

IMAGEM, REPRESENTAÇÃO E BENS (I)MATERIAIS: MODOS POÉTICOS DA LUTA ANTICOLONIAL

IMAGE, REPRESENTATION AND (IM)MATERIAL ASSETS: POETIC MODES OF ANTI-COLONIAL STRUGGLE

Eliakim Tavares dos Reis Silva   
Universidade Federal do Rio de Janeiro, UFRJ, Brasil

Tatiana da Costa Martins   
Universidade Federal do Rio de Janeiro, UFRJ, Brasil

Resumo: A partir de reflexões sobre os modos como a lógica colonial se revela na contemporaneidade, buscamos evidenciar sua presença nas práticas de administração pública através de símbolos e monumentos. Adotando como ferramenta metodológica os trabalhos das artistas Célia Tupinambá e Diambe da Silva, propomos reflexão sobre os modos como a prática artística se manifesta como via de defesa e enfrentamento para os indivíduos.

Palavra-chave: Arte contemporânea; Pluriversalidade; Levante; Decolonialidade.

Abstract: Through reflections on the ways in which colonial logic still manifests itself in contemporary times, we were able to highlight its presence in public administration practices through symbols and monuments. Using the works of Célia Tupinambá and Diambe da Silva we propose a deeper understanding about the artistic practice as a means of coping, as well as a means of empowerment for individuals.

Keywords: Contemporary art; Pluriversality; Uprising; Decoloniality.

CONSIDERAÇÕES

Colocando destaque nas violências causadas pelo colonialismo, nas formas de desumanização dos corpos humanos e desvalorização de corpos não-humanos, temos testemunhado no presente momento histórico a quebra com antigos pactos e tradições, em virtude da busca por localidade nas soluções e possíveis saídas que intentam conduzir ao tratamento da “ferida colonial”. Com um olhar atento aos elementos e processos que compõem a história da humanidade, assim como às narrativas sobre sua constante atuação na paisagem, testemunhamos, mediante violência, as expansões, conquistas, caravanas e expedições, seguidas da desequilibrada imposição de poder, que até a atualidade faz mediação das relações culturais, sociais e geopolíticas. As ditas conquistas — sabemos tratarem-se de invasões — disseminaram o modelo monocultural do pensamento racional até hoje experienciado. Temos presenciado a movimentação contrária a estes regimes e modelos no contato com outras formas lógicas existentes fora da veia hegemônica, validando a as epistemes de quem se encontrava em subalternidade, assim como alianças e fóruns intergovernamentais de economias emergentes, com o intuito de mútuo fortalecimento e influência no cenário internacional.

Pelas amplas margens do espetáculo de disseminação do conhecimento, temos lucidez acerca dos distintos modos de exercer o poder colonial nas diversas frentes em que este opera. Sabemos que a violência do colonialismo era manifesta em situações coloniais onde existia a imposição de uma administração colonial, como é possível evidenciar no colonialismo clássico que estruturou a Era Moderna. Porém, concordamos com Ramón Grosfoguel ao afirmar que “colonialidade e modernidade constituem duas faces da mesma moeda” (2009, p. 54), portanto, classificamos como “colonialidade” as situações coloniais manifestadas no presente, mesmo que a administração colonial tenha sido substituída pelo sistema-mundo capitalista, onde são legitimadas opressões e explorações — culturais, políticas, sexuais e econômicas — de grupos étnicos/racializados, cuja subordinação é feita por parte de grupos étnicoraciais dominantes, com ou sem a existência de organizações coloniais.

O presente artigo propõe circundar algumas expressões e propostas artísticas que questionam as estruturas do poder colonial. A partir de inquietações provocadas pelo hábito da análise sobre as nuances históricas da forma, as produções e as possibilidades de interpretação para as composições e objetos artísticos e teóricos, trataremos da ação colonial exercida sobre certos territórios, acusando falta de complexidade dos povos que ali habitavam e suas produções. Abordaremos, em seguida, como o passado se faz determinante para uma leitura justa das condições impostas aos corpos acometidos por violências registradas na história. E então, nos debruçamos sobre algumas outras

maneiras de contrarreação aos símbolos coloniais em nosso cotidiano. Proponho, partindo, também, de experiências pessoais, um pensamento conjunto com autores e fazedores; buscando além de respostas, questionamentos sobre as possibilidades de enfrentamento dos modos de manifestação do fantasma colonial. Através da argumentação sobre a destituição do poderio epistêmico, a valorização e a retomada de artefatos, as investigações sobre as espoliações e ainda a quebra literal dos símbolos que remontam a este sórdido passado, somos envolvidos nos testemunhos, além de manifestações por mudança, que pavimentam vias mais plurais que atestam o reconhecimento dos muitos modos de compreender e conceber o mundo.

DIREITO DE QUEM VEIO PRIMEIRO(?)

Sabemos que a recusa ao reconhecer a complexidade intelectual e beleza das/nas produções, assim como a humanidade das culturas e populações não-europeias, foi paulatinamente apoiada na ideia de “falta de sofisticação” nessas composições. Nos apoiamos em Frank Willett para entender como o desígnio “primitivo” foi usado para limitar as faturas africanas, asiáticas e latino-americanas. Em uso corriqueiro, “seu sentido básico é o de 'primário no tempo' e, por extensão, subdesenvolvido, simples, cru, sem sofisticação” (2021, p. 38). O termo foi inicialmente proposto por antropólogos no séc. XIX, cuja intenção era afirmar e reforçar a posição do continente europeu como o ápice da evolução social. Temos hoje o cuidado de definir como “tradicionais” — em detrimento de “primitivas” — estas produções que são (e sempre foram) altamente sofisticadas. Ora, “se não fosse sofisticada, não seria arte, mas apenas um feliz acidente” (Ibid.). Kabengele Munanga argumenta ser parte do imaginário da época, “de acordo com o esquema evolucionista do século XIX, que esta arte ainda se encontrava na fase infantil representada pela forma figurativa e que podia evoluir até chegar um dia à fase adulta representada por uma arte intelectual geométrica e abstrata, fase em que se encontrava a Europa ‘civilizada’” (2008, s.p.). Visão esta que, sem dúvida, era apoiada nos preconceitos da época, na ignorância da complexidade de uma arte não-branca, e também nos ideais da Missão Civilizadora, ferramenta da colonialidade.

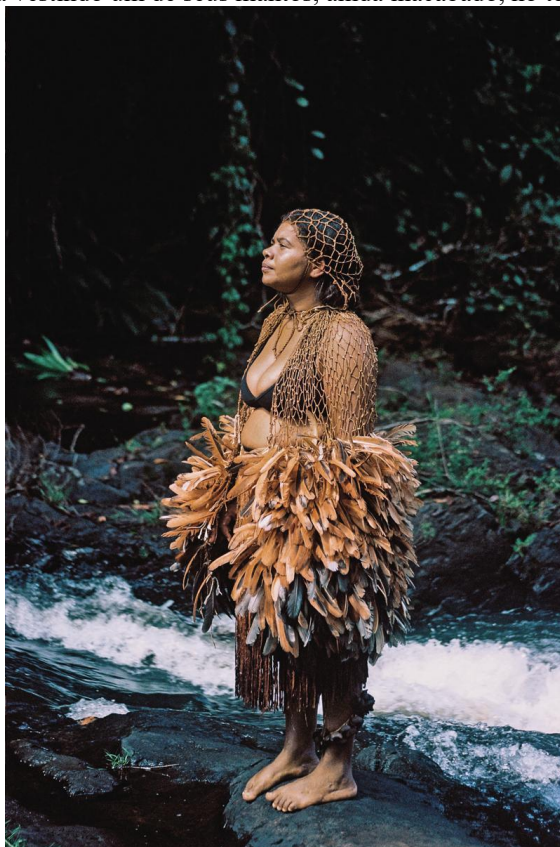
Os muitos espelhos e projeções de superioridade — alguns aqui mencionados — buscaram legitimar expedições (punitivas, de coleta, reconhecimento, etc) salientando a força do colonialismo em territórios ditos “primitivos”. Através da coleta de artefatos — feito posterior ao reconhecimento e punição, respectivamente — foi possível ao colonizador o armazenamento e estudo destes objetos, cuja “tutela” em dias atuais mostra a força de uma administração colonial mesmo quando esta já se encontra materialmente ausente. Referimo-nos à sua presença através das brechas da lógica neoliberal. Lembremos do saque feito ao palácio do Obá, resultado da sangrenta expedição punitiva

britânica no Benin em 1897, onde mais de mil placas de bronze datadas de vários séculos anteriores foram violentamente removidas do palácio e dispersas em Londres, alcançando, na atualidade, “recordes de preço” em leilões privados (SOARES, 2015, p. 182).

E são recorrentes as discussões sobre o quão justa pode ser a justiça ao tratar das heranças do colonialismo. Quais seriam os meios necessários para uma real reparação das perdas e violências causadas pelas administrações colônicas com o reconhecimento e correção do que foi, com veemência, negado pela história? Consideremos a cena do filme *Pantera Negra*, onde a figura do anti herói, Erik Killmonger, rouba um machado de povo de origem exposto em um museu britânico aparentemente fictício. A potência imagética da cena agrega valores que mediam a relação do espectador ao contemplar a imagem e compará-la com seu cotidiano, são estes o *valor de representação* e *valor de signo*. O primeiro, se materializa na representação, fiel ou não, das coisas percebidas pela realidade concreta, denota níveis menores de abstração; já o segundo é evidenciado por também representar, mas o faz com conteúdo cujos elementos não estão disponíveis para a camada puramente retiniana, porém, seu “significante visual tem uma relação totalmente arbitrária com seu significado” (AUMONT, 2002, p. 78-79). Neste sentido, a *representação* de uma figura diaspórica em um museu colonial tomando a força um artefato cultural roubado, vem a *significar*, também, a necessidade de reaver — ou propor — o irresoluto debate sobre pilhagens, espoliações e coletas de tesouros africanos (ainda que as reais intenções da personagem não tenham sido tão altruístas). A densidade do debate não conduz a muitas respostas práticas. Porém, há acordo ao afirmar sobre a necessidade de propostas basilares, projetos que após anos de manutenção política e social possam balancear o peso destas administrações na contemporaneidade.

Não são poucos os esforços para a repatriação de objetos. Como proposta de reparação das violentas coletas impostas sob a regência colônica, temos Glicéria (ou apenas Célia) Tupinambá, artista, ativista, cineasta, antropóloga, pesquisadora e professora oriunda da aldeia Serra do Padeiro, localizada na Terra Indígena Tupinambá de Olivença, no sul do estado da Bahia. Célia tem se dedicado nos últimos anos a investigar o paradeiro dos mantos removidos de seus locais de origem através das expedições etnográficas. A artista argumenta sobre sua missão de recuperação material e cultural da tradição de mantos indígenas levados para diversos museus europeus. Porém, a “missão” não se limita apenas a encontrar o manto, mas na profunda imersão em todo o espectro de epistemes que compõem o cotidiano Tupinambá.

Figura 1 — Célia Tupinambá vestindo um de seus mantos, ainda inacabado, no território indígena de Olivença.



Fonte: Revista Zum, “A visão do manto”¹

Com o retorno do manto são necessários profundos acordos de consonância com a natureza, pois para que o manto tenha plena vida é necessário que haja vida também em seu território, que este território tenha saúde e esteja protegido,

[...] com floresta de pé, para os pássaros que habitam na mata. Desde o alto das árvores até o chão, temos que ter uma floresta completa, para pássaros rasteiros, terrestres, como o tururi, o lambu, a saracura; pássaros de meia copa, como o paô, a alma-de-gato, o periquito; pássaros de copa alta, como o gavião. Assim, podemos realizar a colheita das penas de uma forma respeitosa, com a permissão da natureza. (JESUS DA SILVA, 2021, p. 328)

A vestimenta ritualística sagrada, composta por penas de aves nativas, constitui a “segunda pele do povo Tupinambá”. No processo de produção de sua versão do Assojaba, Célia percebe que a malha da trama se assemelha à organização existente na pele dos pássaros prendendo as penas em camadas ordenadas, proporcionando ao pássaro — e ao povo — proteção quando em meio ao frio. Nas palavras da própria, “[...] a malha tem as marcas dos pontos através de nós, então para cada nó e

¹ Disponível em: <https://revistazum.com.br/revista-zum-21/a-visao-do-manto/>. Acesso em 03/09/25.

o lugar que vai prender as penas em camada teremos a reprodução da pele dos pássaros. O portador do manto, ele se torna um pássaro gigante, ele envolta na natureza.” (Ibid., p. 337)

Além do encontro entre a dimensão material e espiritual, o manto representa a presença e permanência da cultura, memória e cosmopercepção do povo Tupinambá. Convém mencionar que segundo Oyèrónké Oyěwùmí (1997, p. 39), as diferenças perpetuadas pela lógica colonial são fruto dos poderes atribuídos a visão, ao ato de ver. Portanto, o uso do termo “cosmovisão” para descrever culturas que podem privilegiar outros sentidos é de caráter “eurocêntrico”. Logo, seguindo Oyěwùmí, entendemos que “cosmopercepção” é o modo mais adequado para descrever as maneiras de compreensão e recepção do mundo. Testemunhamos, então, Célia alcançando êxito em sua missão com a repatriação do Manto pelo Nationalmuseet (Museu Nacional da Dinamarca) para compor o acervo do Museu Nacional (RJ). Dada a visível “vitória”, sua missão continua com o resgate cultural e epistêmico da cultura indígena Tupinambá.

UM PASSADO, MUITOS FUTUROS

Ante os holofotes apontados para a violência dos processos de sujeição, roubo, dominação e extermínio de culturas, saberes e fazeres tradicionais — ou dos que apenas se encontravam fora do eixo hegemônico — acessamos também o movimento dos guardiões, ou “zelotes da amnésia” (MBEMBE, 2020, s.p.). Estes, insistem em articular que o passado está no passado e lá deve ser mantido. Dotados de covarde seletividade, sustentam que os acontecimentos que marcaram a história da humanidade e determinaram os modos — assim como a negação de outros modos — de compor o mundo, não devem ser lembrados. Ora, posicionar o passado, a história, como um pano de fundo com pouca ou nenhuma interferência no cotidiano, nos conduz a caminhar juntamente com a imparável flecha teleológica: continuamente buscando a superação, o resultado, o produto final, o desenvolvimento, etc. Em direção oposta, na vida do corpo agente², a história é fator determinante, promovendo a condução de quem somos, a ciência de onde viemos e o direcionamento de um sul para as jornadas.

Logo, por maior que seja a necessidade de certa distância em relação ao passado, para com este passado “fazer as pazes” e vislumbrar a potência de um futuro, “o passado não pertence jamais só ao passado” (Ibid.). Entendemos que em todas as comunidades humanas há/houve um trabalho de

² Consideremos a demonstração de Molefi Asante (2009) do “agente” como aquele que possui “agência”, a plena “capacidade de dispor dos recursos psicológicos e culturais necessários” para agir em função de sua própria liberdade (p. 94), se contrapondo à desumanização, marginalidade, *desagência* imposta pela colonialidade.

simbolização de sua própria história; deste modo, em acordo com Achille Mbembe consideramos correta a afirmação que “em vez de esquecer o passado, é o trabalho (crítico) de simbolização do passado (e, portanto, de si mesmos)” (Ibid.) que os corpos agentes devem realizar. Sabemos que as dominações que se consolidam duradouras não se limitam apenas a derme ou ao corpo dos sujeitos, mas se impõem também sobre o espaço em que habitam, deixando marcas inextinguíveis em suas mentes. A dominação, argumenta o autor, envolve o acometido e se alimenta dele de forma a mantê-lo em um estado letárgico, de intoxicação, tornando o indivíduo “incapaz de refletir por si com toda clareza” (Ibid.). A vigência dessas violências, em conjunto com as investidas de sujeição das situações coloniais, propiciou o “esvaziamento” dos elementos ontológicos — nas formas de entender, ser e ver-se no mundo — causando o que Valeria de Carvalho (2020), a partir da leitura crítica do pensamento do filósofo e teólogo Jayro Pereira, apresenta como *desontologização*: um justo “roubo ou arrastão” (LOPES, 2020, p. 287) da essência contida nos corpos alcançados por tais violências. O relacionamento com o passado, o entendimento destes processos de dominação e a consequente busca por vias mais plurais para os entendimentos sobre o mundo nos encaminham para o que os autores salientam ser a *reontologização*,

no sentido de olharmos para trás, nos voltarmos para nossas raízes para compreender, resgatar, dar visibilidade e legitimidade a todas as contribuições e conhecimentos criados e desenvolvidos pelos povos [...]. Para aprofundarmos os desafios que estão postos em nosso presente e vislumbrarmos o fortalecimento de nossos potenciais e caminhos para avançarmos na superação desse sistema-mundo estruturado pelo racismo (CARVALHO, 2020, p. 82).

O processo de *reontologização*, de manifestação pelo retorno a completa condição de ser, a justa conexão com uma essência, outrora, sistematicamente negada, é expressão evidenciada como forma de resistência e reinvenção. De modo que “o nascimento de uma nova consciência dependerá, de fato, de nossa capacidade de produzir a cada vez novas significações” (MBEMBE, op.cit).

DA QUEBRA A REDENÇÃO

Tendo pontuado exemplos de produções que manifestam e concretizam uma possível reversão dos males históricos causados pela usurpação de bens — sem contar as ossadas apátridas, crânios da Namíbia encontrados em hospitais e faculdades alemãs, ou, em caráter último, os quase 15 milhões de congoleses massacrados sob o jugo de Leopoldo II, que restam desconhecidos do senso comum e esquecidos na história, para citar apenas alguns exemplos africanos; sem esquecer, é claro, das violentas administrações colônicas que assolaram a população indígena das Américas, assim como povos da Ásia e Oriente Médio —, me aproximo, também, do discurso sobre a forma como certas

imagens de escultura³ que, em contraposição às removidas de seus locais de origem, foram introduzidas no cotidiano do colonizado. São imagens que evocam os dogmas e princípios de sua época. Monumentos que, por sua presença e força imagética, reforçam nossa relação com a colonização. Julia Baker (2022) argumenta que os posicionamentos e escolhas para a composição não são simples coincidência, pois é sabido que

A escolha do espaço público a ser ocupado, o material da escultura, a altura de seu pedestal, as dimensões finais, tudo o que envolve a criação desta obra pública é absorto de significados. [...] Incluir um sujeito que é comemorado ou conhecido pelos seus feitos históricos, não apenas nas narrativas literárias, mas na presença física das cidades, é um mecanismo para garantir que a sua permanência esteja na memória e vivência cotidiana dos ocupantes do espaço público. Através das estátuas, é esperado que aquele sujeito histórico seja conhecido nominalmente pois se torna espaço de referência ou de convívio. (2022, p. 61)

Portanto, se localizado em uma praça, torna-se ponto de encontro; se em via pública, são aos seus arredores que os carros fazem retorno. Recordamos, então, que as dominações que se consolidam duradouras não se limitam apenas a derme ou ao corpo dos sujeitos, mas se impõem também sobre o espaço em que habitam, cravando marcas inextinguíveis em suas mentes. O monumento passa a constituir parte da geografia e atua passivamente na mobilidade dos indivíduos. Na cidade do Rio de Janeiro, de modo específico, antiga capital no período da colônia e império, chão para acontecimentos históricos, território de diferentes povos ameríndios e porto de chegada de milhares de corpos escravizados, a violência “simbolizada nas estátuas” é constante. A própria disposição arquitetônica da cidade condiciona e sustenta os marcadores de desigualdade. “A expulsão de corpos marginalizados para as favelas e espaços em que poderes paralelos ao estado mantém uma relação de dominância, a remoção de sujeitos de suas casas para construção de vias mais largas, da revitalização de espaços, mostra como a relação entre sujeitos se mantém desigual.” (Ibid., p. 62) Consideremos as inúmeras operações policiais e disputas que atuam como lembrete que estes corpos marginalizados não podem transitar livremente.

A dominação se faz presente, seja na geografia dos espaços, seja nos corpos dos sujeitos que a vivenciam. O ir e vir não é permitido para todos, apenas para os que se encaixam na lógica da dominação imposta. Assim, o cenário das ruas se torna cenário de violência, de colonização. (Ibid.)

³ Utilizo o termo fazendo alusão ao segundo mandamento do texto bíblico. A ordem “não farás para ti imagem de escultura” configura o registro do iconoclasmo como fato cultural.

Mas é a partir da produção de arte que criamos rupturas e construímos pontes. Rupturas nas convenções sociais ou de produção e concepção das obras, evidenciando novos modos para a composição e seu entendimento; e pontes para transpassar as linhas abissais que fazem a separação entre os saberes e experiências, dividindo o bom do mau, o agradável do maléfico, eles e nós. Nesse sentido, entendemos a prática artística não apenas como a ação, no sentido prático de construção e transformação da matéria caótica e desestruturada em forma ordeira e organizada (e bela), mas também a matriz que sustenta a razão por trás destas ações, levando em consideração os efeitos a serem produzidos, assim como as consequências de tais efeitos. Se faz necessária em momentos como o atual, “no qual vozes oprimidas não podem mais se calar, no qual extremismos se apresentam de forma perigosa e disfarçada de direitos, a arte tem como dever transformar e revelar.” (Ibid., p.64)

Testemunhamos o revisionismo histórico de certas imagens cuja presença se impõe em nosso cotidiano, manifestando a dita quebra com pactos e tradições, renovando os ares de um tempo onde outras histórias ganham visibilidade, e não apenas a versão dos sujeitos hegemônicos. Dentre as manifestações do esforço artístico, enquanto articulação deste contramovimento, comento o trabalho da artista Diambe. Diambe da Silva é artista do Rio de Janeiro. Se apresenta como artista, comunicóloga e pesquisadora brasileira, cujas práticas se deslocam entre suportes; a artista faz trânsito entre processos instalativos, fotográficos, em vídeos e coreografias. De seus trabalhos mais conhecidos, é prazeroso citar a série intitulada Devolta, realizada em 2020 e 2021. Movimentada por um grupo de artistas e parceiras, a ação consiste em carregar roupas, tecidos e líquidos inflamáveis posicionando-se em monumentos ligados à colonização do Brasil. “A ação busca questionar o porquê de aqueles monumentos se encontrarem com destaque no espaço público, como podemos rever a história contada e como corpos não dominantes são recebidos no mesmo espaço compartilhado pelas figuras” (Ibid., p. 65).

Figura 2 – Princesa Isabel (da série Devolta), 2020, Diambe Da Silva



Fonte: Prêmio Pipa, “‘Isabel, Av. Princesa Isabel, Devolta’, 2020-2021”⁴

Posicionadas frente aos monumentos, no período noturno,

[...] um grupo junto com Diambe chega no local onde o monumento está instalado e começa a circundá-lo, colocando roupas retorcidas no chão ao seu redor. Na sequência, as participantes pegam garrafas repletas de líquido inflável e seguem circulando o monumento, encharcando as roupas. (Ibid., p. 64)

Incumbida do ato final, Diambe atea fogo nos tecidos, envolvendo o monumento num círculo de fogo e fumaça. “Apesar da ação não levar à finitude daquele monumento, questiona a função e espaço daquele símbolo colonial” (Ibid.). Configurável, em termos técnicos, como uma expressão iconoclasta, o ato constitui uma quebra com as imagens, a negação a estas. Ainda que não ocorra a derrubada física, são feitas derrubadas ideológicas das estátuas, onde se evidencia a remoção de toda aura sacra existente no monumento. Diambe realizou as ações — ou “coreografias” como a artista as chama, pontuando a veia política existente em toda movimentação dos corpos pelo espaço — em seis monumentos na cidade do Rio de Janeiro.

⁴ Disponível em: https://www.pipaprize.com/diambe-da-silva/2020_devolta_isabel-diambe-da-silva/. Acesso em 03/09/25.

Destituídas de seu caráter solene e, portanto, seu “poder de dominância”, o *levante* acontece ao evidenciar o porquê da existência de tal monumento. Djambe, através da coreografia, alcança, além da ressignificação das estátuas, a remoção do poder que configura a imagem, fazendo evidentes as lutas anticoloniais que se fazem diárias para corpos agentes.

No que tange às possibilidades do que pode vir a ser feito com as estátuas e monumentos coloniais, Mbembe nos elucida sobre uma finalidade possível para tais símbolos. Fazendo evidente que sua solução é localizada para o continente africano, onde o cabresto colonial tem interferência geopolítica ativa até os dias atuais, salienta a necessidade imediata de um recolhimento minucioso das estátuas e monumentos coloniais feito por parte de cada governo africano. Continua aconselhando que haja a reunião de todos os símbolos em um único parque, que há de servir de museu para as gerações por vir;

Esse parque-museu pan-africano servirá de sepultura simbólica para o colonialismo neste continente. Uma vez que este sepultamento tenha ocorrido, que não seja jamais permitido utilizar a colonização como pretexto das nossas infelicidades do presente. Em seguida, que nunca se permita erigir estátuas a ninguém, seja lá quem for. E que, ao contrário, floresçam bibliotecas, teatros, espaços culturais, tudo isso que nutrirá, desde o presente, a criatividade cultural do amanhã. (MBEMBE, op. cit.)

Ainda que a solução/sugestão tenha sua localidade determinada, no movimento de pensar com o autor nos permitimos o questionamento sobre as possibilidades em soluções que sejam pensadas em favor da realidade encontrada no território brasileiro. Salientamos a urgência de debates que levem em consideração os saberes museais na proposição de reparações.

(OUTRAS) CONSIDERAÇÕES

Entendemos a ação de resistência como um elemento conjunto e íntimo de corpos políticos. Para além de passivamente “resistir” aos engenhos e efeitos das estruturas impostas pelos regimes e administrações coloniais, testemunhamos o recorrente enfrentamento, levante e revolta contra estes modos de governo e controle. A partir das inquietações provocadas pela sistematização do olhar sobre os espaços e composições — precisamente, um olhar que organiza as informações para torná-las inteligíveis, transitando entre análises e interpretações do objeto e da prática artística —, assim como sobre o delinear da forma em suas nuances históricas, é possível evidenciar nas produções que manifestam o levante, não apenas em aspectos formais ou que se apresentam em possibilidades visuais, mas urgência de/por vida, fala e existência. Intrínseca a esta pulsão, está o alcance ao sítio da supressensibilidade. Composições como as de Djambe e Célia — até mesmo a de Mbembe, se nos

propormos a conceber o material teórico como outra possibilidade de resposta à “técnica poética” — fogem ao aspecto puramente retiniano da produção e enfrentam a materialidade histórica hegemônica. Evidenciamos pela composição visual, material, coreográfica, performática ou teórica, a manifestação de valores que se encontram no campo da imaterialidade, contribuindo fortemente para o fomento epistêmico, ontológico e social dos indivíduos.

Através do marco referencial proposto pelas artistas, se faz possível o vislumbre de maior disposição no enfrentamento das condições impostas pelos muitos regimentos aos quais estamos sujeitos, além justificar um novo olhar sobre os símbolos e imagens que compõem a paisagem das cidades. Por consequência, somos abertos às possibilidades de existência fora da veia hegemônica: outros modos de temporalidade que não a linear, outras formas de entendimento que não se limitam ao conjunto dialético ou ao silogismo, etc, isto é, às formas lógicas do ocidente. Testemunhamos, então, o confronto da “monocultura da ciência moderna com uma ecologia de saberes” (SANTOS, 2009, p. 44), no sentido de reconhecer a pluralidade de conhecimentos distintos — estando a ciência moderna entre eles —, em interações e dinâmicas entre esses conhecimentos que não interferem ou comprometem uma autonomia própria. A proposta ecológica de cultivo de saberes baseia-se na ideia do conhecimento como um interconhecimento, fazendo viável o contato com as possibilidades de um saber mais plural, inclusivo e, ao mesmo tempo, uno, abrindo o caminho para um horizonte mais consonante, homogêneo e atento às necessidades coletivas.

REFERÊNCIAS

AUMONT, Jacques. **A imagem**. 7.ed. Campinas: Papirus, 2002.

ASANTE, Molefi Kete. Afrocentricidade: notas sobre uma posição disciplinar in: NASCIMENTO, Elisa Larkin (org.) **Afrocentricidade: uma abordagem epistemológica inovadora**. São Paulo: Selo Negro, 2009.

BAKER, Julia. Ocupar e desconstruir — a derrubada simbólica de estátuas colonizadoras através da série Devolta de Djambe da Silva. **Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas** 17 (1): 58-73, 2022. <https://doi.org/10.11144/javeriana.mavae17-1.odds>.

CARVALHO, Valeria Fernandes de. Reflexões sobre a falsa universalidade da teologia cristã: epistemicídio e a construção do “outro” in: Alves, Míriam Cristiane (org.) **A Matriz Africana: Epistemologias e Metodologias Negras, Descoloniais e Antirracistas**. 1. ed. - Porto Alegre. Rede Unida, 2020.

GROSGOUEL, Ramón. Para descolonizar os estudos de economia política e os estudos pós-coloniais: Transmodernidade, pensamento de fronteira e colonialidade global. **Periferia**, [S. l.], v. 1, n. 2, 2012. DOI: 10.12957/periferia.2009.3428. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/periferia/article/view/3428>. Acesso em: 13 set. 2024.

JESUS DA SILVA, G. Arenga Tata Nhee Assojoba Tupinamabá. **Tellus**, [S. l.], v. 21, n. 46, p. 323–339, 2022. DOI: 10.20435/tellus.v21i46.816. Disponível em: <https://www.tellus.ucdb.br/tellus/article/view/816>. Acesso em: 13 set. 2024.

LOPES, Claudemira Vieira Gusmão. O que fomos (África Pré-Colonial)? O que fizeram de nós (Colonialismo)? O que poderemos voltar a vir a ser (Educação para a descolonização dos saberes)? **Revista Interterritórios**, Caruaru, PE, v. 6, n. 12, p. 280-298, 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/interterritorios/article/view/249001>. Acesso em: 22 nov. 2024.

MBEMBE, Achille. O que fazer com as estátuas e os monumentos coloniais? **Revista Rosa**, 2, 2020. Disponível em: <https://revistarosa.com/2/o-que-fazer-com-as-estatuas-e-os-monumentos-coloniais>. Acesso em: 08 set. 2024.

MUNANGA, Kabengele. A dimensão estética na arte negro-africana tradicional [Internet]. In: **Arteconhecimento**. São Paulo: Mac-Usp, 2004. Disponível em: https://biblio.fflch.usp.br/Munanga_K_ADimensaoEsteticaNaArteNegroAfricanaTradicional.pdf. Acesso em: 02 set. 2024.

OYĚWŪMÍ, Oyèrónkẹ́. **The invention of women: making an African sense of western gender discourses**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997.

SANTOS, B. S.; MENESES, M. P. (org). **Epistemologias do Sul**. Almedina: Coimbra, 2009.

SOARES, B. C. B. O gosto pela autoridade e a autoridade do gosto: as apropriações culturais nas ‘artes primeiras’. **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas**, v. 10, n. 1, p. 169–186, jan. 2015.

WILLETT, Frank. **Arte Africana**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2021.

Submissão em: 17/03/2025

Aprovação em: 20/08/2025