



REVISTA  
DE  
**CULTURA  
VISUAL**

e-ISSN 2184-1284

**N.º 13 | 2024**

## **São Muitas as Possibilidades e Impossibilidades que Habitam Esse Mundo: Uma Reflexão Sobre o Tempo Espiralar e a "35.ª Bienal de São Paulo"**

There Are Many Possibilities and Impossibilities in This World: A Reflection on Spiral Time and the "35th São Paulo Biennial"

<https://doi.org/10.21814/vista.5530>

e024006

Marcela Pedersen



© Autores

# São Muitas as Possibilidades e Impossibilidades que Habitam Esse Mundo: Uma Reflexão Sobre o Tempo Espiral e a "35.<sup>a</sup> Bienal de São Paulo"

<https://doi.org/10.21814/vista.5530>

Vista N.º 13 | janeiro – junho 2024 | e024006

Submetido: 20/12/2023 | Revisto: 16/02/2024 | Aceite: 16/02/2024 | Publicado: 27/05/2024

---

**Marcela Pedersen**

<https://orcid.org/0000-0003-2590-0155>

Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade, Faculdade de Belas Artes, Universidade do Porto, Porto, Portugal

---

A compreensão epistemológica do tempo espiral, desenvolvida pela pensadora brasileira Leda Maria Martins (2021), oferece uma perspectiva reconstituinte da experiência do tempo em sua forma espiralada e serve como inspiração para a concepção da “35.<sup>a</sup> Bienal de São Paulo”, intitulada *Coreografias do Impossível*. Esta epistemologia, enraizada em práticas, poéticas e pensamentos Negros, traz movimentos desobedientes capazes de criar formas de se soltar das categorias estabelecidas pela matriz hegemônica colonial e de cruzar diferentes estratégias de sobrevivências, ritmos e ruptura. O interesse curatorial e educativo das *Coreografias do Impossível* em elaborar uma Bienal pensada a partir do tempo que espirala abre espaço para reflexões profundas sobre como propostas curatoriais podem se envolver em tentativas de gestos reparadores, ao mesmo tempo que se encontram cercadas de impossibilidades institucionais. Considerando que as instituições coloniais estão intrinsecamente ligadas a estruturas de poder, privilégio e lógicas de mercado, as tensões e contradições deste contexto informam as impossibilidades de descolonização das instituições. Diante dessas questões, esta escrita procura fazer uma leitura sobre as *Coreografias do Impossível*, refletindo sobre o trabalho curatorial e educativo da “35.<sup>a</sup> Bienal de São Paulo” em articulação com a concepção do “tempo espiral”, ao mesmo tempo que oferece uma

análise crítica das tensões e contradições nas tentativas de descolonização do museu.

**Palavras-chave:** tempo espiralar, Leda Maria Martins, “Bienal de São Paulo”, *Coreografias do Impossível*, descolonizar os museus

***There Are Many Possibilities and Impossibilities in This World: A Reflection on Spiral Time and the “35th São Paulo Biennial”***

*The epistemological understanding of spiral time, developed by Brazilian thinker Leda Maria Martins (2021), offers a restitutive perspective on the experience of time in its spiral form and serves as inspiration for the design of the “35th São Paulo Biennial”, entitled *Choreographies of the Impossible*. This epistemology, rooted in Black practice, poetry and thought, brings about disobedient movements capable of creating ways of breaking free from the categories established by the colonial hegemonic matrix and of crossing different strategies of survival, rhythm and rupture. The curatorial and educational interest of *Choreographies of the Impossible* — in creating a Biennial conceived from the point of view of the time that spirals — opens space for deep reflections on how curatorial proposals can be involved in attempts at reparative gestures, while at the same time being surrounded by institutional impossibilities. Considering that colonial institutions are intrinsically linked to structures of power, privilege and market logics, the tensions and contradictions of this context inform the impossibilities of decolonising institutions. Faced with these questions, this article seeks to carry out a reading of the *Choreographies of the Impossible*, reflecting on the curatorial and educational work of the “35th São Paulo Biennial” in conjunction with the concept of “spiral time”, at the same time as offering a critical analysis of the tensions and contradictions in the museum’s attempts at decolonisation.*

**Keywords:** spiral time, Leda Maria Martins, “São Paulo Biennial”, *Choreographies of the Impossible*, decolonising museums

## Para Abrir Possibilidades...

São muitos os impossíveis que habitam e vivem esse mundo. Impossíveis que afetam, principalmente, grupos que são historicamente discriminados. Podemos falar dos deslocamentos forçados, dos racismos estruturais, das práticas de violência cotidianas. De um mundo onde justiça, igualdade e relações éticas e justas são impossibilidades informadas por aspectos limitantes das estruturas de classe, hegemonia branca, patriarcado e cis-heteronormatividade (Bienal de São Paulo, 2023). Podemos falar de sociedades organizadas em termos políticos, econômicos e sociais a partir de visões de mundo que se mantêm desde o século XVI. Ou da própria impossibilidade de reparar todos os danos e perdas monstruosos causados pela violência colonial (Mbembe, 2020/2021). Assim como da impossibilidade de descolonizar o museu e as instituições culturais, que por si só são produtos e dispositivos de narrativas coloniais (Cocotle, 2019; Duncan, 1991).

Como podemos avançar, retroceder, tensionar, desorganizar, contrair, aquecer, expandir, driblar os impossíveis? Como criar possibilidades desobedientes e resistentes às práticas cotidianas que violentamente delimitam o que é possível ou não?

Ao percorrer tantas impossibilidades que nos cercam instaura-se uma sensação de desespero do ciclo vicioso de repetição dos pressupostos da colonialidade. Talvez seja essa mesmo a intenção da colonialidade, nos paralisar, em um sentido de perda da sensibilidade e da capacidade de movimentos. As ideias desenvolvidas por Leda Maria Martins (1997, 2003, 2021) são forças e movimentos desobedientes que não se deixam paralisar. A poeta, ensaísta, dramaturga e professora brasileira convoca-nos para a vida, para o movimento, para o refazimento, trazendo a ancestralidade como lugar de sabedoria e de companhia.

A pensadora desenvolve a epistemologia do tempo espiralar como uma celebração da potência e da complexidade das práticas, poéticas e pensamentos Negros. O tempo espiralar vai-e-volta, é feito de ritornelos, descontinuidades, são dobras do tempo,

que retorna, restabelece e também transforma, e que em tudo incide. Um tempo ontologicamente experimentado como movimentos contíguos e simultâneos de retroação, prospecção e reversibilidades, dilatação, expansão e contenção e descontração, sincronia de instâncias compostas de presente, passado e futuro. (Martins, 2021, p. 63)

Diante dessa reflexão, e acrescentando uma camada de problematização, movemo-nos para o caso da “35.<sup>a</sup> Bienal de São Paulo”. Sob a curadoria de Diane Lima, Grada Kilomba, Hélio Menezes e Borja-Villel, a Bienal busca na epistemologia do tempo espiralar as bases fundamentais para sua concepção, que recebe o nome de *Coreografias do Impossível*.

O projeto curatorial e educativo da Bienal refere-se a uma proposta que tenta escapar de estruturas e cronologias tradicionais, guiando-se por artistas que trazem diferentes poéticas e são de realidades políticas, econômicas e sociais também delimitadas por diferentes impossíveis. Suas práticas sociais e artísticas vêm imaginando e fabulando outros mundos possíveis, que desafiam, resistem e recusam os efeitos dos seus contextos e dos termos globais de violência que delimitam o que é im/possível. A equipe curatorial de *Coreografias do Impossível* deixa algumas perguntas: “por fim, se essas práticas produzem rupturas nos espaços a que pertencem, quando aqui reunidas, o que criam? Quais consensos e dissensos as coreografias do impossível, quando em diálogo no espaço, nos possibilitam adentrar?” (Lima et al., 2023, p. 31).

Isto nos leva às discussões em torno das impossibilidades no contexto de museus e instituições artísticas e culturais, em específico a insistência de gestos reparativos que procuram descolonizar as instituições. Françoise Vergès (NYUAD Institute, 2022) levanta uma questão importante durante a conferência “A Descolonização Impossível do Museu Ocidental”: é possível falar em uma descolonização

completa de uma invenção colonial? Para Vergès, uma instituição não pode ser totalmente descolonizada se a sociedade na qual está inserida ainda não estiver descolonizada. Seria impossível imaginar a instituição como uma espécie de fortaleza da descolonização em meio a aspectos sociais e políticos estruturados a partir e para servir a colonialidade. Como podem, então, na impossibilidade da descolonização das instituições culturais e artísticas, emergir novas formas de práticas que dialoguem com um projeto maior de reparação?

Em diálogo, para Brenda Cocotle (2019), a descolonização completa das instituições no contexto de uma sociedade colonial só seria possível com a dissolução de toda a sua racionalidade, ou seja, com o fim da própria instituição. A autora diz que “talvez o museu não consiga se descolonizar, mas pelo menos poderia encontrar um caminho para outra ética institucional e de trabalho” (Cocotle, 2019, p. 10).

Outra ética institucional e de trabalho é a caminhada que este texto procura traçar, perseguindo uma compreensão de outras formas de trabalho em instituições culturais e artísticas que colaborem para visões de mundo e de relacionamentos mais justos e menos violentos. Esta nada mais é do que uma obrigação em sentidos reparativos da história colonial, entendida aqui como um reordenamento das relações e um projeto maior de restauração da vida (Mbembe, 2020/2021).

O texto está organizado em dois momentos de discussão, entendidos como zonas dinâmicas de complexificação. Iniciaremos com um exercício de pensamento para compreender a política da temporalidade ocidental, imposta por ideais coloniais, patriarcais e capitalistas. Em seguida, uma aproximação à compreensão epistemológica do tempo espiralar e aos pensamentos de Martins (1997, 2003, 2021). No segundo momento, apresentamos o caso da “35.<sup>a</sup> Bienal de São Paulo”, analisando as publicações educativas, concebidas como movimentos processuais, por um lado a partir da reflexão sobre o trabalho curatorial e educativo da “35.<sup>a</sup> Bienal” em articulação com a concepção do “tempo espiralar”, e, por outro lado, uma lente crítica sobre as tensões e contradições nas tentativas de descolonização do museu. De maneira a nos movimentarmos através de algumas perguntas: o que acontece quando a elaboração epistemológica do tempo espiralar é trazida para o contexto institucional? Quais possibilidades, tensões e contradições ecoam deste encontro? Quais consensos e dissensos informam as impossibilidades de descolonização dos museus?

## **... nas Impossibilidades do Tempo Linear**

A concepção hegemônica do “tempo” estabelece um paradigma no qual o tempo é fundamentalmente compreendido como um *continuum*, que o divide em passado, presente e futuro. Nessa visão, o tempo segue uma lógica de sucessão não cumulativa e que se torna irreversível. Aqui, o presente acaba sendo uma ilusão, pois o devir está sempre à frente, em um contínuo movimento que se pensa de forma progressiva adiante, praticando um esquecimento do passado. Este

processo pode ser entendido como uma visão ocidental do tempo, considerando “ocidente” como conceito histórico homogeneizador que produz superioridade epistêmica e política sobre uma ideia de “resto” do mundo (Hall, 2016) e que parte da concretização da relação da modernidade/colonialidade a partir da experiência colonial que se inicia em 1492 (Grosfoguel, 2010).

É por considerar a colonialidade como um vírus que Mignolo (2019) chama a atenção para o fato de que a colonialidade “contamina nossas mentes e nos faz ‘ver’ o que a retórica da modernidade ocidental quer que vejamos” (p. 3). Isto nos leva a Tsing (2015/2022), que reforça a análise de que a coordenação unificada do tempo é um mecanismo da modernidade que sustenta discursos alienantes de progresso. Ora, essa é mais uma artimanha do vírus da colonialidade. A própria ideia de progresso da modernidade está ligada a uma noção de “escalabilidade”, que implica a capacidade de projetos se expandirem sem alterar suas premissas, ignorando as possíveis mudanças provocadas por indeterminações de encontros que possam acontecer.

A ideia de progresso é sustentada pelo tempo linear e vice-versa.

Essa reflexão evidencia o que a matriz moderna/colonial tenta ocultar: o caráter sequencial do tempo não implica automaticamente uma evolução do inferior para o superior, uma evolução de melhoria (Bosi, 1992). Mas poderíamos aqui perguntar qual seria então o sentido da sucessão, se o depois não é qualitativamente produzido pelo antes, e Bosi (1992) responde: “a rigor, nenhum, a não ser o de uma temporalidade em si vazia, cega e irreversível” (p. 22).

Podemos perceber essa questão com Mbembe (2014/2017), que discute a tripla dimensão de violência que opera contra a população Negra nos três tempos da temporalidade hegemônica. Ele diz: “é ‘violência no comportamento cotidiano’ do colonizador a respeito do colonizado, ‘violência a respeito do passado’ do colonizado, ‘que é esvaziado de qualquer substância’, e violência e injúria a respeito do futuro, ‘pois o regime colonial apresenta-se como eterno’” (Mbembe, 2014/2017, p. 183). Aqui, o controle sobre os corpos Negros acaba por se aliar ao controle do tempo das pessoas escravizadas, tentando encerrá-las em um ciclo vicioso de repetição temporal violenta.

Mbembe (2014/2017) traz uma visão ética e política da temporalidade que seja “capaz de transformar e assimilar o passado, de curar as mais terríveis feridas, de reparar as perdas, de fazer uma história nova com acontecimentos antigos” (p. 55). Sobre essa performatividade e política do tempo, Mbembe toca em um ponto interessante quando discutimos outras leituras temporais: o princípio do inacabamento. A partir da ideia de múltiplas temporalidades rompe-se com uma noção de “história teleológica”, abrindo-se para o desencadear das diferentes séries temporais, que podem ser inacabadas ou retomadas.

No paradigma fantasmal, não existe reversibilidade nem irreversibilidade do tempo. O que conta é o desenrolar da experiência. As coisas e os acontecimentos envolvem-se uns aos outros. Se as histórias e os acontecimentos têm um princípio, não precisam forçosamente de

um fim propriamente dito. Podemos, certamente, ser interrompidos. Mas uma história ou um acontecimento são capazes de prosseguir numa outra história ou num outro acontecimento, sem que haja necessariamente um encadeamento entre ambos. Os conflitos e as lutas podem ser retomados no ponto em que ficaram suspensos. Pode-se também retomá-los ou ainda assistir-se a novos começos, sem que se sinta falta de continuidade, ainda que a sombra das histórias e dos acontecimentos antigos pare sempre no presente. ( ... ) Dito isso, a relação entre o presente, o passado e o futuro não é nem da ordem da continuidade nem da ordem da genealogia, mas da do encadeamento de séries temporais praticamente dissociadas, ligadas umas às outras por uma multiplicidade de fios tênues. (Mbembe, 2014/2017, p. 251)

## E Se o Tempo Espirala. . .

Leda Maria Martins(1997, 2003, 2021) emerge como uma das primeiras mulheres negras a conquistar o título de doutora no Brasil. Sua trajetória é marcada pela ruptura das expectativas de referenciais eurocêntricos no campo de estudos do teatro e das artes performativas. A pensadora desvela saberes e estéticas das culturas e corporeidades Negras, entendendo-as não somente como contributos teóricos, conceituais e performáticos, mas, sobretudo, como episteme. Sua influência é fundamental no contexto do teatro negro brasileiro, lançando luz sobre o legado africano e as comunidades afrodiáspóricas, e afirmando um posicionamento político de luta e resistência, colocando sempre em questionamento as categorias binárias instauradas pela episteme ocidental.

Neste texto, o interesse é percorrer os pensamentos de Martins (2021) no que diz respeito ao tempo e à experiência da temporalidade como espirais, enquanto uma epistemologia enraizada nas práticas, poéticas e pensamentos Negros. Através de uma escrita que se constrói pela repetição modificada por um novo sentido, seu livro *Performances do Tempo Espiral, Poéticas do Corpo-Tela* (Martins, 2021) configura-se como uma celebração da potência, da sofisticação e da complexidade das artes Negras, conforme menciona Martins (Livraria Megafauna, 2022).

A abordagem do tempo espiralar representa uma reviravolta epistemológica em relação à ideologia hegemônica do tempo linear, progressivo e substitutivo. Martins (2021) restitui e resgata uma percepção mais ampla e diversa, parte da filosofia africana, afrodiáspórica e indígena, que se manifesta através de temporalidades curvilíneas, permeadas por gestos, vocalidades e ritmos. Nesse sentido,

o tempo pode ser ontologicamente experimentado como movimentos de reversibilidade, dilatação e contenção, não linearidade, descon-tinuidade, contração e descontração, simultaneidade das instâncias presente, passado e futuro, como experiências ontológica e cosmológica que têm como princípio básico do corpo não o repouso, como

em Aristóteles, mas sim, o movimento. Nas temporalidades curvas, tempo e memória são imagens que se refletem. (p. 23)

A complexidade dos tempos espirais representa muitas possibilidades de viver e experienciar o tempo que não são simplesmente retóricas, fazem parte de todo um conjunto de conhecimentos que advém de uma série de epistemologias Negras e africanas. Os tempos que espiralam incorporam movimentos que têm o passado como presente, moldando simultaneamente futuros.

O pensamento ocidental do tempo progressivo foi tradicionalmente consolidado através da narrativa escrita, enclausurando toda a compreensão holística, empírica, ontológica, cotidiana do tempo em subordinação à escrita. Como afirmou Finnegan (2008), “a linguagem, sobretudo em sua forma escrita que é concebida como veículo de modernidade, racionalidade e como valor do intelecto. Nessa ideologia, ainda tão evidentemente predominante, a linguagem escrita (especialmente na forma alfabética) representa o grau máximo de humanidade” (p. 20). Por outras palavras, a escrita foi estabelecida como lugar privilegiado e universal da memória, expressão e disseminação de conhecimento. A escrita foi tornada dispositivo de controle e de dominação ocidental, utilizada como forma de exclusão e de tentativas de apagamento de saberes de povos e culturas indesejados pelo pensamento eurocêntrico, assim como outras formas de consolidação de conhecimento, como as oralidades e as corporeidades.

O domínio da escrita torna-se metáfora de uma ideia quase exclusiva da natureza do conhecimento, centrada no alçamento da visão, impressa no campo ótico pela percepção da letra. A memória, inscrita como grafia pela letra escrita, articula-se assim ao campo e processo da visão mapeada pelo olhar, apreendido como janela do conhecimento. (Martins, 2003, p. 64)

Daí que Martins (2021) resgata outros modos de pensar, conceber, experienciar e expressar como linguagem o tempo. A autora não ignora a escrita como forma de expressão, mas enfatiza que nem tudo pode ser totalmente expresso por palavras escritas. Como, por exemplo, a perspectiva africana “leva em conta toda a gama de conhecimentos da performance oral como significativa para a inscrição das experiências de temporalidade e para sua elaboração epistêmica. A palavra oralitizada se inscreve no corpo e em suas escansões. E produz conhecimento” (Martins, 2021, p. 32).

As pesquisas de Martins (2003, 2021) vêm sendo desenvolvidas neste espectro epistemológico, de forma a pensar o corpo e a voz em performances e cenas rituais, para além da expressão e representação, mas como portais de inscrição de diversos tipos de saberes, lugar onde o conhecimento se grafa no corpo, no gesto, no movimento, nas vocalidades e nos adereços. O corpo em performance é colocado pela pensadora como lugar de recriação, transmissão, inscrição da memória e do conhecimento.

É por considerar que a dicotomia criada pelo ocidente entre a oralidade e a escrita é ilusória e funciona apenas como instrumento de dominação, poder e

exclusão de povos e culturas que utilizam de outras linguagens para a postulação e expressão de saberes, que Martins (1997, 2003, 2021) vem trabalhando na ideia de “oralitura”. Inserida no contexto complexo das práticas performativas, a oralitura considera que

o gesto e a voz modulam no corpo a grafia dos saberes de vária ordem e de naturezas as mais diversas, incluindo-se aí um saber filosófico, em particular uma concepção alterna e alternativa do tempo, de suas reverberações e de suas impressões e grafias em nosso modo de ser, de proceder, de atuar, de fabular, de pensar e de desejar, enfim. (Martins, 2021, p. 41)

É interessante perceber como a autora traz a ideia de grafia de saberes pelas inscrições performáticas, provocando o encontro e o relacionamento entre a escrita, a oralidade, o corpo e a imagem. A “oralitura”, cunhada por Martins (2021), é um gesto que repara, retorna e restaura as resistências epistemológicas a toda a opressão e dominação ocidental hegemônica. O pensamento da autora nos mostra que apesar de todo projeto de destruição e apagamento moderno colonial, as práticas performáticas são gestos políticos e de resistências que carregam formas de produzir, alimentar e proliferar epistemes Negras.

Apesar de toda a repressão, o que a história nos ostenta é que, por mais que as práticas performáticas dos povos indígenas e dos africanos fossem proibidas, demonizadas, coagidas e excluídas, essas mesmas práticas, por vários processos de restauração e resistência, garantiram a sobrevivência de uma *corpora* de conhecimento que resistiu às tentativas de seu total apagamento. (Martins, 2021, p. 35)

Essa citação de Martins (2021) traz a potência das performances da oralitura na criação e na veiculação de saberes e de valores das culturas africanas e indígenas, manifestadas pelo rito, a festa, a cerimônia, coreografias, adereços, desenhos, cores, sabores. Os próprios saberes e reverberações de um tempo que espiralam são grafados e manifestados no corpo.

Podemos também percorrer outro desdobramento dos pensamentos de Martins que entrelaçam com as reflexões que até aqui delineamos: a noção de “corpo-tela”. “O corpo-tela é um corpo-imagem” diz Martins (2021, p. 77), subvertendo, assim, a ideia dominante de imagem enquanto domínio apenas do visual, do olhar, do ver, do pictural, aproximando-a de outros significados. Nessa concepção, a imagem incorpora não apenas aspectos visuais, mas também sonoros, de movimento, gestuais, adornos, pigmentações e aromas, ampliando nossa capacidade tanto para ver quanto para escutar uma imagem. O corpo-tela, então, é entendido como imagem tanto material quanto mental, expressando e formulando pensamentos.

Ao desenvolver a ideia de corpo-tela, Martins (2021) ressalta a valorização das culturas que reconhecem o corpo como um reservatório de memória, por meio da oralidade e dos movimentos, como é o caso das culturas africanas e indígenas. Nesta linha de pensamento, Martins avança ao refletir que o corpo-tela pode

ser entendido como um *corpus* cultural, abrangendo as experiências individuais e coletivas, bem como as memórias pessoais e histórico-sociais, destacando as corporeidades Negras enquanto episteme e potência para a criação de outras formas de existência, que sejam mais justas e cidadãs.

Nessa via de raciocínio, o que Martins nos mostra ao longo de seus pensamentos é o tempo espiralar enquanto contínuo e fluido. Isso passa a fazer sentido quando compreendemos que o corpo performático, como imagem em movimento, está constantemente se atualizando e se reconstruindo enquanto performa, resgatando saberes e memórias ancestrais enquanto se projeta para um futuro que já se faz presente no agora.

“Todo o processo pendular entre a tradição e a sua transmissão institui um movimento curvilíneo, reativador e prospectivo que integra sincronicamente, na atualidade do ato performado, o presente do pretérito e do futuro” (Martins, 2021, p. 83). Assim, Martins nos convida a repensar a noção de “momento presente”, compreendendo que faz parte de um entrelaçamento e uma contaminação mútua entre passado, presente e futuro.

### ... na “35.<sup>a</sup> Bienal de São Paulo”

A “Bienal de São Paulo” é a maior exposição de arte contemporânea do hemisfério Sul e a segunda mais antiga do mundo (após a “Bienal de Veneza”). Em cada edição é escolhida uma pessoa ou um grupo de pessoas encarregadas pela curadoria, que assumem a responsabilidade de definir o título e as temáticas de cada bienal, assim como pela escolha de artistas, grupos e obras para integrar o evento. A 35.<sup>a</sup> edição — *Coreografias do Impossível* — foi realizada entre os meses de setembro e dezembro de 2023 e concebida pelo coletivo curatorial composto pela curadora, escritora e pesquisadora Diane Lima; a artista, escritora e teórica Grada Kilomba; o curador, antropólogo e pesquisador Hélio Menezes; e o pesquisador e historiador de arte Borja-Villel.

“Como corpos em movimento são capazes de coreografar o possível, dentro do impossível?” (equipe de educação da Fundação Bienal, 2023, p. 19), é a pergunta que abre o processo curatorial da “35.<sup>a</sup> Bienal de São Paulo”. Colocando-se como uma prática poética e artística de se movimentar enquanto processo curatorial e que abre o convite às imaginações e possibilidades frente ao desconhecido e ao impossível, trazendo a ideia de movimento como força que se reinventa enquanto produz.

O que significa o impossível?

O que é impossível para você?

Impossível é o que não pode acontecer.

Às vezes, sentimos que algumas coisas parecem impossíveis.

Mas, podemos inventar, fazer de outra maneira para as coisas se tornarem possíveis.

Vamos lembrar de algumas coisas que parecem quase impossíveis.

Como viver em um mundo que não tenha racismo?

Como habitar uma sociedade que não tenha desigualdade?

Como imaginar uma dança para criar um mundo que não tenha injustiças?

Que movimentos podemos inventar para o mundo ser mais igualitário?  
(35<sup>a</sup> Bienal de São Paulo, s.d., paras. 80–88)

É, então, na intenção de trabalhar possibilidades dentro das próprias impossibilidades de um mundo que é marcado por um regime racista, colonial e heteropatriarcal, que a compreensão epistemológica do tempo espiralar é trazida como interesse curatorial fundamental da Bienal. Introduzida enquanto uma força para pensar outros modos de produção, percepção, exposição e relacionamento com práticas artísticas, assim como o que parece ser uma procura por desenvolver um caráter performativo e processual dos processos curatoriais e artísticos.

O próprio nome *Coreografias do Impossível* aparenta uma intencionalidade na ideia de coreografias como uma prática que esboça, desenha e experimenta, “aberto às danças do inimaginável, que se encarna em movimentos capazes de transformar o aparentemente não-existente, em existente. ( ... ) Estes são elementos resilientes, portanto de ruptura, e conseqüentemente de uma tentativa de liberdade” (Lima et al., 2022, para. 5).

Propomos fazer uma leitura sobre as *Coreografias do Impossível*, explorando, por um lado, a reflexão sobre o trabalho curatorial e educativo da “35.<sup>a</sup> Bienal de São Paulo” em articulação com a elaboração do tempo espiralar, cunhado por Leda Maria Martins. Por outro lado, a partir de uma lente crítica sobre as tensões e contradições das tentativas de descolonização do museu. Para tanto, recorreremos às publicações educativas da Bienal, entendidas como “movimentos”. Até ao momento da escrita deste artigo estão disponíveis duas publicações<sup>1</sup>: “aqui, numa coreografia de retornos, dançar é inscrever no tempo” (1.<sup>o</sup> Movimento), título a partir da frase de autoria de Martins; e “meu modo de pensar é um pensar coletivo/antes de estar em mim já esteve nelas” (2.<sup>o</sup> Movimento), que incorpora frases da artista brasileira Rosana Paulino, registradas durante uma visita da equipe de educação da Bienal ao seu ateliê em março de 2023. Também recorreremos ao espaço desenvolvido para experimentação de navegação digital, onde estão disponíveis as publicações que compõem os “movimentos” e desdobram seus conteúdos com alguns caminhos e questões da equipe de educação, com a publicação denominada, a partir do pensamento de Martins, como “encruzilhadas”.

<sup>1</sup>As publicações podem ser consultadas em <https://35.bienal.org.br/publicacoes/>.

A análise segue dois momentos de reflexão, o primeiro “o que são coreografias do impossível?”, que procura aprofundar no entendimento do projeto curatorial e educativo das *Coreografias do Impossível*, percebendo as influências da elaboração epistemológica de Martins sobre o tempo espiralar. O segundo momento: “o im/possível que habitam os limites institucionais”, que pesquisa a complexificação do campo institucional, a par de uma discussão sobre as impossibilidades de descolonização dos museus e instituições artísticas e culturais.

## O que São Coreografias do Impossível?

Podemos falar de muitos possíveis e impossíveis que permeiam a nossa realidade. No entanto, é importante reconhecer que as impossibilidades são, principalmente, mais para uns corpos do que para outros. Podemos destacar, por exemplo, como traz o curador Hélio Menezes, as questões relacionadas às imigrações forçadas, aos racismos estruturais, às crises climáticas e às diversas práticas de violência cotidiana, seja ela simbólica, física, verbal ou gestual (Bienal de São Paulo, 2023). É importante compreendermos que o inimaginável, inviável e impossível é informado por aspectos limitantes como o racismo e a discriminação.

A equipe curatorial da “35.<sup>a</sup> Bienal de São Paulo”, imersa na reflexão sobre possibilidades e impossibilidades, investiga como a ideia de movimento e deslocamento neste mundo é ancorada em uma concepção neoliberal de liberdade. Esta questão, marcada por regulações limitantes e pela formatação de imaginários sociais progressivos, sucessivos e substitutivos do tempo, levanta questões sobre o impacto dessas violências e contextos de impossibilidade no desenvolvimento artístico e criativo em diferentes esferas. Como escapar, driblar ou mesmo coreografar esses impossíveis torna-se um questionamento central para a equipe curatorial (Bienal de São Paulo, 2023). Assim, o tempo ocidental, linear, narrativo e progressivo, que pensa a vida como uma sucessão de acumulações e substituições, é colocado em questão. A epistemologia do tempo espiralado e os pensamentos de Martins (2021) convidam-nos a refletir sobre um tempo feito por ritornelos e descontinuidades, onde presente, futuro e passado coexistem.

As *coreografias do impossível* se contornam a partir das performances do tempo espiralar em diversos aspectos da criação e do desenvolvimento de uma Bienal de arte. Uma tentativa interessante é o questionamento sobre o próprio espaço físico, sobre como o desenho do percurso da exposição pode responder às provocações do tempo que espirala. Segundo Martins (2021), a concepção do “tempo espiralar” desafia dinâmicas centralizadas, não permitindo uma fixação no centro; é uma perspectiva que está em constante movimento, onde tempo e espacialidades coreografam juntos, enquanto concepções que não podem estar separadas. Nesta tentativa, a equipe curatorial buscou não se movimentar em torno de núcleos temáticos, mas sim abrir espaço para coreografar em coletivo, trazendo diferentes poéticas, plasticidades, visualidades e estéticas para coabitar o mesmo espaço, reunidas sob a mesma perspectiva.

Durante o *podcast Em Obras* (Fundação Bienal de São Paulo, 2024), elaborado pela Fundação Bienal de São Paulo, Martins, como convidada, desdobra uma reflexão sobre como o coletivo curatorial da Bienal sai de uma rotina de pensamentos e artes ocidentais abrindo-se a outras possibilidades de conhecimento. Para a pensadora, o tempo espiralar carrega uma ideia de um tempo habitado por várias simultaneidades simultâneas e esta percepção se instala na criação da Bienal com, por exemplo, o fato de que os trabalhos artísticos que compõem as *Coreografias do Impossível* partem de uma aproximação de várias artes, desde as engenharias, arquiteturas, até mesmo artes visuais e sonoras. Podemos perceber essas simultaneidades em diversas obras, a mencionar a pintura secular feita em couro e tecido de Citra Sasmita, as várias camadas entre vídeo, escultura, pintura, fotografia, instalação e costura da obra *Batismo* de Januário Jano, ou a instalação rosa-azul de Kapwani Kiwang que traz uma multiplicidade de mídias, como escultura, instalação, fotografia vídeo e performance<sup>2</sup>.

Ao percorrer as propostas artísticas que fizeram parte das *Coreografias do Impossível*, sentimos a força de uma tentativa de trazer o aspecto potente do tempo que se curva para frente e para trás, que estrutura a ideia de ancestralidade no âmbito das concepções Negras e que enfatiza a necessidade de não esquecermos o passado, mas sim nos relacionarmos com ele, sendo passado, presente e futuro parte do agora. Este é um aspecto que traz as relações e coletividades, o que é potente quando a curadoria propõe que também façam parte da Bienal movimentos populares, coletivos e comunidades quilombolas. Como o Quilombo Cafundó de Salto de Pirapora (São Paulo), que existe desde 1888 de terras herdadas depois de alforriados, mantendo tradições culturais africanas. Ou o caso da “Cozinha Ocupação 9 de Julho - MSTC”, do Movimento dos Sem Teto do Centro, formado por pessoas trabalhadoras que lutam pelo direito à moradia e à democratização do direito à cidade. O movimento participa da Bienal trazendo sabores e saberes da culinária popular, onde foram oferecidos almoços abertos ao público.

Os impactos da elaboração do tempo espiralar também podem ser percebidos na tentativa de manter um caráter performativo de criação das publicações educativas da Bienal. Estas buscam acompanhar o tempo do próprio evento, oferecendo um material processual de retorno ao que ocorreu durante a Bienal e que dão um tempo para pensar, criar e refletir sobre as questões abordadas.

Nesse contexto, a produção e a disseminação do conhecimento parecem ser questionadas e desafiadas em uma tentativa de romper com as tradições das publicações convencionais, que frequentemente servem como um relato que antecipa e prevê os conteúdos sobre artistas e temas relacionados. Como é evocado por Martins (2021), ao refletir sobre como o uso da escrita pelo ocidente a coloca em uma posição injusta como única forma de expressão e memória, o pensar sobre o tempo é subordinado à narrativa escrita, esvaziando todo o seu significado heurístico, holístico, ontológico e cotidiano. Nas publicações

---

<sup>2</sup>É possível saber mais sobre as pessoas que participaram da “35.<sup>a</sup> Bienal de São Paulo” e sobre suas obras em <https://35.Bienal.org.br/participantes/>.

dessa Bienal, há uma tentativa de se desvencilhar dessa tradição, utilizando da escrita como lugar de potência, mas não como lugar único para a produção de conhecimento. São trazidas outras poéticas como rodas de conversa, música, vozes-conversas, mapas mentais.

É interessante porque as publicações contam com artistas que participaram da Bienal, convidando-as a se relacionarem com esse movimento e continuarem o diálogo proposto na Bienal. Além disso, outras pessoas são convidadas para gerar novas conversas, como, por exemplo, o texto de Françoise Vergès, “O Museu Sem Objetos”, propõe uma coreografia de retorno, onde um texto já publicado é colocado em questão para ser revisitado pela própria autora, visando a criação de novas conexões e diálogos.

A carta-conversa, desenvolvida pela equipe de educação da Fundação Bienal (2023) de São Paulo, é um exemplo da tentativa do caráter performático das publicações. Escrita em terceira pessoa, a carta especula um tom para romper com a linearidade do tempo e para trazer um diálogo horizontal. Procura envolver as pessoas leitoras em uma conversa sobre o processo que se desenrola por meio de perguntas sobre o que é im/possível e como imaginar coreografias do impossível. Ela pode ser lida ou ouvida, atravessada por efeitos sonoros. Essa escrita-fala questiona as possibilidades de uma educação plural e emancipatória pautada por valores de diversidade, em diversos espaços educativos, frente à impossibilidade alimentada pelo racismo estrutural. É, então, colocada como urgência uma educação antidiscriminatória, democrática e antirracista que reconheça a existência e valores de todas as pessoas afetadas pela violência do racismo, da LGBTQIA+fobia e de todo o tipo de exclusão e preconceito.

O nome “coreografias do impossível” é um gesto que procura alargar e desobedecer às concepções tradicionais associadas à noção de “coreografia”. Esta última muitas vezes evoca a ideia de corpos disciplinados, controlados por comandos e presos a uma escrita pré-definida. A equipe curatorial da Bienal reflete a partir dessa dinâmica de criação de coreografias sobre o contexto social, em que a governança, por meio de suas leis, normas e violências, regula e restringe a liberdade, produzindo os contextos impossíveis.

É neste sentido que ao qualificar como “impossíveis” as noções de “coreografias”, a Bienal faz um convite à desobediência, à criação de tensões e contrapontos, e ao pensar a partir de estratégias de quem questiona, reflete, desorganiza e escapa do contexto social que vive. Para a curadora Diana Lima, *Coreografias do Impossível* é um espaço que apresenta estratégias e políticas de movimento desenvolvidas por um conjunto de práticas artísticas e sociais. Estas práticas especulam novos mundos e até mesmo imaginam o fim do mundo em que vivemos, onde ideias como liberdade, igualdade e justiça se tornam possíveis (Bienal de São Paulo, 2023).

Dois movimentos centrais compõem essa tentativa de coreografar o impossível: as práticas artísticas e as práticas sociais que procuram desafiar, resistir e desobedecer aos termos que delimitam o que é possível e impossível e que

conformam os imaginários sociais. Bem como práticas que fabulam e antecipam possíveis sociedades, criando descontinuidades e rupturas temporais através do fazer artístico. Estas são práticas que buscam criar o possível apesar de todas as impossibilidades que as cercam.

É importante enfatizar que fazer leitura sobre o caso da “35.<sup>a</sup> Bienal de São Paulo” não é posicionar o evento como uma solução, um modelo ou uma fórmula reparativa de toda a violência e apagamentos provocados pelo colonialismo, imperialismo e capitalismo. Muito menos é posicionar o trabalho da Bienal como um esforço que surge de um vazio. Conforme reflete o coletivo curatorial da Bienal, estratégias artísticas e criações de outros mundos já são pensadas em outros territórios, principalmente pelas diásporas africanas, povos originários, corpos dissidentes que se movimentam diante de muros e barreiras inalcançáveis, e que pensam a partir de saberes corporificados e localizados. *Coreografias do Impossível* propõe experimentar naquele espaço contraditório e impossível da instituição a criação de brechas em coletivo.

## O Im/possível que Habitam os Limites Institucionais

Seria possível criar redes que extrapolam um movimento expansivo e espacial, mas que na contramão, tenham como ponto de partida a escuta, as políticas de redistribuição e o cuidado com pessoas, espaços e territórios que são, em si, as próprias coreografias do im/possível que habitam os limites institucionais? (Lima et al., 2022, para. 9)

Essa pergunta-citação é interessante para abrir um diálogo a respeito das impossibilidades que habitam os limites institucionais. Por um lado, a 35.<sup>a</sup> edição da Bienal traz questionamentos férteis sobre a necessidade de imaginar outros mundos e de trazer para o contexto de um evento como a Bienal uma diversidade de propostas e de artistas. Na tentativa de uma proposta performativa, relacional e processual, as equipes curatorial e educativa se manifestam como um gesto de insistência reparadora, buscando colocar em prática os seus discursos e assumindo-se como um espaço experimental, onde o desejo é permanecer tentando. A equipe curatorial é composta por três pessoas negras e um homem branco. As pessoas artistas participantes são de diversas partes do mundo e com diferentes especialidades e linguagens, são corpos cujas elaborações éticas e estéticas refletem as complexidades do tempo e das temporalidades.

Por outro lado, apesar desses questionamentos férteis que desenvolvem as *Coreografias do Impossível*, permanecem práticas institucionais que alimentam as impossibilidades de relacionamentos mais justos, plurais, horizontais e não violentos tanto dentro da instituição como na própria tentativa curatorial e educativa da 35.<sup>a</sup> edição. Uma carta aberta anônima, publicada no site da revista *seLecT\_ceLesTe*, denunciou as condições precárias de trabalho na “35.<sup>a</sup> Bienal de São Paulo”, revelando violações de direitos trabalhistas, civis e humanos, como

subsídios de alimentação com valores baixos e não condizentes com as cargas de trabalho, condições inadequadas nos ambientes laborais e ausência de políticas de permanência para profissionais que contemplem a diversidade (trabalhadores da 35ª Bienal de São Paulo, 2023).

Isto nos remete às propostas performáticas de Antonio Gonzaga Amador e Jandir Jr., realizadas na 35.ª edição da Bienal sob o título *Amador e Jr. Segurança Patrimonial Ltda.* A série de performances aborda questões sobre raça, corpos dissidentes, trabalho precário e capital, criticando e tensionando o próprio espaço onde performam. Vestidos com uniformes de segurança de instituições culturais, com terno preto, camiseta social branca, uma gravata azul escura e para complementar uma identificação no lado esquerdo do peito, os artistas trazem as questões de ocupação dos corpos marginalizados de funcionários em instituições artísticas, o racismo institucional, a manutenção das elites como públicos dos circuitos culturais e a exploração das pessoas que trabalham nesses contextos. Com deboche, tensionam os espaços onde performam. Em certos dias, os seguranças puderam ser vistos sentados na entrada da instituição, recepcionando visitantes enquanto desfrutavam de cervejas retiradas de uma caixa de isopor; em outros dias, permaneceram no chão, com a cabeça entre as pernas em uma postura circunspecta, ao longo do dia; ainda, houve momentos em que se posicionaram do lado de fora das instalações, com os rostos pressionados contra os vidros, observando quem visitava a exposição; ou até mesmo realizaram o dia de “trabalho” usando chinelo de dedo azuis (Albuquerque, s.d.).

A relação entre artistas que desafiam e provocam os limites e impossibilidades responde à provocação curatorial das *Coreografias do Impossível* para tensionar o espaço enquanto seus corpos performam. No exemplo anterior é destacada a complexa relação entre a instituição e os corpos que ali trabalham diariamente, reconhecendo as barreiras impostas pelo espaço institucional, onde as relações de poder frequentemente perpetuam a desigualdade, e onde corpos historicamente oprimidos são rotineiramente submetidos a condições de trabalho abusivas.

O convite à desobediência e à criação de tensões, não foi apenas aos artistas, mas também às pessoas que trabalham na Bienal, que realizam as tarefas diárias necessárias para o funcionamento do evento. A carta-denúncia, elaborada por várias pessoas que trabalharam em diversos setores da Bienal, convoca a instituição a responder pelas péssimas condições de trabalho e coloca a proposta curatorial e educativa em uma zona de conflito e em contradição, que de certa forma dialoga perfeitamente com o que a curadoria estava a propor.

Embora a carta se refira à 35.ª edição, ecoa o peso de muitas outras bienais e dos muitos corpos que passaram por elas ao longo dos anos. É uma denúncia que, assim como o tempo espiralar, não cede à prática do esquecimento, luta por uma questão que permanece ali, mesmo sob discursos que aparentam ser mais inclusivos, diversos e horizontais. O tempo espirala dentro da própria Bienal através desses corpos que lutam por justiça. E não deve parar por aqui.

Isto nos pode levar para uma discussão interessante, que permeia os debates sobre

reparação: a descolonização de instituições culturais. Em sua análise intitulada “O Pavilhão da Bienal Se Lava em Prantos”, Guimarães (2023) levanta pontos interessantes sobre o caso da Bienal, refletindo sobre como os discursos que valorizam perspectivas, estéticas, vidas e artistas negras, indígenas, pobres, LGBTQIAPN+ e representantes de outros grupos minoritários não deixam de ser uma estratégia de crítica e contraposição ao Estado e ao capital, mas também fazem parte de um movimento que gera visibilidade e, conseqüentemente, valorização monetária.

Essa perspectiva contribui para o entendimento de que, na prática, as instituições artísticas e culturais não só não conseguem, como não podem se tornar decoloniais.

Sim, não podem, mas não apenas porque não querem. Trata-se de instituições cujas práticas, filosofias e objetivos são a mera extensão da lógica do capitalismo e do neoliberalismo. Instituições pautadas nessa lógica irão, embora em diferentes níveis e de diferentes formas, reproduzir desumanidades como as denunciadas pelos/as trabalhadores/as da Bienal de São Paulo. Havendo soberana a busca incessante por lucro/retenção de gastos em meio à escassez, haverá, repito, reprodução de desumanidades. (Guimarães, 2023, para. 6)

Neste ponto, deparamo-nos com a própria maré de impossibilidades que governam as nossas sociedades, como explorado em *Coreografias do Impossível*, impossibilidades que têm raízes históricas profundas em ideais coloniais, patriarcais e capitalistas. Enquanto as práticas e discursos curatoriais e educativos oferecem terrenos férteis para abalar nossos relacionamentos estéticos, éticos e relacionais com práticas sociais e artísticas, elas parecem ser apenas uma miragem em meio a outras práticas estruturais que compõem o seu todo.

A equipe curatorial da “35.<sup>a</sup> Bienal” parte da própria consciência das múltiplas impossibilidades que permeiam o contexto institucional. Trazem um desejo de colocar em prática uma preposição, um experimento, de permanecer tentando criar brechas e rupturas. *Coreografias do Impossível* traz um caráter processual e dialógico, convida-nos para exercícios de imaginação e fabulação que se limitam dentro de um sistema institucional. Como reflete Françoise Vergès em entrevista para a *ARTE!Brasileiros*, existe

a impossibilidade dentro do sistema em permitir que você vá além dos limites. Você pode transformar o espaço, não colocar a mesa e a cadeira no mesmo lugar da casa do senhor patriarcal. E isto já provoca desafios à perspectiva da forma como circulamos no espaço, mas a parede ainda está lá. Ainda não desafiamos o sistema. Permanecemos dentro do sistema. Fazemos as coisas de maneira diferente e elas são incríveis, mas como eu digo, é hora de ir além, porque senão o espaço impõe uma certa forma de ser. (Cypriano, 2023, para. 9)

Cocotle (2019) faz uma análise significativa das tendências que ao longo do tempo procuraram desmontar o arcabouço colonial do museu, entre elas, a ideia

de uma solução epistemológica pela categoria “Sul”. Na América Latina, o começo do encontro da arte contemporânea com as questões decoloniais pode ser traçado até à proposta de uma “estética decolonial” de Walter D. Mignolo, que ganhou força por volta de 2010, com a exposição *Estéticas Decoloniales*, com curadoria de Mignolo e Pedro Pablo Gómez. Essa exposição foi pensada sobre a necessidade de desafiar a lógica colonial perpetuada por um “privilégio do olho” — políticas do olhar e categorias estéticas herdadas do ocidente e de instituições artísticas que instauram formas de controle e de manutenção das diferenças. Cocotle (2019) enfatiza que as ideias de Mignolo ressoaram em outros grupos dedicados à crítica das estruturas de poder estabelecidas pela estética e história da arte, mencionando figuras como Suely Rolnik e grupos ligados aos movimentos artísticos conceituais na América Latina com nomes como Joaquín Barridos, Ana Longoni e André Mesquita.

Nesse contexto, o termo “Sul” emerge como uma representação das regiões que compartilham uma herança pós-colonial comum, funcionando como uma categoria de dissidência em relação à narrativa das instituições de arte e como um caminho para a descolonização do museu. No entanto, Cocotle (2019) ressalta que a simples inclusão ou visibilização de discursos associados a esse “Sul” não desafia necessariamente a estrutura e a racionalidade do museu, nem os modos como ele articula as relações de poder. O “Sul” acaba não sendo uma categoria epistêmica que abala toda a instituição, de forma semelhante a uma das primeiras frentes de crítica ao museu como dispositivo colonial, que foi a adoção da noção de “multiculturalidade”, enquanto categorias que simplesmente ganham denominações novas, mas permanecem nos mesmo termos da instituição colonial.

A projeção de um museu do Sul “descolonizado” continuou a seguir os modos de gestão institucional do museu-empresa e um modelo de museu que está relacionado com o circuito internacional do mercado da arte-contemporânea. “Assim, enquanto a política de exibições e programas públicos tende a proclamar sua colaboração com os sujeitos periféricos ou sua inclusão ( ... ) as políticas de gestão e organização institucional são avaliadas segundo critérios mais afins aos da indústria cultural” (Cocotle, 2019, p. 9).

Apesar das tentativas, e diante das impossibilidades de descolonização do museu, o livro mais recente de Vergès (2023), *Decolonizar o Museu - Programa de Desordem Absoluta*, propõe um exercício imaginativo de criação de um pós-museu ou *contramuseu*. Vergès ressalta que esses espaços refletem as desigualdades estruturais originadas pela escravidão, pela colonização, pelo capitalismo e pelo imperialismo, as quais reforçam desigualdades estruturais de raça, classe e gênero. A autora argumenta que os museus são atravessados por relações de poder e força, por onde o regime neoliberal vem explorando a representação de pessoas negras e racializadas, de forma fiel à sua economia extrativista e lucrativa.

Ainda para Vergès (2023), para falarmos de práticas verdadeiramente decoloniais e antirracistas em instituições, “é preciso criar um lugar onde as condições de trabalho daqueles/as que limpam, vigiam, cozinham, pesquisam, administram

ou produzem sejam plenamente respeitadas; onde as hierarquias de gênero, classe, raça, religião sejam questionadas” (p. 9). Esta crítica às estruturas de manutenção das relações de poder projetam-nos numa atenção direta ao caso da denúncia feita às situações trabalhistas na “35.<sup>a</sup> Bienal de São Paulo”. Não se tratam de tensões e contradições que são novidades, são práticas inerentes e estruturais. Mais adiante, Vergès reforça a ideia de que a luta social precisa de ocupar várias frentes ao mesmo tempo, dentro e fora da instituição, com várias vozes, para desvelar as pretensões universais e as precariedades.

Nesta linha de pensamento, as manifestações e campanhas por melhorias nas condições de trabalho, de salários, as lutas contra a precarização, pela maior representação de artistas e pela restituição de objetos adquiridos de forma desonesta “não apenas devem ser mantidas, como intensificadas” (Vergès, 2023, p. 16).

### **... Possibilidades Para Abrir**

E, por isso voltamos à concepção epistemológica do “tempo espiralar”, que celebra a potência e complexidade das poéticas Negras e nos transporta às lutas e desobediências aos saberes ocidentais coloniais. Ao nos apresentar as noções de “corpo-tela” e de “oralitura”, Martins (2003, 2021) reafirma o corpo como lugar de inscrição da memória e dos saberes. Os tempos, que se curvam para frente e para trás, transcrevem e restituem os saberes ancestrais, ao mesmo tempo que convocam para uma prática de não esquecimento, trazendo o passado, presente e futuro para o agora. As sugestões da pensadora são inspirações para experimentarmos outros movimentos éticos, estéticos, poéticos, corporais, textuais e orais, instigados pelas experimentações do tempo que espirala.

Partindo do caso específico da “35.<sup>a</sup> Bienal de São Paulo”, este estudo procurou pensar as possibilidades, tensões e contradições que ecoam do encontro das epistemologias do tempo espiralar com o contexto de uma Bienal realizada em uma instituição que tem sua origem e é, ao mesmo tempo, um dispositivo colonial. Desta encruzilhada, emergiu como discussão importante a descolonização dos museus, principalmente quando, durante a pesquisa, é encontrada a carta-denúncia elaborada pelas pessoas que trabalharam na Bienal. Esta carta tensiona não apenas a instituição em si, mas também a própria proposta curatorial.

No enfrentamento destas questões, a descolonização dos museus, bem como a possibilidade de falarmos de práticas institucionais éticas, justas e não violentas, caracterizam-se como impossibilidades cercadas pelas ideias coloniais, patriarcais e capitalistas. Como traz Vergès (2023), é hora de ir além desses espaços. Com Bienal ou sem Bienal, outras práticas, estéticas e modos de vida acontecem em espaços que não estão confinados a uma falsa ideia de liberdade. São os espaços ocupados por corpos periféricos, diaspóricos e dissidentes onde saberes são corporificados, localizados e outros mundos são imaginados, em meio a um tempo espiralado. Da mesma forma, permanece uma luta por novas formas de

negociação perante modos desiguais de habitar o mundo e um reordenamento das relações (Mbembe, 2020/2021), mesmo que, como propõe o coletivo curatorial das *Coreografias do Impossível*, na tentativa de abrir frestas, entretempos, entre-espaços, ainda que sejam momentos mínimos de liberdade.

## Agradecimentos

Texto desenvolvido no contexto da Bolsa de Doutorado concedida pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia - FCT, no âmbito do Fundo Social Europeu da União Europeia e do Programa Operacional Regional Norte.

## Nota Biográfica

Marcela Pedersen é doutoranda em Educação Artística pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, bolsista de doutoramento pela Fundação para Ciência e a Tecnologia (Ref.: 2022.10957.BD) e investigadora integrada não-doutorada no Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade. Tem mestrado em Ciências da Educação pela Universidade do Porto e licenciatura em Educação Física pela Universidade Estadual Paulista. É integrante ativista do Núcleo de Imigrantes das Belas Artes da Universidade do Porto. Seus interesses investigativos questionam as possibilidades das práticas de mediação e educação artística, em instituições artísticas e culturais, enquanto reparativas da história colonial, através de lentes anti-discriminatórias e anti-coloniais.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2590-0155>

Email: [marcela.pedersen@hotmail.com](mailto:marcela.pedersen@hotmail.com)

Morada: Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade. Av. de Rodrigues de Freitas 265, 4049-021, Porto (Portugal)

## Referências

Albuquerque, I. de. (s.d.). Amador e Jr. Segurança Patrimonial Ltda. 35<sup>a</sup> Bienal de São Paulo. Retirado a 23 de fevereiro de 2024, de <https://35.bienal.org.br/participante/amador-e-jr-seguranca-patrimonial-ltda/>

Bienal de São Paulo. (2023, 17 de maio). #35bienal Conversa com os curadores [Vídeo]. YouTube. [https://www.youtube.com/watch?v=S\\_mdK2VMk5s](https://www.youtube.com/watch?v=S_mdK2VMk5s)

Bosi, A. (1992). O tempo e os tempos. In A. Novaes (Ed.), *Tempo e história* (pp. 19-33). Companhia das Letras.

Cocotle, B. C. (2019). *Nós prometemos descolonizar o museu: Uma revisão crítica da política museal contemporânea*. MASP – Afterall: Arte e Descolonização.

- Cypriano, F. (2023, 15 de dezembro). Hora da imaginação radical. *ARTE!Brasileiros*. <https://artebrasileiros.com.br/arte/hora-da-imaginacao-radical-francoise-verges/>
- Duncan, C. (1991). Why museums make me sad. In I. Karp & S. D. Lavine (Eds.), *Exhibiting cultures: The poetics and politics of museum display* (pp. 255–277). Smithsonian.
- equipe de educação da Fundação Bienal. (2023). Correspondências entre vozes, uma carta para abrir conversas. In C. Fino (Ed.), *Aquí, numa coreografia de retornos, dançar é inscrever no tempo* (pp. 18–29). Bienal de São Paulo.
- Finnegan, R. (2008). O que vem primeiro: O texto, a música ou a performance? In C. N. de Matos, E. Travassos, & F. T. de Medeiros (Eds.), *Palavra cantada: Ensaios sobre poesia, música e voz* (pp. 15–45). 7Letras
- Fundação Bienal de São Paulo. (Anfitrião). (2024, 27 de fevereiro). Leda Maria Martins e Manuel Borja-Villel [Episódio de podcast]. In *Em Obras*. Trovão Mídia. <https://podcasters.spotify.com/pod/show/podcast-Bienal/episodes/9--Leda-Maria-Martins-e2ga6l5>
- Grosfoguel, R. (2010). La descolonización de la economía política y los estudios postcoloniales: Transmodernidad, pensamiento fronterizo y colonialidad global. In A. Pacheco & W. L. P. Melendez (Eds.), *La descolonización de la economía política* (pp. 17–48). Universidad Libre.
- Guimarães, J. V. (2023, 19 de outubro). O pavilhão da Bienal se lava em prantos. *seLecT\_ceLesTe*. <https://select.art.br/o-pavilhao-da-bienal-se-lava-em-prantos/>
- Hall, S. (2016). O ocidente e o resto: Discurso e poder. *Projeto História*, 56, 314–361. <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/30023>
- Lima, D., Kilomba, G., Menezes, H., & Borja-Villel, M. (2022). *Coreografias do Impossível*. 35ª Bienal de São Paulo. <https://35.bienal.org.br/sobre-a-35a/>
- Lima, D., Kilomba, G., Menezes, H., & Borja-Villel, M. (2023). Quais movimentos compõem as coreografias do impossível? In C. Fino (Ed.), *Aquí, numa coreografia de retornos, dançar é inscrever no tempo* (pp. 32–36). Bienal de São Paulo.
- Livraria Megafauna. (2022, 14 de julho). *Performances do tempo espiralar: Leda Maria Martins com Dione Carlos, Grace Passô e Lucélia Sergio* [Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=s5fd0pMtxPc&t=685s>
- Martins, L. M. (1997). *Afrografias da memória: O reinado do Rosário no Jatobá*. Perspectiva
- Martins, L. M. (2003). Performances da oralitura: Corpo, lugar de memória. *Letras*, (26), 63–81.

- Martins, L. M. (2021). *Performances do tempo espiralar: Poéticas do corpo-tela*. Cobogó.
- Mbembe, A. (2017). *Crítica da razão Negra* (M. Lança, Trad.). Antígona. (Trabalho original publicado em 2014)
- Mbembe, A. (2021). *Brutalismo* (M. Lança, Trad.). Antígona. (Trabalho original publicado em 2020)
- Mignolo, W. D. (2019). *A colonialidade está longe de ter sido superada, logo, a decolonialidade deve prosseguir*. MASP - Afterall: Arte e Descolonização.
- NYUAD Institute. (2022, 15 de dezembro). *The impossible decolonization of the Western museum* [Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=BEPPp5IuZOA>
- trabalhadores da 35ª Bienal de São Paulo. (2023, 18 de outubro). Carta aberta de repúdio às condições de trabalho na 35ª Bienal de São Paulo. *seLecT\_ceLesTe*. <https://select.art.br/carta-aberta-35a-bienal/>
- 35ª Bienal de São Paulo. (s.d.). *Sobre a Fundação Bienal de São Paulo*. Retirado a 3 de março de 2024, de <https://35.bienal.org.br/leitura-facil/>
- Tsing, A.L. (2022). *O cogumelo no fim do mundo. Sobre a possibilidade de vida nas ruínas do capitalismo* (J. M. Barreto & Y. Rafael, Trans.). n-1 edições. (Trabalho original publicado em 2015)
- Vergès, F. (2023). *Descolonizar o museu - Programa de desordem absoluta*. Ubu Editora.

---

*Este trabalho encontra-se publicado com a Licença Internacional Creative Commons Atribuição 4.0.*