigos pertencentes à dança contemporânea e à performance ocidental. Piña domina a linguagem e os códigos utilizados pelos museus em Viena, onde a artista é residente há décadas, assim como possui todo um aparato, uma equipe e uma estrutura que a apoia em seu processo criativo. Não almeja, contudo, ser legitimada por nenhum museu – pelo contrário. Até certo ponto, pode-se dizer que o trabalho de Piña legitima a relevância de um museu europeu na contemporaneidade. O museu que está a serviço da sociedade atua de forma crítica em relação à ferida colonial e está disposta a criar instâncias de reparação. E não porque o museu tradicional tenha esse interesse intrínseco, mas porque o museu, se apoiou historicamente – numa ordem colonial modernista. Como refere Piña:

"O termo 'decolonial' é uma moda, mas para nós é uma prática, de coletividade, de ética, não de estética. Dentro desse contexto, evito me definir como uma artista decolonial para não fazer parte dessa palavra que será descartada. Não quero fazer parte disso. Tenho interesse em outras formas de conhecimento, não me identifico com a representação. Trabalho em relação a outras formas de produção, em contextos orais, nos quais não há institucionalidade." (Piña, 2023)

Poder-se-á dizer que a pesquisa de Amanda Piña é decolonial, ao trazer à tona a colonialidade e suas implicações através do corpo e da oralidade e do movimento e permitir com que o público reflexione sobre a história de Europa – uma história que atravessa a história dos povos ameríndios, americanos, africanos e além. Porém talvez, o interesse pelo decolonial, pelo decolonizar – que motivou a produção deste artigo em um primeiro lugar –, desenvolve-se em direção a um pensamento em que em determinado ponto de reflexão, questiona também o mérito e as consequências que acarreta o uso do término em si: “decolonial”. Da mesma forma que a coreógrafa aponta

21 Terminologia utilizada pela própria autora em entrevista cedida em 10.out.23, onde fez referência as danças tradicionais norte-americanas dos séculos XVI, XVII e XVIII.

que o decolonial têm se tornado uma tendência por toda a Europa, que pode ser confundida com uma estética ao invés de um movimento político e ético.

Endangered Human Movements têm sido extensamente documentados, através de publicações e vídeos sobre a pesquisa e as peças que integram o conjunto da pesquisa – o que se relaciona com a ideia de um arquivo e uma prática museológica de documentação de uma prática artística de caráter crítico acerca do colonialismo e a ferida colonial.

Através da performance: *Amador e Jr. Segurança Patrimonial Ltda* por Antonio Gonzaga Amador e Jandir Jr.

Outra experiência artística que utiliza do corpo em movimento e o gesto intencional como meio artístico e vem ocupando diferentes museus, é o trabalho dos artistas Antonio Gonzaga Amador e Jandir Jr., Amador e Jr. Segurança Patrimonial Ltda. Esse trabalho consiste numa série de ações performáticas realizada pelos dois artistas cariocas nos quais, vestidos com um terno preto dentro da exposição da qual participam, são constantemente confundidos com seguranças contratados pelo museu. O trabalho consiste essencialmente na presença de ambos artistas no espaço museológico e a forma como os visitantes do museu se relacionam com o duo. Ambos com formação em Belas Artes²², e com uma larga trajetória de participação em exposições, trabalharam também com arte educação em museus do Rio de Janeiro na última década. A sua familiaridade com o espaço museológico desde o início de suas carreiras, no início dos anos 2010, e as diferentes posições que foram ocupando, (estudantes, visitantes, artistas expondo, educadores, etc.) serviram para motivá-los a criarem este projeto – que, tal como a pesquisa de Amanda Piña, parte de um escopo de trabalho para criar diferentes peças que se conectam entre si. Gerando um processo de longa-duração, no qual as performances são um resultado visual, corporal e relacional de uma pesquisa aprofundada em torno do tema do comportamento do público dos museus em relação ao trabalho dos artistas.

A dupla oferece um repertório de ações performáticas em sua página web, como numa página de “serviços”, no qual explicam o tipo de serviço/performance a realizar. Jogando com a ideia de que se trata, de fato, de uma empresa que oferece um serviço, os artistas indicam os museus nos quais já apresentaram suas performances na página de “clientes”. A utilização deste vocabulário comercial serve como dispositivo para

22 Antonio Amador é Doutorando pelo Programa de Pós Graduação em Artes da Cena na Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro. (PPGAC/ECO/UFRJ). Mestre pelo Programa de Pós Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense. (PPGCA/UFF) Graduação em Pintura na Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. (EBA/UFRJ). Jandir Junior é doutorando e mestre (2021) pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense, possui especialização em Literatura, Arte e Pensamento Contemporâneo pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (2019) e graduação em Artes Visuais com ênfase em Escultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2016).

questionarmos o papel do performer no museu. De maneira objetiva, trata-se de um serviço que é oferecido a um museu, uma instituição que, apesar de seus ânimos não serem lucrativos a priori, acaba participando de relações especulativas de valor ao trazer um artista a expor em seus espaços que também conta com um quadro de empregados e pessoas contratadas para seu funcionamento. A provocação conceitual dos artistas, de seu papel na instituição, torna evidente que o museu e a arte contemporânea não escapam a determinadas lógicas de mercado. Apenas 2023, Amador e Jr. apresentaram o seu trabalho em importantes espaços e instituições de arte, como a 35ª Bienal de São Paulo, o Museu Paranaense, na Virada Cultural, a Biblioteca Mário de Andrade em São Paulo, ou o Centro Cultural São Paulo, entre outros.

A imagem do segurança de museu é uma figura extremamente marcada e atravessada pelo racismo no imaginário brasileiro. Amador e Jandir são conscientes de como os corpos são percebidos dentro do museu tradicional brasileiro e quais as posições que estes corpos ocupam dependendo de características sociais, raça e classe social. Os museus de arte brasileiros, na contemporaneidade, reproduzem inumeráveis ‘performances’ de raça e colonialidade de forma compulsiva. Os funcionários do museu em posições mais valorizadas no mercado de trabalho – como o diretor de museu, o curador, e o visitante –, são frequentemente pessoas brancas. Por outro lado, os funcionários de limpeza e segurança são frequentemente pessoas racializadas, e com isso, faz-se referência a pessoas não-brancas. Como assinalou Jandir Junior:

“Antonio e eu somos pardos” [“pardo” é um termo que a legislação brasileira usa para se referir a uma parte da população negra, TB]. Nossas experiências pessoais são basicamente iguais às de outros, mas a sociedade dita que existem algumas diferenças. Nossa raça afeta as relações no local de trabalho. Por exemplo, tive empregos de nível de estagiário por muito tempo, enquanto colegas brancos de classe média já avançavam para outras oportunidades. Não acredito que essa conexão entre empregos de nível inicial em centros culturais e nossa identidade seja arbitrária. Isso também reforça que queremos ser profissionalmente ativos nesse contexto. Somos os primeiros em nossas famílias a buscar ensino superior e escolher um campo de trabalho que não é “nosso”: a arte contemporânea. Temos que encontrar nosso próprio caminho nisso e entender como nós, como artistas, podemos contribuir para esse campo.” (Amador, A. & Jr. J.) – Trecho retirado de entrevista com Tanja Baoudoin para Metropolis M [tradução dos autores]

Como podemos comprovar através da fala dos artistas, sua prática artística relaciona-se fortemente com a problematização da presença de corpos pardos no espaço museológico e as relações de trabalho, dentro e fora de espaços museológicos. O caráter decolonial do trabalho que desenvolvem reside na sua potência em tornar evidente e abordar o racismo estrutural do qual museus fazem parte, ao criar uma instância no qual o público participa da performance sem estarem conscientes de seu envolvimento.

A compreensão da peça torna-se mais apreensível para os olhares sensíveis, porém o estranhamento é oferecido de forma mais generosa. Tornando evidente o colonialismo que atua nos espaços museológicos, o processo de incorporação de uma performance que se recria e repete em museus de arte por todo o Brasil é feita intencionalmente. A intencionalidade de criar esta instância provoca um encontro entre o visitante e o artista, sendo esse que instaura a potencialidade da obra performática. Museus tradicionais, ao incorporarem peças de performance, promovem um encontro no qual, geralmente, o artista é anunciado e separado do visitante por diferentes aparatos comuns no cubo branco. O caráter artístico e, portanto, separado a cotidianidade, da performance é normalmente anunciada e evidente através do próprio movimento do corpo do artista, e da sua posição ao entrar no espaço em que irá performar. Porém, no trabalho de *Amador e Jr. Segurança Patrimonial Ltda*, os artistas passam despercebidos. Confundem o visitante que, desavisado, pensa que estes são os seguranças do espaço.

Em *Exhausting Dance: Performance and the Politics of Movement*, André Lepecki analisa duas coreografias que forma apresentadas nos museus Contemporary Art Museum de Philadelphia e o Tate Modern de Londres, em Março de 2003. “It's a Draw/Live Feed” de Trisha Brown e “Panoramix” de Maria La Ribot são peças marcadas por sua relação com as artes visuais e a história da arte. Em ambas, o espaço museológico, em divergência como o palco teatral, apresenta novas condicionantes, como a distribuição do público em relação ao performer – que em ambas é negociado e estabelecido a partir da disposição no espaço de pessoas que trabalham no museu e que nesse momento representam a instituição. Sua colocação no espaço serve para criar uma barreira entre o público e a performance e cria um momento no qual a intenção do coreógrafo é sabotada pela representação/incorporação de uma inatividade destas pessoas. (Lepecki, 2006 p.84)

A descrição de Lepecki aponta para a participação do corpo, e da imagem, do assistente do museu, ou do segurança, como uma presença que irá inevitavelmente ter uma participação na performance e na dança que acontece no espaço do museu. Antonio e Jandir, ao contrário de Brown e Ribot, não utilizam deste corpo como parte de sua performance, criando uma distinção entre o performer e a representação da instituição, mas incorporam a própria representação da instituição dentro do performer.

Em entrevista com os artistas, Jandir e Antonio compartilham como percebem a utilização do termo decolonial para descrever performances em museus com certa desconfiança. Referenciando autores como Tuck e Yang (201), ambos problematizam o emprego deste conceito sem a alusão à luta por terras das comunidades indígenas e o esquecimento de uma questão territorial.

A partir de uma conversa (Arantxa, 2023) com os artistas compreendeu-se que, tal como Amanda Piña, Antonio e Jandir são conscientes de que o uso do termo ‘decolonial’ é uma crescente tendência em museus de arte, tanto na Europa (por onde Piña circula suas peças) e na América do Sul (onde o Jandir e Antônio têm exposto seu trabalho exaustivamente). São cientes de que, ao mesmo tempo, que o termo prolifera em discursos institucionais, carrega e é carregado por uma incoerência institucional, representando uma perigosa apropriação de um termo que está sofrendo um esvaziamento de seu potencial político. Esta reflexão já foi também descrita por Rolando Vázquez, e outros dos autores anteriormente mencionados neste artigo, tratando-se de uma questão que também se relaciona com outro dos pontos assinalados pelos artistas Jandir e Antônio, referindo-se às condições de trabalho de seguranças de museus contratados pelas mesmas instituições que os convidam a participarem de suas exposições. Ao denunciarem que a apresentação de sua obra não altera ou não afeta diretamente as condições de trabalho dos seguranças contratados, comprova-se uma espécie de hipocrisia institucional, ou uma instrumentalização de produções artísticas que abordam a crítica institucional, sem oferecer nem um tipo de dialética com a própria prática institucional do museu que a promove. Esta incoerência acarreta um esvaziamento da potência política que o termo “decolonial” poderia apresentar, ao mesmo tempo em que serve para que instituições museológicas apresentem um discurso aparentemente renovado, crítico e transformador. A arte é, então, utilizada para um discurso institucional e acaba servindo para mascarar a possibilidade de transformações significativas no que diz respeito aos modos como museus se articulam com o discurso da modernidade/colonialidade no dia de hoje.

Considerações Finais

Em este artigo pretendeu abordar o modo como a Dança Contemporânea e a Performance têm vindo a passar a ser integradas em programas de museus no ocidente, através da incorporação de peças de dança e performance, assim como através da publicação de estudos a esse respeito e da criação de departamentos dedicados a estes meios. Esta trajetória pode ser compreendida como um caminho percorrido pelos museus normativos que passam a pensar sua atuação para além da musealização de acervos materiais. Esta trajetória alinha com o próprio caminho percorrido historicamente no campo das artes visuais, e nos processos de legitimação do que é arte e o que não é arte, e no questionamento em torno do que deve ou não ser musealizado.

Contribuindo para esses debates, neste texto apresentaram-se diferentes referências do campo das artes vivas e de curadores de dança e performance que vêm pensando as diferentes questões que a dança e a performance apresentam para o campo dos museus.

A partir da perspectiva de autores como Maria Leda Martins, Zéca Ligiério, André Lepecki, Diana Taylor e Susan Leigh Foster, analisou-se a relação entre a dança contemporânea e a performance em relação às instituições de arte e os diferentes processos que desse encontro emergem. A dança contemporânea e a performance, como formas artísticas marcadas pela efemeridade, apresentam uma série de desafios e possibilidades transformadoras em relação às formas tradicionais de exibição de obras em museus de arte.

Partindo dessa possibilidade, neste artigo abordou-se a experiência da dança e da performance como uma ferramenta potencial do decolonialismo e da transmissão de conhecimento, de incorporação e proliferação de saberes e epistemologias não europeias, justamente por as mesmas poderem ser formas de inovar no que tange o modo tradicional de exibição artística em museus de arte normativos ocidentais. Utilizando distintos autores, buscou-se analisar a escrita como uma das principais formas de armazenamento e transmissão de saberes ocidentais, o que permite a recriação e manutenção de uma identidade cultural em uma sociedade, situação oposta a culturas não ocidentais de tradição oral e corporal, onde a fala, som, música, o movimento e o gesto intencional configuram-se como instrumentos importantes da memória e da identidade destes grupos. Referenciando Zeca Ligiéro e o seu conceito de “Motrizes Culturais”, assinalamos como culturas diaspóricas utilizam da festividade ou de rituais relacionados com a espiritualidade ou a esporte para manter suas tradições e saberes vivos, assim como transmiti-los às sucessivas gerações. A partir de autores da Sociomuseologia, relacionou-se a prática dos museus tradicionais como uma das reverberações da ordem colonial de poder na forma como os museus ocidentais colaboram com uma hierarquização dos saberes – o que é a lógica da colonialidade e da modernidade.

Este texto não tem a intenção de celebrar a entrada da performance e da dança contemporânea como uma prática decolonial em museus, de forma superficial e sem oferecer uma análise crítica sobre o que este processo promove. Quanto mais próximos do objeto de estudo desta investigação, mais estranhamento em relação ao termo “decolonial” e mais aversão à forma como museus e outras instituições culturais vêm utilizando o termo, são experimentados. O diálogo com a coreógrafa Amanda Piña revela que, na sua perspectiva, o termo vem sendo utilizado em demasia – preferindo não ser tão diretamente associada ao conceito “decolonial”. Esta posição é partilhada com outros profissionais e pesquisadores de área, promovendo assim questionamentos sobre a própria pesquisa, as ferramentas com as quais se vem trabalhando e a forma como se aproximam do objeto de estudo e diálogo.

Quanto mais próximos do objeto de estudo desta investigação, mais estranhamento em relação ao termo “decolonial” e mais aversão à forma como museus e outras instituições culturais vêm utilizando o termo, são experimentados. O diálogo com a coreógrafa Amanda Piña revela que, na sua perspectiva, o termo vem sendo utilizado em demasia – preferindo não ser tão diretamente associada ao conceito “decolonial”. Esta posição é partilhada com outros profissionais e pesquisadores de área, promovendo assim questionamentos sobre a própria pesquisa, as ferramentas com as quais se vem trabalhando e a forma como se aproximam do objeto de estudo e diálogo.

Em sociedades ocidentais, as ferramentas de legitimação do saber e do conhecimento possuem um aparato estruturalmente colonial e hierarquizante, dificultando deliberadamente o despontar e o registro de sociedades que utilizam outras formas que não foram, e não são, legitimadas pelos vencedores, sendo fruto de outra construção histórica sobrepajada pelo Ocidente. Por outro lado, é necessário considerar o poder de persuasão, dominação e castração utilizado e reificado por séculos, o qual torna alguns dos grupos mais afetados por esta ordem colonial de poder, distantes do conceito e da própria linguagem decolonial, sendo novamente subjugadas diante o enfraquecimento das suas raízes e identidades culturais, não legitimadas e por vezes criminalizadas pela estrutura da colonialidade – onde termos como “modernidade”, “colonialidade” e “decolonialidade”, passam a ser conceitos que pertencem maioritariamente ao universo daqueles que participam e dominam a alegoria do colonialismo.

Porém, a partir do que se observou ao longo desta pesquisa há uma série de elementos que comprovam benefícios neste processo, sendo que, aqueles que mais se beneficiam são os próprios museus, e não as pessoas que são atingidas pelas dinâmicas de opressão que a ordem colonial de poder promove. As apresentações e performances de dança contemporânea, especialmente aquelas de natureza decolonial, envolvem frequentemente a participação de indivíduos que não foram anteriormente considerados como participantes ativos nos contextos museológicos. Embora a participação nessas ações não garanta automaticamente uma melhoria direta em suas vidas e subjetividades ao estarem vinculadas às atividades dos museus, é digno de nota que a compensação financeira por seu trabalho pode, de fato, contribuir significativamente para a mudança de sua qualidade de vida. Torna-se assim imperativo que todos os colaboradores envolvidos na criação de uma peça de dança ou performance em ambientes museológicos sejam devidamente remunerados pelos seus esforços. A falta de cumprimento dessa condição compromete qualquer reivindicação decolonial, destacando a importância fundamental da compensação justa como um componente vital para a eficácia e integridade dessas iniciativas.

A narrativa histórica disseminada pelos museus nas primeiras décadas do século XXI está, cada vez mais, impregnada pelo interesse em narrativas não europeias.

Considerando o papel dessas instituições como guardiãs e preservadoras da memória ao longo do tempo, é crucial reconhecer que a inclusão crescente de peças de dança contemporânea e performances em suas programações vai além da mera expressão artística. Essas manifestações são percebidas como dispositivos de transmissão de conhecimento, representando uma forma não escrita de comunicação. Esse movimento não apenas reflete o desejo contemporâneo dos museus e de seus curadores, mas também servirá como testemunho para futuras gerações. Ao observarem esse fenômeno com uma perspectiva temporal mais distante, será evidente o anseio ou mesmo a necessidade, na contemporaneidade, de os museus abordarem a chamada "ferida colonial".

Diversos conhecimentos provenientes de distintas comunidades em várias partes do mundo estão sendo meticulosamente estudados e disseminados por museus, sendo um exemplo notável, o trabalho de Amanda Piña, cujo projeto de longa duração, *Endangered Human Movements*, desempenha um papel crucial na documentação e preservação dos saberes e danças tradicionais da América Central, que sofre repressão desde o início da colonização do território. De forma distinta, porém relacional, Amador e Jr. Segurança Patrimonial Ltda configura-se com um trabalho que promove um pensamento decolonial ao colocar em evidências dinâmicas promovidas pela OCP dentro de espaços museológicos, e fazendo-o através do uso do corpo em movimento.

Diante o trabalho e a pesquisa de coreógrafos, artistas e investigadores, estes conhecimentos passam a receber uma maior atenção. Mesmo que inicialmente limitada a um grupo restrito, os efeitos dessa recuperação cultural podem reverberar ao longo do tempo, influenciando futuros pesquisadores e garantindo a continuidade dessas expressões não-europeias, apontando somatoriamente para os princípios da decolonialidade.

Referências Bibliográficas:

Baoudoin, T. (2023). Our work experience has prepared us for this – in conversation with Antonio Amador and Jandir Junior. *Metropolis M*. Disponível em:

<https://www.metropolism.com/en/features/50475_our_work_experience_has_prepared_us_for_this_in_conversation_with_antonio_amador_and_jandir_junior>[acessado em 22.11.23]

Brulon, B. (2019). Entre um mundo e o dos outros: magia e descolonização na performance museal. *MODOS. Revista de História da Arte*. Campinas, v. 3, n. 3, p.243-264, set. Disponível em:<<https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/4302>>. DOI: <https://doi.org/10.24978/mod.v3i3.4302>.

Bryan-Wilson, J. & Ardui, O. (Org.).(2020). *História da dança ou corpos em perspectiva. Histórias da dança: vol.2 Antologia*. MASP.

- De Oliveira e Galvão, A.M & Gomes Bastista, A. (2006) Oralidade e Escrita: Uma Revisão. *Cadernos de Pesquisa*, v. 36, n. 128.
- Gareis, S. (2023). What is a Curator in the Performing Arts? Curating Dance: Decolonizing Dance. *ON CURATING*. Issue 55 / Notes on Curating.
- Guarnieri, W. (2010). A interdisciplinaridade em Museologia (1981). In: BRUNO, Maria Cristina Oliveira (org.). Waldisa Rússio Camargo Guarnieri: textos e contextos de uma trajetória profissional. v.1. São Paulo: Pinacoteca do Estado; Secretaria de Estado de Cultura; Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus, 2010, p.123-126.
- Leight Foster, S. (2022). Coreografando a História. *Histórias da dança: vol.2 Antologia*. MASP.
- Lepecki, A. (2017). *Decolonizing the Curatorial*. Theatre 1 February 2017; 47 (1): 101–115. doi: <https://doi.org/10.1215/01610775-3710441>
- Lepecki, A. (2022). O corpo como arquivo: a vontade de reencenar e as sobrevivências das danças. *Histórias da dança: vol.2 Antologia*. MASP.
- Ligiério, Z. (2011). O conceito de “Motrizes Culturais” aplicado às praticas performativas afro-brasileiras. *R. Pós Ci. Soc.* v.8, n.16.
- Martins, L. (2003). Performances da Oralitura: Corpo, Lugar da Memória. *Letras*, (26), 63–81. <https://doi.org/10.5902/2176148511881>
- Mignolo, W. (2017). Colonialidade: O lado mais escuro da modernidade. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*. Vol.32, nº 94. DOI 10.17666/329402/2017
- Ortega, A. (2023). Seguranças-artistas quebram quarta parede de espaços de arte e evidenciam trabalho precarizado. *Nonada Jornalismo*. Disponível em: <https://www.nonada.com.br/2023/01/seguranças-artistas-quebram-quarta-parede-de-espacos-de-arte-e-questionam-trabalho-precarizado/>
- Pausini, A. I. & Silva, M. L. (2023). Informação e políticas decoloniais: museus, arquivos e bibliotecas a serviço da sociedade. *Revista Fontes Documentais*, 5ª Edição.
- Primo, J. & Moutinho, M. (2021). Sociomuseologia e Decolonialidade: contexto e desafios para uma releitura do Mundo. In. *Cadernos de Sociomuseologia*. ISBN: 9798683520359
- Palma, J. C. (2018). Geopolitic(s) of the Body in Choreography Corporeal Frontiers and Border Corporealities. *Endangered Human Movements*. Vol.4.
- Piña, A. (2018). Danza y Frontera. *Endangered Human Movements*. Vol.4.
- Piña, A. & Zimmermann, D. (2015). Four Remarks on the History of Dance. *Endangered Human Movements*. vol. 1.
- Piña, A., Amir, F., & Neurath, J (2019). The School of the Jaguar. *Endangered Human Movements*. vol. 3.
- Quijano, A. (2014). *Colonialidad del poder y Clasificación Social*. Cuestiones y Horizontes. Antología Esencial de la Dependencia Histórico-Estructural a la Colonialidad/Decolonialidade del Poder. Buenos Aires: CLACSO.

Roach, J. (1996) *Cities of the Dead: Circum-Atlantic Performance*. Nova York: Columbia University Press.

Rocha, T. (2011). O que é a Dança Contemporânea? A narrativa de uma impossibilidade. *Ensaio Geral*. Belém, v.3, n.5.

Taylor, D. (2013). *Performance Studies: A Hemispheric Focus*. Performance Studies: An Introduction. Routledge, Taylor & Francis Group. London and New York.

Tuck, E. & Wayne Yang K. (2012). Decolonization is not a metaphor. *Decolonization: Indigeneity, Education & Society*. Vol.1. No.1. p. 1 -40 Disponível em: <https://clas.osu.edu/sites/clas.osu.edu/files/Tuck%20and%20Yang%202012%20Decolonization%20is%20not%20a%20metaphor.pdf> Acessado no dia 06.12.23

[Yakoub, J. B.](#) (2020) Dancing with a deer, a jaguar or a snake. Interview with Amanda Piña and Rolando Vázquez. Etcetera. <https://e-tcetera.be/dancing-with-a-deer-a-jaguar-or-a-snake/>. Acessado em 9 de abril de 2024.

Fontes:

Piña, Amanda (2023). Entrevista concedida a Arantxa Ciafrino. Berlin, Outubro, 2023.

Amador, Antonio & Junior, Jandiro (2023). Entrevista concedida a Arantxa Ciafrino. Berlin. Dezembro, 2023.