

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “Júlio de Mesquita Filho”
Instituto de Artes – Campus São Paulo

Beatriz Carvalho Tavares Alves

SERÁ? E SE? - Compromissos de Produção Artística
com a Imaginação Transformadora

SÃO PAULO

2025

Beatriz Carvalho Tavares Alves

SERÁ? E SE? - Compromissos de Produção Artística
com a Imaginação Transformadora

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Artes Visuais, sob orientação da Profª Drª Rita Lucia Berti Bredariolli

SÃO PAULO

2025

Ficha catalográfica desenvolvida pela Diretoria Técnica de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da UNESP. Dados fornecidos pelo autor.

A747s Alves, Beatriz Carvalho Tavares, 2001-
Será? E se? : compromissos de produção artística com a imaginação transformadora / Beatriz Carvalho Tavares Alves. – São Paulo, 2026.
33 f.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Rita Luciana Berti Bredariolli.
Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Artes Visuais) –
Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, São Paulo.

1. Arte. 2. Arte - Filosofia. 3. Criação (Literária, artística, etc.). 4. Imaginação. I. Bredariolli, Rita Luciana Berti. II. Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, São Paulo. III. Título.

CDD 701

Bibliotecária responsável: Luciana Corts Mendes - CRB/8 10531

Beatriz Carvalho Tavares Alves

SERÁ? E SE? - Compromissos de Produção Artística
com a Imaginação Transformadora

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Artes Visuais.

Trabalho aprovado em: 02/12/2025.

Banca Examinadora

Profª Drª Rita Bredariolli

Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista - Orientadora

Victoria Bispo Ribeiros dos Santos

Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista

AGRADECIMENTOS

Agradeço a minha família, que sempre me forneceu espaço para imaginar.

Agradeço meus amores que me ajudaram na jornada, prezando pela minha saúde e disponibilizando a escuta que eu precisava — Sol, Carol, Victoria(s), Ally, Noa, Kaori.

Agradeço ao Caio, por sempre me trazer os contrapontos que eu preciso para me manter sonhando e questionando.

Agradeço as amizades que fiz na minha jornada acadêmica, como Felipe Salles, Amanda Gabriela, Júlia Santos, Kathleen Almeida, Kaori Fukumoto, Noa Turati, Carol Okamura, e Nathalia Santos.

Agradeço à professora Rita Bredariolli, cujas aulas foram fundamentais para me aventurar nesse tema de pesquisa, e ao professor Levi, cuja presença foi decisiva nas primeiras etapas de definição deste projeto.

Por fim, agradeço a você, leitor. Seu olhar tem poder; e espero que estas palavras ajudem a agitá-lo.

RESUMO

À partir de uma análise do panorama capitalista atual, a imaginação é apresentada como componente psíquico e social essencial para desencadear mudança e explorar alternativas para o presente e para o futuro. Busca-se firmar compromissos para a produção artística, entendendo a arte como criadora de verdades e mundos, uma manifestação da imaginação que pode ser usada para afirmar as verdades “úteis” para quem a cria - no caso, uma autora autodescrita como uma “artista e educadora queer e autista”. Propondo um viés de análise para o fenômeno específico de contação de verdades a partir da imagem, a distinção entre Estética (moderna) e EsteSe (decolonial) é apresentada, levantando alternativas à maneira de criar e se relacionar com a arte, na busca de fornecer um repertório que induza a pergunta: “Será? E se?” durante o ato de criação.

Palavras-chave: imaginação transformadora; produção artística; capitalismo; colonialidade; decolonialidade; contracolonialidade; artes visuais; teoria histórico-cultural; imagem.

ABSTRACT

Based on an analysis of the contemporary capitalist landscape, imagination is presented as an essential psychic and social component for triggering change and exploring alternatives for the present and the future. The study seeks to establish commitments for artistic production, understanding art as a creator of truths and worlds—a manifestation of imagination that can be used to affirm “useful” truths for those who create it, in this case, an author who self-identifies as a “queer and autistic artist and educator.” By proposing an analytical perspective on the specific phenomenon of truth-telling through images, the distinction between (modern) Aesthetics and (decolonial) Aesthesis is introduced, raising alternatives to prevailing ways of creating and relating to art, with the aim of providing a repertoire that encourages the question “What if?” during the act of creation.

Keywords: transformative imagination; artistic production; capitalism; coloniality; decoloniality; counter-coloniality; visual arts; historical-cultural theory; image.

SUMÁRIO

SUMÁRIO.....	6
1 INTRODUÇÃO.....	7
2 DO PANORAMA.....	8
2.1 Capitalismo.....	8
2.2 Imaginação.....	9
3 COMPROMISSOS DE PRODUÇÃO ARTÍSTICA COM A	
IMAGINAÇÃO TRANSFORMADORA.....	13
3.1 Arte como criação de verdades.....	13
3.2 De qual mundo estamos criando?.....	18
3.3 Os poderes específicos da imagem na criação de mundos.....	21
3.4 Estética vs. EsteSe: uma proposição alternativa para a produção artística.....	25
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	30
REFERÊNCIAS.....	32

1 INTRODUÇÃO

Então, como artistas... Nós não devemos a nós mesmos a missão de desafiar o que nós temos ou não permissão para imaginar?

(Ismatu Gwendolyn, *The War is Not a Metaphor*¹)

Esta pesquisa se originou em uma pesquisa maior realizada para a confecção de meu Trabalho de Conclusão de Curso para a Licenciatura em Artes Visuais. Mais do que apontar semelhanças (que podem ser encontradas por você, leitor, sob o título semelhante: *Compromissos de Arte Educação com a Imaginação Transformadora*), oriento esta introdução à partir das adições únicas que atribuo à confecção deste texto.

É reconhecido ao artista o direito de imaginar; entretanto, não apenas vemos socialmente esse direito sendo atribuído *unicamente* ao papel do artista, como é defendida uma criação pautada apenas na subjetividade do artista criador — vista em falas como “ele faz o que ele quiser fazer”, num apagamento dos contextos que pautam os desejos que originam e os códigos que compõem a criação.

Esse apagamento não apenas omite fatores importantes para a análise do corpo de obras de qualquer artista, como isenta a figura de artista de criar obras cuja influência opera propagando símbolos e narrativas benéficos a uma classe e um contexto histórico-cultural específico.

Diante desse contexto, cabia a análise: como exatamente a arte é capaz de comunicar tanto, simultaneamente, acerca das suas visões de mundo, tanto na esfera social quanto na esfera pessoal? Que características e funcionamentos intrínsecos à produção artística a tornam uma comunicadora de verdades tão potente? E, acima de tudo: como posso, em uma obra, suscitar no público dúvidas e reformulações acerca de suas compreensões de verdade, de maneira que o coloque a caçar alternativas junto com a obra, perguntando: *será? E se?*

Vamos olhar brevemente em volta, falando sobre capitalismo, colonialidade, e imaginação, para, então, entrar nas trilhas específicas à criação artística, falando sobre semiótica, compromisso político, e alternativas aos cânones atuais de produção e interpretação das artes visuais.

¹ Tradução livre feita por mim

2 DO PANORAMA

2.1 Capitalismo

Em sua obra *Realismo Capitalista*, originalmente publicada em 2009, Mark Fisher discorre sobre o panorama capitalista contemporâneo, direcionando seu olhar sobre o fenômeno de falta de consideração de alternativas ao capitalismo, aceito globalmente não necessariamente com entusiasmo, mas como uma inevitabilidade, o único sistema racionalmente capaz de organizar a humanidade.

Acerca desse pensamento, Francis Fukuyama é citado, em sua obra *O Fim da História e o Último Homem*, de 1992. O diálogo com o autor localiza que esse desencantamento já seria observado socialmente há algumas décadas,:

“Esse mal estar, esse sentimento de que não há nada de novo, evidentemente, não é novidade. Nós o encontramos no conhecido conceito de “fim da história” tão alardeado por Francis Fukuyama após a queda do Muro de Berlim. A tese de Fukuyama de que a história havia atingido o climax com o capitalismo liberal pode ter sido amplamente zombada, mas continua sendo aceita, e mesmo presumida. no plano do inconsciente cultural” (Fisher, 2020, p. 15)

É essa premissa, que Fisher descreve como “aceita, e mesmo presumida”, que ele nomeia como “Realismo Capitalista”: a presunção de que o capitalismo seria o “fim da história”, colocando qualquer perspectiva de mudança no campo da ilusão e da irracionalidade:

Ao vangloriar-se de ter - como coloca Badiou - “nos libertado das “abstrações fatais ” inspiradas pelas “ideologias do passado”, o realismo capitalista apresenta a si mesmo como um escudo que nos protege dos perigos resultantes de acreditar demais. A atitude de ironia distante, própria do capitalismo pós-moderno, supostamente nos imuniza contra as seduições do fanatismo. Rebaixar nossas expectativas — somos ensinados - é só um pequeno preço a pagar para estarmos à salvo do terror e do totalitarismo,

O “realismo” aqui é análogo à perspectiva deflacionária de um depressivo, que acredita que qualquer estado positivo, qualquer esperança, é uma perigosa ilusão. (Fisher, 2020, p. 13-14)

Como contraposição possível a esse realismo, Fisher retoma outros pensadores para destacar a necessidade de “destruir a aparência de uma ordem natural” como compromisso da “política emancipatória”, reformulando os horizontes de possibilidade:

Como um grande número de teóricos radicais - de Brecht a Foucault e Badiou - já sustentaram, a política emancipatória precisa sempre destruir a aparência de uma “ordem natural”: deve revelar que o que nos é apresentado como necessário e inevitável é, na verdade, mero acaso, e deve fazer com que o que antes parecia impossível seja agora visto como alcançável. [...] “Modernização”, observa amargamente Badiou, “é o nome dado a uma definição estrita e servil do possível. Essas ‘reformas’ invariavelmente visam tornar impossível o que costumava ser praticável (para a maioria), e convertendo em fonte de lucro (para a oligarquia dominante) o que não costumava ser. (Fisher, 2020, p. 22)

É aqui que a imaginação se insere como uma aliada potente. Diante de um panorama esmagador, até “tênuos vislumbres” ganham uma potência redobrada.

A longa e escura noite do fim da história deve ser encarada como uma enorme oportunidade. A própria generalidade opressiva do realismo capitalista significa que mesmo tênuos vislumbres de possibilidades políticas e econômicas alternativas são capazes de gerar um efeito desproporcionalmente grande. O menor dos eventos pode abrir um buraco na cinzenta cortina reacionária que encurtou os horizontes de possibilidade sob o realismo capitalista. De uma situação em que nada pode acontecer, de repente tudo é possível de novo. (Fisher, 2020, p. 133)

2.2 Imaginação

A imaginação é historicamente posta em contraposição à racionalidade, sendo entendida como uma mera função “geradora de fantasia”; e essa fantasia, doravante, é descreditada como forma de produção intelectual, sendo-lhe negada seu reconhecimento enquanto um fator psicológico e social com manifestações valiosas.

Acerca dos papéis psíquicos e sociais da imaginação, Vigotski postula que:

O cérebro não é apenas o órgão que conserva e reproduz nossa experiência anterior, mas também o que combina e reelabora, de forma criadora, elementos da experiência anterior, erigindo novas situações e novo comportamento. [...] É exatamente a atividade criadora que faz do homem um ser que se volta para o futuro, erigindo-o e modificando o seu presente [...] Na verdade, a imaginação, base de toda atividade criadora, manifesta-se, sem dúvida, em todos os campos da vida cultural, tornando também possível a criação artística, a científica e a técnica (Vigotski, 2009 , p. 14-15)

Para além dos pontos levantados por ele (imaginação como função criadora que possibilita a modificação do presente, a criação artística, científica e técnica), destaco o papel particular que a imaginação tem na sua relação com povos

contra-hegemônicos, com foco em populações não brancas (indígenas, negras, quilombolas).

Primeiramente, o panorama capitalista no qual nos encontramos se caracteriza por formas homogeneizantes de produzir conhecimento, estabelecendo critérios rígidos para a validação de saberes que, historicamente, segregaram a produção intelectual contra-hegemônica ao lugar da irracionalidade.

Desde o século XVII, nos principais centros hegemônicos desse padrão mundial de poder [...] à partir desse universo intersubjetivo foi elaborado e formalizado um modo de produzir conhecimento que dava conta das necessidades cognitivas do capitalismo: a medição, a quantificação, a externalização (objetivação) do cognoscível em relação ao conhecedor, para o controle das relações das pessoas com a natureza, e entre elas em relação a esta, em especial sobre a propriedade dos recursos de produção [...]

Esse modo de conhecimento foi, por seu caráter e origem eurocêntricos, denominado racional; foi imposto e admitido no conjunto do mundo capitalista como a única racionalidade válida e como emblema da modernidade. As linhas matriciais dessa perspectiva cognitiva tem se mantido, apesar das mudanças de seus conteúdos específicos, e das críticas e dos debates, ao longo da duração do poder mundial do capitalismo colonial moderno. Essa é a modernidade/racionalidade que agora está, finalmente, em crise. (Quijano, 2014, p. 287)

Esta compreensão estreita de possibilidades de organização social e das manifestações da “racionalidade”, está, como posto por Quijano, “em crise”. Maldonado-Torres estende a influência do pensamento colonial moderno, estreitamente associado com o capitalismo, à “autoridade, o sexo, e a subjetividade”:

Do mesmo modo, em qualquer dos outros meios — a autoridade, o sexo, a subjetividade — estão presentes todas as formas historicamente conhecidas, agora sob a primazia geral de um formato designado de moderno: o “Estado-nação”, a “família burguesa”, a “racionalidade moderna”. (Maldonado-Torres, 2009, p. 90)

Em contraponto à homogeneidade apresentada, as populações não-brancas que foram historicamente subjugadas vingam devido a seu reconhecimento profundo da diversidade de formas práticas e subjetivas de organização do mundo, além de sua capacidade de unir realidades, pensamentos e experiências aparentemente opostos. Nas palavras de Nego Bispo (Antonio Bispo dos Santos), intelectual quilombola:

Confluência é a lei que rege a relação de convivência entre os elementos da natureza e nos ensina que nem tudo que se junta se mistura, ou seja, nada é igual. Por assim ser, a confluência rege também os processos de mobilização provenientes do pensamento plurista dos povos politeístas. Transfluência é a lei que rege as relações de transformação dos elementos da natureza e nos ensina que nem tudo que se mistura se junta. Por assim ser, a transfluência rege também os processos de mobilização provenientes do pensamento monista do povo monoteísta. É a partir dessas leis que se geram os grandes debates entre a realidade e a aparência, ou seja, entre o que é orgânico e o que é sintético (Santos, 2015, p. 89)

Vemos aqui um primeiro ponto importante de oposição entre o pensamento não-branco (colonizado) e o pensamento capitalista-colonial moderno: a confluência se apresenta como uma lógica capaz de entender a relação (*ajuntamento*) entre conceitos, narrativas e experiências sem que essas precisem perder suas qualidades únicas (*se misturar*), diferentemente da transfluência. A lógica da confluência abre um grande espaço para a diversidade — que, por sua vez, alimenta fortemente a imaginação, função que vinga na riqueza de experiências, tendo a sua disposição novos e variados elementos para fazer suas recombinações e reelaborações criadoras.

O último elemento que pretendo destacar na defesa da imaginação, particularmente aquela produzida por populações contra-hegemônicas, é a sua vinculação direta com um contexto concreto de motivação prática e subjetiva para o indivíduo; e, diante da opressão da colonialidade, a subjetividade do colonizado se encontra fortemente comprometida com a criação de alternativas, fugas e respostas à colonização. Em sua obra *Autodefesa: uma filosofia da violência*, Elsa Dorlin retoma Fanon para discutir como a impossibilidade de defesa diante da violência colonial coloca o corpo colonizado em um estado de tensão e antecipação que só é resolvido no campo do sonho:

Prostrado, mais morto que vivo, o colonizado se detém num sonho sempre o mesmo [...] A primeira coisa que o indígena aprende é ficar no seu lugar, não passar dos limites. É por isso que os sonhos do indígena são sonhos musculares, sonhos de ação, sonhos agressivos [...] Durante a colonização, o colonizado não para de libertar-se entre as nove horas da noite e as seis da manhã (Fanon *apud* Dorlin, 2020, p. 53)

Esse conflito motiva o corpo colonizado a uma imaginação mobilizada, transformadora por natureza, porque nasce da reação subjetiva à dominação —

sendo esta reação, a força da imaginação na criação de alternativas a um panorama dominante, o objeto central deste trabalho.

O trabalho do colono é tomar impossíveis até os sonhos de liberdade do colonizado. O trabalho do colonizado é imaginar todas as combinações eventuais para aniquilar o colono (Fanon *apud* Dorlin, 2020, p. 53)

3 COMPROMISSOS DE PRODUÇÃO ARTÍSTICA COM A IMAGINAÇÃO TRANSFORMADORA

3.1 Arte como criação de verdades

Representatividade naquela época [Anos 60-70, especificamente no contexto do movimento negro, centrando os Panteras Negras] não era apenas estética. A representatividade literalmente re-imaginou o que as pessoas negras são capazes de fazer... agora. Não em cem anos, não os filhos dos filhos dos nossos filhos - agora. Por um momento na história, quando você estava olhando para pessoas negras altamente visíveis, você tinha o loop infinito da oportunidade. O se isso, então aquilo, certo? (...) Nós humanos constantemente procuramos pelo que é possível, porque o que rola na nossa cabeça pode ser feito. O que é possível pensar se torna possível de fazer. Nós podemos fazer literalmente qualquer coisa que imaginarmos. Então, como artistas... Nós não devemos a nós mesmos a missão de desafiar o que nós temos ou não permissão para imaginar?

(Ismatu Gwendolyn, *The War is Not a Metaphor*²)

Conversamos, até agora, sobre o panorama capitalista que determina nossa criação de arte neste momento e território. Adentro, agora, nas discussões sobre a figura de Artista diante desse panorama. Quais princípios devem fundamentar nosso uso da imaginação — defendendo, nesse trabalho, sua potência não apenas a nível individual, mas a nível de transformação social? Quais os poderes específicos da imagem nesse ato de imaginar? Quais discussões já estão sendo feitas acerca das funções do papel de Artista, e como a crise atual nos leva a reexplorar essas funções?

O primeiro texto central que me guiou nessa reflexão foi o ensaio *O Papel do Artista é Carregar a Arma*³, da ativista, escritora e assistente social Ismatu Gwendolyn. Nele, ela desenha o seguinte panorama:

² Textos de Ismatu Gwendolyn apresentados nesse capítulo tem tradução livre feita por mim.

³ The Role of The Artist is to Load The Gun

Arte (substantivo):⁴

- O uso consciente da imaginação na produção de objetos cuja intenção é de contemplação ou apreciação como belos, como nos arranjos de formas, sons, ou palavras.
- Habilidade que é adquirida por estudo, prática ou observação.
- Esforço humano de imitar, suplementar, alterar, ou contrariar o trabalho da natureza.
- Uma re-criação da realidade de acordo com os valores metafísicos do artista.

A (criação de arte) = B(criação de mundos) = C (contação de verdades)

-
- A criação de arte é criação de mundos (A=B), como visto na definição acima *uma re-criação da realidade*; esforço humano de alterar ou contrariar o trabalho da natureza.
 - A criação de arte é divina em sua habilidade de criar e dar forma e reformar o que entendemos como real, relevante, verdadeiro (A=C)
 - A verdade, a habilidade de moldá-la e vendê-la e fortalecê-la com a crença dos outros, esculpe a realidade; realidade é o que nós coletivamente concordamos; múltiplas realidades podem existir ao mesmo tempo, mesmo de pessoa para pessoa.
 - A verdade, como qualquer outra arma, pode agir como um agente de opressão ou uma via de liberação, dependendo de quem constrói a narrativa.
 - A criação de arte tem a capacidade de ser revolucionária (A=que solidifica um povo, que o arquiva, que o fortalece na busca de liberdades maiores, mesmo se [quem sabe, *especialmente*] dentro se sua própria imaginação). Arte (A) forma a cultura (C, onde cultura é um coletivo de verdades e crenças amarradas por ações repetidas socialmente), o que a torna uma das ferramentas mais poderosas disponíveis para qualquer um que se lance à criação. Toda criação empurra o mundo, que nos empurra de volta (A=B=C)

As esquematizações desenhadas por Gwendolyn derivam de uma rede rica de autores e correntes filosóficas e sociológicas. Mais do que redesenhá-la a partir de um viés acadêmico menos ensaístico, pretendo me ater a alguns pontos, fortalecendo-os antes de analisar o papel específico da imagem dentro do ecossistema de imaginação (transformadora), principalmente em seu uso por artistas.

Primeiramente, retomemos o ponto “*A criação de arte é divina em sua habilidade de criar e dar forma e reformar o que entendemos como real, relevante, verdadeiro (A=C)*”. Em sua tese de doutorado *A Construção de Mundos na Literatura Não-Realista*, de Julio Jeha, ele parte das teorias de autores clássicos da semiótica,

⁴ Gwendolyn cita, no texto, ter recolhido as definições de uma pequena coletânea de dicionários.

como Thomas Peirce, João Poinot, John Deely e Jakob von Uexkull, para compreender o que são as experiências e como elas formam o que entendemos enquanto realidade.

São apresentados os conceitos de *Umwelt* (de Uexkull) e *Lebenswelt* (de Deely⁵). *Umwelt* denominaria o nosso mundo percebido, a reconstituição psíquica da realidade a partir da qual os organismos dirigem suas ações.

Cada ser vivo interage com o ambiente físico que o cerca de maneira determinada biologicamente—para o organismo como membro de uma espécie—e individualmente—para o organismo enquanto único, com necessidades particulares. Dessa interação resulta um mundo objetivo próprio do organismo. (Jeha, 1991, p. 12)

Sendo o termo “objetivo” aqui empregado a partir da terminologia semiótica, que distingue “coisa” — os elementos físicos da natureza a nossa volta, que existem independente da nossa cognição sobre eles — de “objeto” — que seria “aquilo que a coisa se torna na experiência”, “aquilo para o qual a cognição se dirige no processo de tornar presente na experiência tudo aquilo que aí ainda não está” (Jeha, 1991, p. 14). O autor traz um exemplo didático:

Um exemplo deve esclarecer o primeiro princípio de Poinot: imaginemos uma placa de trânsito onde está escrito PARE. Ao tomarmos conhecimento de sua existência enquanto estivermos dirigindo, ela passará de coisa para objeto e um objeto tal que provocará uma mudança em meu comportamento. Mas não é a placa em si que produz a mudança, como se sucederia no caso de uma árvore derrubada por uma tempestade, e sim a mensagem que ela transmite. Mais uma vez, não é a mensagem em si que me faz parar, mas suas consequências, algo que não está na placa, que lhe é exterior. A placa apenas funciona como algo que me é dado experimentar através dos quantz de luz que atingem meus olhos e que tornam possível seu reconhecimento como aquela placa contendo aquela mensagem e não uma outra placa contendo uma outra mensagem. (Jeha, 1991, p. 15)

Lebenswelt, por sua vez, corresponde ao “mundo objetivo específico do ser humano” (Jeha, 1991, pg. 37), uma vez que esse se torna ciente das relações que se formam em sua psique entre as coisas percebidas sensorialmente e os objetos formados mentalmente.

⁵ O autor coloca, em nota de rodapé: “Até onde pude verificar, Deely (1982) foi o primeiro a usar o termo *Lebenswelt* em um contexto semiótico. Deely o contrasta com *Umwelt*, mas, como ele me disse, o termo se deriva também do uso que Husserl faz dele em *Crisis of European sciences and transcendental phenomenology*” (Jeha, 1991, p. 38)

No *Lebenswelt*, o mundo objetivo se abre a níveis de desenvolvimento que não têm precedentes e nem foram pronunciados no *Umwelt*. Uma abertura de acordo com a autonomia intencional do *Umwelt* torna possíveis as ciências humanas e a literatura. Uma abertura de acordo com seu contraste com o físico prejacente torna possíveis as ciências naturais e a tecnologia. (Jeha, 1991, p. 38)

É a partir da compreensão de que nosso mundo objetivo — *Umwelt* — se diferencia do mundo físico, cuja existência independe da nossa percepção dele, que surgem os campos do pensamento humano — *Lebenswelt* — capazes de, por um lado, explorar a autonomia dos objetos em relação às coisas (na criação da ficção, por exemplo) e, por outro, a aproximação dos objetos em relação às coisas (como nas ciências naturais).

Verdade, então, seria:

Uma relação da **faculdade cognitiva com o objeto**, experimentada como uma **relação unívoca e idêntica entre coisa e objeto**, e que pertence ao julgamento do organismo que a apreende ou ao consenso de uma comunidade, ou a ambos. (Jeha, 1991, p. 48), grifos meus.

Em mais um exemplo didático, Jeha toma por exemplo o processo de criação de objetos no *Umwelten* de três figuras, a partir de uma mesma coisa: uma palmeira.

Para o indígena⁶, a palmeira é um objeto de culto, pois foi nela que Aré (ou Tamandaré), o Noé ameríndio, se salvou do dilúvio.⁷ Para o fazendeiro, a palmácea pode ter fins lucrativos ou ser um empecilho para o plantio, devendo ser cortada. Para o sabiá, ela servirá de abrigo e de fonte de alimento, contribuindo para a sua sobrevivência.

O indígena cultua a palmeira por ver nela algo que lá não existe: seu *Innenwelt*⁸ é capaz de criar um objeto que não possui correlato na circunvizinhança física. Para ele, a palmeira é a entidade sagrada que ele

⁶ No texto original, de 1991, Jeha usa o termo “índio”. Este termo é criticado contemporaneamente por derivar da suposição portuguesa de que eles teriam chegado às Índias, tendo, então, uma conotação racista e homogeneizadora. Indígena, por outro lado, é a antítese de alienígena, representando aquilo que é nativo de uma terra – o que define bem a autodeterminação desses povos, sem negar sua diversidade cultural.

⁷ O exemplo fornecido por Jeha toma por pressuposto “O Indígena” como uma figura genérica, arquetipal. O mito por ele narrado foi documentado entre povos da família tupi no litoral nordeste brasileiro (localizado na tese de doutorado *Shenibapu Miyui: literatura e mito*, de Érika Bergamasco Guesse). Não pude localizar registros de povos atuais que mantém, atualmente, o culto a Tamandaré, embora o nome apareça como referência histórica e a locais na comunidade tupinambá de Serra de Olivença (BA).

⁸ “É o mapa interior que cada indivíduo constrói e utiliza para orientar-se no mundo objetivo da sua espécie (cf. J. V. Uexküll 1909). Esse mapa compreende o conjunto de estruturas e funções corporais (Lorenz 1971; 275) que vão orientar o comportamento do organismo no *Umwelt*. (Jeha, 1991, p. 50)

imaginou. Para o fazendeiro, a palmeira aparecerá como benéfica ou prejudicial para seus propósitos econômicos. Ele cria uma relação objetiva que não existe no ambiente físico fora do contexto dos seus planos. Seu *Innenwelt* consegue gerar uma objetividade que substitui uma realidade "perceptual", como diria Peirce.

Ao contrário do indígena e do fazendeiro, o sabiá experimentará a palmeira não como um signo (de sobrevivência, no caso), mas palmeira = comida, ou palmeira = abrigo. Embora o indígena saiba que não foi aquela palmeira específica que salvou seu antepassado Aré, no entanto, ele, como o sabiá, a reduz, até certo ponto, a um objeto. Para o indígena, aquela palmeira e a de Aré são a mesma, em uma confusão entre causalidade formal e causalidade eficiente.⁹ (Jeha, 1991, p. 52)

No exemplo de Jeha, vemos descritos dois exemplos distintos pelos quais somos capazes de interagir com nosso mundo mundo simbólico (objetivo) em “substituição a uma realidade perceptual”: primeiro, o de um homem branco, cujos construtos internos acerca de produtividade ou improdutividade guiarão mais suas ações diante da coisa “árvore” do que a existência física da árvore em si; e, depois de um indígena, que vê na árvore um eco do divino, orientando sua relação com a palmeira a partir do objeto “Tamandaré”.

Destaco, neste exemplo, como o mundo objetivo de ambos os personagens é intermediado pela cultura. A relação com a coisa “árvore” não se dá apenas fisicamente, na percepção sensorial, mas mentalmente, relacionando o objeto mental “árvore” a outros objetos estabelecidos previamente pela experiência e pelo intermédio com a cultura.

É nessa capacidade de criarmos relações mentais entre elementos presentes na nossa esfera sensorial com elementos ausentes, e, muitas vezes, puramente abstratos/mentais, que reside a imaginação e outras formas de pensamento complexo.

Somos capazes, até certo ponto, de fazer com que nosso mundo objetivo varie de acordo com nossa vontade e, como consequência, com que ele seja visto de outras maneiras. Essa capacidade é apenas ela torna possível o fenômeno da ficcionalidade. A ficção resulta da tematização da diferença, dentro da objetividade, entre aqueles aspectos da objetividade que se reduzem à nossa experiência deles e aqueles que provam, dentro da experiência, exceder nossa experiência deles. Ela surge ao desligarmos

⁹ Causalidade formal e eficiente são conceitos aristotélicos. A “forma” seria a ideia que se aplica à coisa/matéria (por exemplo - uma cruz esculpida deriva da “causa formal” do conceito de cruz, um símbolo religioso que supera a imagem daquela cruz específica). A causa “eficiente” dessa mesma cruz seria, nesse mesmo exemplo, seria o carpinteiro que a construiu – o agente físico que gerou a existência da coisa “cruz”.

uma relação de seu término e aplicá-la a outro, "de acordo com nossa vontade (Jeha, 1991, p. 36)

O que leva a nossa compreensão de “verdade” é o julgamento, individual ou social, de que esse mundo objetivo tem “relação unívoca e idêntica” com o mundo das coisas. E é nessas mudanças de julgamento que reside a pulsão da mudança de paradigmas — a busca constante pela reformulação das ligações mentais que dão sentido ao mundo, a fim de encontrar as ligações que mais aproximam as coisas dos objetos.

A arte entra nesse ecossistema como *comunicação* — uma forma de expressar as relações traçadas pelo indivíduo, e, nesse processo, influenciar as relações traçadas por outros.

Ao se comunicar, o indivíduo correlaciona seu *Innenwelt* ao *Umwelt* no qual ele vive. Ele torna seu sistema modelador interno (puramente objetivo) comensurável com o sistema modelador (objetivo e físico) no qual ele existe. Para tanto, ele lança mão de uma correlação que também é um sistema modelador, como veremos mais adiante. A partir da introdução de um sistema modelador secundário—a linguagem—em seu mundo objetivo, o indivíduo se torna capaz de compartilhar sua cognição e de libertar sua imaginação para vôos além dos confins da fisicalidade. Ele tanto inventa mundos possíveis que ele tenta fazer com que existam (a cultura), como ele cria mundos não necessariamente possíveis e que ele pode tentar fazer com que existam (as artes em geral e a ficção em particular). (Jeha, 1991, p. 53-54)

Retomando o esquema apresentado por Gwendolyn (2024), a arte mobilizaria o mundo objetivo do Artista (seu *Innenwelt*) rumo a uma manifestação material/física (seja por meio da palavra, do som, ou da imagem). Essa criação artística, então, seria passível de se juntar ao mundo perceptivo/objetivo dos interlocutores (seus *Umwelten*), e, por sua vez, ajudar a moldar a percepção de “verdade” desses últimos. *A (criação de arte) = B(criação de mundos) = C (contação de verdades)*

3.2 De qual mundo estamos criando?

*Eu começo com o reconhecimento de que nós estamos em guerra e que guerra não é só um debate agitado entre os capitalistas e os socialistas sobre qual arranjo econômico, político, e social terá hegemonia no mundo. Não é só a batalha sobre território e quem tem o direito de utilizar recursos em prol de alguém. **A guerra também está sendo travada sobre a verdade.** Qual é a verdade sobre*

*a natureza humana, sobre o potencial humano? Minha responsabilidade comigo mesma, com meus vizinhos, minha família, e toda a família humana é tentar dizer a verdade. E isso não é fácil. **Restam tão poucas tradições de contação de verdades** nessa sociedade em que o mito da civilização Ocidental clamou a submissão de tantos. Nós raramente fomos encorajados e equipados a apreciar o fato de que a verdade funciona, de que a verdade funciona, que ela liberta o espírito e é uma coisa jubilosa.*

- Toni Cade Bambara: 1983, entrevista por Claudia Tate. Respondendo a pergunta, “O que determina sua responsabilidade para você mesma e para sua audiência?”. Negritos por Ismatu Gwendolyn.

Em diálogo com as palavras de Toni Cade Bambara, retomo aqui um trecho apresentado no primeiro capítulo, acerca do realismo capitalista:

Ao longo dos últimos trinta anos, o realismo capitalista implantou com sucesso uma “ontologia empresarial”, na qual é simplesmente óbvio que tudo na sociedade, incluindo saúde e educação, deve ser administrado como uma empresa. Como um grande número de teóricos radicais - de Brecht a Foucault e Badiou - já sustentaram, a política emancipatória precisa sempre destruir a aparência de uma “ordem natural”: deve revelar que o que nos é apresentado como necessário e inevitável é, na verdade, mero acaso, e deve fazer com que o que antes parecia impossível seja agora visto como alcançável. (Fisher, 2020, p. 22)

Ao se apresentar como verdade única e final (uma “ordem natural”), o realismo capitalista desencoraja ativamente a busca e a expressão de outras verdades — reforçando o véu entre nós e a compreensão de que *a verdade é um processo*, tanto social quanto individual. Como um processo (uma relação contínua entre o *Innenwelt*, em uma ponta da conexão, e o *Umwelt*, na outra), nossa compreensão acerca da Verdade é ativa, tão viva quanto nosso organismo. Esse mesmo véu é usado como arma pelas elites, que apresentam suas verdades como a *realidade em si*.

O poder da arte hegemônica reside na sua capacidade — econômica, institucional, simbólica — de apresentar para a população suas verdades.

Gwendolyn destaca a *atenção* nesse processo, e como o poder deriva dela, em consonância com o conceito de Economia da Atenção¹⁰

A arte que vem das elites gera dissociação por natureza - *a criação de arte é a criação do mundo*. O poder que eles sustentam não pode surgir do nada; assim como energia, eu defendo que o poder não pode ser criado nem destruído, apenas transferido. Nossas classes dominantes se beneficiam da nossa consideração de que esse mundo está desolado, além da salvação, porque ela nos mantém olhando pra cima, admirando-os, sonhando com uma escapatória – o que, por sua vez, os mantém poderosos o suficiente para continuarem flutuando lá, aspiracionais, longe dos mundos que eles destroem em seus ímpetos de criação. **Sua atenção é profundamente lucrativa**. Fique de olho no loop infinito: eles continuam criando um mundo que floresce infinitamente para eles enquanto nós ficamos encantados, enganados na compreensão de que o poder da criação de mundos jaz unicamente no *Capital*. (Gwendolyn, 2024)

Diante da compreensão da atenção como uma forma de poder, interligada com a capacidade de apresentar verdades e moldar as concepções de verdade do indivíduo que olha, Toni Cade Bambara faz duas provocações. Primeiramente, demarcando as verdades que ela almeja passar em suas obras literárias, ela expressa o desejo de “levantar algumas verdades usáveis”

Então eu trabalho para dizer a verdade sobre a vida das pessoas: eu trabalho para celebrar a luta, para aplaudir a tradição de luta na nossa comunidade, para trazer ao centro do palco todos aqueles personagens, apenas pessoas comuns do bairro[...] Eu quero levantar algumas verdades usáveis. Eu quero levantar algumas verdades usáveis, como o fato de que o simples ato de trançar o próprio cabelo é radical em uma sociedade que define beleza como madeixas loiras voando no vento, que se manter centrado no melhor da sua própria tradição cultural é maneiro, é são, é perfeitamente ok apesar de todos os chamados para a universalidade através da Anglo-Saxonização e outras loucuras (Bambara, 1983)

E, em outra entrevista, para Kay (Bonetti) Callison (1982), respondendo à pergunta “O que você acha que é a função do artista?” (negritos meus):

A função do artista é determinada sempre pelo status e processo e agenda da comunidade que ele **já serve**. Se você é um artista que se identifica, ou vem de, ou é servido por ou é influenciado por uma classe burguesa capitalista, então esse é o tipo de escrita que você faz. Então seu trabalho é manter o status quo, celebrar a exploração ou escondê-la de alguma forma agradável e romântica. Esse é o seu trabalho.[...] Como uma trabalhadora da cultura que pertence a um povo oprimido, **meu trabalho é tornar a revolução irresistível** [...] Mas nesse país nós não somos encorajados e equipados em nenhum momento para ver as coisas assim, Então as obras ou o processo artístico que vende uma ideologia capitalista é considerado

¹⁰BUENO, C. C. *An immanent critique of the attention economy*, 2016. É tecida uma relação entre as teorias de poder de Foucault com o conceito contemporâneo de Economia da Atenção, discorrendo sobre como a atenção (ou o olhar) reforçam as estruturas de poder individual e coletivamente.

arte e tudo que desvia disso é considerado propaganda política, polêmico ou didático, estranho, esquisito, subversivo, ou feio. (Callison, Bambara, 1982)

Entendida a função da arte como criadora de mundos e verdades, dedico esta seção à reflexão — qual o papel da produção artística?

Incapaz de fornecer uma resposta universal, firmo o compromisso que guia a minha produção, apresentando-o para que o leitor o compare com seus compromissos pessoais de maneira criativa — criando novos sentidos a partir da interação com as ideias apresentadas.

Sou uma artista de classe trabalhadora, queer, e autista — como me apresentei lá na introdução. Me demarco desta forma porque vejo nessas características os motivos principais para a minha inadequação com o paradigma atual, e, portanto, a busca por outros que levem à queda deste. Busco no mundo outras experiências históricas, artísticas e filosóficas que expandam meu olhar sobre a realidade, possibilitando novos julgamentos sobre ela. Enquanto brasileira, firmo particularmente um compromisso com anticolonialidade, entendendo-a como uma filosofia e prática necessária para o confronto total com o paradigma que nos é apresentado — que é, além de capitalista, colonial. E, a partir desses olhares e questionamentos, busco criar obras que apresentem todas essas verdades que me são úteis, e suscitem o mesmo processo vivo de criação de verdades que guia meu processo — *Será? E se?*

3.3 Os poderes específicos da imagem na criação de mundos

*Tem muitas maneiras de criar e moldar um mundo além do dinheiro — a criação de arte é uma ferramenta particularmente poderosa já que **ela nos permite expandir (ou confinar) nossas imaginações sobre o que é possível.** Ao consumir arte, o viável se solidifica. O mundo dos sonhos toma forma, registra sentimento nos nossos corpos. A Arte reflete de volta para nós as lentes do artista, o que ele anseia, o que ele sabe ser verdadeiro, e molda nossa visão de mundo de acordo. A criação de arte é criação de mundos — os dois não são apenas sinônimos, eles são a mesma coisa. Nós nas classes trabalhadoras, nas*

*classes da sobrevivência, frequentemente pensamos que a criação de arte é apenas para os ricos ou aqueles com tempo de sobra, que é irrealista, que arte é um luxo nos incentivando a desengajar com nossas tarefas materiais (e que desengajar das nossas tarefas materiais é algo ruim). Quem se beneficia dessas crenças? E se nós fizéssemos ou interagíssemos com arte que nos incentiva rumo a nossa circunstância? O que acontece quando a arte exalta a linha que nos une, **quando a arte pega nosso olhar voltado para o alto e o direciona uns aos outros?** (Ismatu Gwendolyn, 2024); grifos meus*

Intimamente, em minha prática artística, eu já tinha a convicção de que a criação de imagens possui potências únicas em relação ao uso da linguagem escrita. O texto é capaz de conjecturar, convidar o leitor a criar as imagens que ele apresenta. A imagem, no entanto, se apresenta de maneira imperativa: ao vê-la, compreende-se o que ela é como afirmação, cabendo à análise posterior desconstruir o cenário apresentado. Na busca de referenciais teóricos que discorressem acerca desse fenômeno, encontrei o artigo *Imagem, magia e imaginação: desafios ao texto antropológico*, de Sylvia Caiuby Novaes (2008). Embora foque nos usos da imagem especificamente no contexto antropológico, apresenta uma rede rica de autores que se debruçaram diante da temática — que engajamentos a imagem suscita que são particulares a ela, como modo de linguagem?

Dentro da tradição antropológica, Novaes descreve uma tendência ao uso da imagem como uma representação da natureza, em contraposição à palavra, que derivaria da convenção. Este uso da imagem como “meramente documental”, entretanto, ignora a complexidade da relação que firmamos com ela psiquicamente.

Imagens, especificamente as que resultam das modernas técnicas de reprodução, como as fílmicas ou fotográficas, são signos que pretendem completa identidade com a coisa representada, como se não fossem signos. Iludem-nos em sua aparência de naturalidade e transparência, a qual esconde os inúmeros mecanismos de representação de que resultam. Eficientes na comunicação simbólica, sem constrangimento sintático, estas imagens podem ser eloquentes. Por isso mesmo elas mantêm com o discurso verbal — em que o significado parece claro e manifesto — uma relação tensa, como uma disputa de território. Se o sentido do texto nos dá a impressão de ser único e fixo (embora seja, também ele, passível de várias leituras) e capaz de abstrações e generalizações, imagens têm uma natureza paradoxal: por um lado, estão

eternamente ligadas a seu referente concreto, por outro, são passíveis de inúmeras "leituras", dependendo de quem é o receptor. (Novaes, 2008)

Como eixo central na compreensão da disputa entre imagem e palavra, Novaes levanta o texto “Por trás do espetáculo: o poder das imagens”, de Francis Wolff (2005), que define as qualidades específicas da imagem a partir daquilo que ela é incapaz de realizar perante a língua escrita. Essa incapacidade, entretanto, não é vista como limitante:

1. A imagem ignora o conceito. Podemos representar Maria, mas não a mulher; podemos representar um cachorro, mas não o reino animal. Generosidade, classes sociais, tempo são conceitos e, como tais, impossíveis de serem representados pela imagem. Sem possibilidade de conceituar, a imagem não compara, não generaliza, não induz ou deduz, ou seja, ela nada explica. Para Wolff é esta a potência da imagem: o que ela pode mostrar nada pode dizê-lo.[...]

2. A imagem mostra afirmando, ela é incapaz de negar. A imagem de um cachimbo diz, sem o dizer, que o que lá está é um cachimbo. Quando Magritte acrescenta — “Isto não é um cachimbo”, alertando-nos que se trata de mera representação da coisa e não da coisa cachimbo, só pode fazê-lo através de palavras. É o texto que diz aquilo que a imagem é incapaz de dizer. A força da imagem está assim em dizer, melhor do que a palavra, o que a coisa é.

3. O único modo gramatical da imagem é o indicativo. A imagem ignora as nuances do subjuntivo ou do condicional. Não há SE ou TALVEZ na imagem. A imagem É. Daí seu poder de despertar o chamado sentimento de realidade que a linguagem não dá. Vem daí sua força de convicção aparente.¹¹

4. O único modo da imagem é o indicativo e o único tempo o presente. A imagem ignora pretérito e futuro. Nada na imagem do papa João Paulo II diz se ele está vivo ou morto. Vem daí, segundo Wolff, a força religiosa da imagem: ela faz reviver os mortos, torna presente a vida dos santos nas paredes das igrejas, atualiza na cruz o martírio de Cristo. Seu poder na esfera do sagrado é tal que ela não mais representa o deus; é o próprio deus que se apresenta nela. Se o tempo do sagrado é o tempo do eterno, em que nada se transforma, este é também o tempo da imagem. (Novaes, 2008)

É através desse viés afirmativo inerente que Francis Wolff defende o poder da imagem. Ao se apresentar como uma realidade, ela supera a racionalidade do interlocutor, que a interpreta como uma coisa em seu ambiente, mais do que como

¹¹ Vale ressaltar, como Novaes fez, que esta afirmação deriva do interesse de Wolff por imagens figurativas/naturalistas, não focando em imagens abstratas/surrealistas — embora, para a minha compreensão, as afirmações não se desgastem diante dos diferentes tipos de imagem. A pintura abstrata ou surrealista também se apresenta de maneira categórica, indicativa, particular; entretanto, se apresenta a partir do estabelecimento de uma lógica interna da própria obra, mais do que na mimese de uma realidade externa à ela.

um objeto construído por outra pessoa. Retomando a terminologia semiótica, a imagem (principalmente a técnica/naturalista) se apresenta como uma coincidência completa entre coisa (realidade física) e objeto (compreensão psíquica da realidade), sendo então compreendida como “verdade” com uma velocidade e simplicidade que não são possíveis ao texto. E, como visto anteriormente, a mesma capacidade humana de ser influenciada por obras ficcionais do campo da palavra se estende para as imagens de cunho fantástico ou não-figurativo: somos capazes de projetar mundos ficcionais, possíveis, que serão mais ou menos efetivos em afetar o interlocutor quanto mais forem capazes de apresentar uma lógica interna, suscitar imagens que, mesmo que inexistentes, seriam *passíveis* de existência.

Tal é a verdadeira superioridade da imagem: sua irracionalidade. O que ela pode mostrar nada pode dizê-lo. E, sobretudo, aquilo que vemos, vivemos, sentimos, experimentamos, nós o vemos, vivemos, sentimos, experimentamos no singular. Se quisermos tocar, emocionar, provocar uma reação imediata, não controlada, de admiração, de identificação, de atração, ou, ao contrário, de medo, de compaixão, de repulsa, nada vale tanto quanto a imagem. Um artigo sobre a fome que tenha causado 100 mil mortos na África é uma informação, uma estatística, interessa à pessoa, mas não a deixa indignada. Uma foto de uma única criança africana morrendo de fome não informa, não diz nada, não explica nada, mas pode provocar piedade, indignação, revolta.

[...]

É exatamente por isso que a humanidade inventou dois sistemas de representação: a linguagem, sonora, temporal, fruto da inteligência, instrumento extremamente sutil, aperfeiçoado, que pode dizer todas as nuances do tempo, do pensamento, do julgamento, todas as modalidades da abstração e da generalidade, mas que não pode tornar verdadeiramente presentes os verdadeiros ausentes, os mortos e os deuses; e o outro sistema, a imagem, visual, espacial, fruto da imaginação, muito mais rudimentar, mas surpreendente e impressionante, e que tem o poder mágico de fazer viver os mortos e fazer existir o céu sobre a terra. (Wolff, 2005)

Julgo que, em um mundo cada vez mais fechado para a possibilidade, o poder afirmativo da imagem se torna uma ferramenta poderosa para a imaginação de novos mundos. Penso no poder de influência de filmes como *Pantera Negra* (2018). Embora o afrofuturismo seja um tema desde os anos 90¹², a visibilidade do *blockbuster* foi fundamental para afirmar diversos níveis de possibilidade — *é possível ser negro e protagonista; é possível um futurismo negro*.

¹² Possivelmente antes — embora cunhado em 1994 por Mark Dery em 1994, os temas afrofuturistas podem ser encontrados em obras a partir dos anos 50.

Estamos acostumados a um ecossistema no qual os mais poderosos detêm o poder de criar as imagens que afirmam a realidade, e nos manter olhando, alimentando com nossa atenção e nossa imaginação os mundos que eles nos apresentam. Ao criarmos e apresentarmos ao mundo imagens de outras realidades possíveis, que construímos no nosso mundo interior enquanto artistas a partir dos nossos repertórios, abrimos uma fenda no véu do paradigma capitalista atual. A certeza sobre um futuro determinado chacoalha; e, percebendo que o mundo atual foi um dia imaginado, nos abrimos para imaginar os nossos.

3.4 EstéTica vs. EsteSe: uma proposição alternativa para a produção artística

Como um adendo final, trago para esse trabalho uma proposição apresentada no texto “EsteSe Decolonial: Feridas Coloniais/Curas Decoloniais”¹³, de autoria de Walter Mignolo e Rolando Vazquez (2013), texto inicial do dossiê “EsteSe Decolonial”¹⁴, composto por outros 14 artistas, curadores e teóricos interessados na criação de propostas alternativas ao regime da Estética tradicional.

As grafias “EstéTica” e “EsteSe” replicam o inglês original dos autores — “AestheTics e AestheSis”. A capitalização é feita de forma intencional para destacar a diferença entre os termos, motivo pelo qual eu a mantenho nas traduções apresentadas.

¹³ Decolonial AestheSis: Colonial Wounds/Decolonial Healings

¹⁴ Walter Mignolo faz parte do movimento Modernidade/Colonialidade (M/C), um grupo de intelectuais latino-americanos interessados no funcionamento do poder colonial no território. A teoria decolonial surge nesse contexto. Em complemento a ela, temos a anticolonialidade/contracolonialidade, termos originados principalmente por autores indígenas/quilombolas. A principal distinção é de origem — enquanto a decolonialidade tem origem marcadamente acadêmica, principalmente entre autores brancos, a anticolonialidade (ou contracolonialidade) não se distingue da prática anticolonial, a resistência secular à colonização exercida sobre os povos originários ao redor do mundo. Nas palavras de Nego Bispo: “Se você se sente colonizado e se isso te incomoda, você pode ser uma pessoa decolonial, você pode se descolonizar, é tranquilo para mim, eu vou respeitar. Eu não vou gastar minhas energias te descolonizando, esse é o teu papel. Eu vou gastar minhas energias lutando para não ser colonizado. E como eu não fui colonizado, não posso ser descolonizado. Como é que eu vou desmanchar uma coisa que não foi feita? Eu tenho que ser contracolonizador. A grande diferença entre ser decolonial e contracolonial é que um foi colonizado e o outro não. [...] Eu gosto de dizer que o contracolonialismo é uma trajetória e a decolonialidade é uma teoria, assim como é a teoria marxista e como são várias outras teorias.” (Barbosa Neto,, Edgar Rodrigues; Silva, Natalino Neves da; Lowande, Walter Francisco Figueiredo, 2023, p. 12-13)

Os autores fazem uma contextualização histórica da doutrina Estética, principalmente a partir da obra de Kant, e como os parâmetros da Estética europeia se impuseram mundo afora:

A Estética se tornou eurocentrada na Europa do século XVIII, quando foi eleita como o conceito central para uma teoria de sensibilidade, sentimento, sensações, e, brevemente, emoções, em contraste com a obsessão pelo racional. Do outro lado, Kant a transformou no conceito central para regular a sensação do belo e do sublime. Esse foi o ponto de partida da “Estética moderna” que emergiu da experiência e história local da Europa, e que se tornou, mesmo já no trabalho de Kant, o regulador global da capacidade de “sentir” o belo e o sublime. Desta forma, a Estética colonizou a EsteSe em duas direções: no tempo, ela estabeleceu os padrões dentro do presente Europeu e emanando dele; e, no espaço, ela foi projetada para toda a população do planeta. A Estética e razão viraram dois novos conceitos incorporados na matriz colonial de poder. (Mignolo, Vazquez, 2005)

Estese, por outro lado, é uma palavra associada ao processo de percepção sensorial, uma “sensação” percebida por qualquer um dos sentidos, ainda não incorporada ao campo da filosofia. Ela é eleita, então, como uma contraposição, uma “crítica e prática artística” que almeja “libertar os sentidos da Estética moderna, pós-moderna e altermoderna.”¹⁵

A EsteSe Decolonial é um movimento que está nomeando e articulando práticas que desafiam e subvertem a hegemonia da Estética moderna/colonial. A EsteSe Decolonial começa com a consciência de que o projeto moderno/colonial implicou não apenas controle sobre a economia, a política, e o conhecimento, mas também controle sobre os sentidos e a percepção. A Estética Moderna desempenhou um papel principal na configuração de um cânone, uma normatividade que viabilizou o desdém e a rejeição de outras formas de prática estética, ou, mais precisamente, outras formas de EsteSe, de sentir e perceber. A EsteSe decolonial é uma opção que veicula uma crítica radical à estética moderna, pós-moderna e altermoderna, e, simultaneamente, contribui para visibilizar subjetividades decoloniais na confluência de práticas populares de re-existência, instalações artísticas, performances teatrais e musicais, literatura e poesia, escultura e outras artes visuais. (Mignolo, Vazquez, 2005)

A proposição feita por Mignolo e Vazquez me interessa não apenas pelo conteúdo — a criação de um eixo de valorização da sensação e da experiência, em contraponto ao seguimento de um cânone — mas pela forma. Ele aponta que o uso de diversos termos do nosso vocabulário tem origem colonial, apagando a especificidade e a localidade de conceitos como progresso e educação, e a

¹⁵ Termo usado em uma curadoria por Nicholas Bourriaud, em 2009. O conceito exalta uma “globalização absoluta” que apaga as origens culturais e territoriais dos artistas. (Imizcoz, 2020)

introdução de novos termos estratégicos — como a EsteSe — se torna necessária para progredir os debates.

Finalmente em relação ao vocabulário moderno/colonial que inclui palavras como estÉTica, mas também como progresso, capitalismo, direitos humanos, educação, etc. Eu acredito que o movimento sendo criado aqui, sinaliza que essas palavras não apenas não são universais, mas que em sua colonialidade elas mascaram a diversidade de ideias e maneiras de relacionar com o mundo que não pertencem à genealogia da tradição Ocidental. Assim, pra além de palavras específicas na língua em que falamos, é essencial dizer que “EstÉTica” se tornou a norma ocidental mas que toda sociedade do mundo tem sua própria noção de esteSe, o sensível, o belo... [...] O mesmo com a ideia de progresso que virou a norma ocidental mas cada sociedade no mundo tem sua própria ideia de (Da) boa vida. [...] O mesmo com a ideia de educação que virou a norma ocidental mas cada sociedade no mundo apresentou sua própria ideia de aprendizado. O mesmo pode ser dito sobre “natureza”, “gênero”, “democracia” e por aí em diante. (Mignolo, Vazquez, 2005)

Além da crítica, sugere um passo a passo para a revisão decolonial desses conceitos:

Cada um desses conceitos requer um trabalho decolonial que implica: 1) Mostrar sua genealogia na modernidade ocidental que nos permita transformar a alegação de validade universal dos conceitos ocidentais, tornando-os conceitos historicamente situados; 2) Expor sua colonialidade, isso é: como eles funcionaram para apagar, silenciar, denegrir outras formas de entender e se relacionar com o mundo; e, finalmente, 3) Construir sobre este chão a opção decolonial, como um espaço não-normativo, um espaço aberto à pluralidade de alternativas. Esses três passos são na minha opinião, os três momentos do que podemos chamar um método decolonial. (Mignolo, Vazquez, 2005)

A crítica acerca do vocabulário que utilizamos e as dificuldades que surgem da pressuposição de que todos envolvidos nos debates partem de um mesmo repertório teórico ressoa com as palavras de Nego Bispo, narrando seu processo de semear novos termos/palavras partindo das concepções teóricas de seu povo, e a importância desse processo para possibilitar novas conversas e pensamentos.

Quando escrevemos contracolônização, biointeração, saberes orgânicos, saberes sintéticos, limites, fronteiras, cosmofofia, desenvolvimento, envolvimento, nós escrevemos com várias intenções. Uma delas, por conta da minha atuação no movimento sindical e nos partidos, é a necessidade de sair da mesmice do ponto de vista dos vocabulários e do ponto de vista dos repertórios. O que ocorria? Eu me sentia muito confuso porque o repertório do movimento sindical e o repertório patronal eram muito parecidos.[...] E aí ambos concordavam que a democracia era um meio necessário, que a educação, mais do que um meio, era a solução. Ambos concordavam com muitas coisas. Eu comecei a me perguntar: que briga é essa? Que briga é essa em que todo mundo concorda com um repertório, todo mundo tem um repertório

comum? [...] Se a minha trajetória não é uma trajetória de empregado e não é uma trajetória de patrão, por que que eu tinha que me dizer trabalhador? Eu sempre gostei da palavra lavrador. Lavrar eu acho muito bacana. E então eu pensei: **se eu estou incomodado com esses repertórios, por que que eu não apresento outros repertórios?** E assim, quando foi para escrever o livro, eu me lembrei de apresentar esses outros repertórios naquilo que chamo de Guerra das Denominações. [...] Que essas palavras sejam palavras germinantes, mas não sejam palavras determinantes! Elas germinam, mas elas não determinam. E foi então que vieram essas palavras que eu acabei de citar. (Barbosa Neto; Silva; Lowande, 2023, entrevista com Nego Bispo, p. 3-4)

A EsteSe, então, se apresenta (como outras palavras usadas neste trabalho — cosmofofia, biointeração, contracolônização...) como *germinante*, escolhida para explicitar a colonialidade implícita em sua contraparte (Estética) e demarcar o espaço — teórico e físico — que produções fora do regime Estético ocupam no mundo, validando sua existência.

A EsteSe também apresenta uma peça final para a compreensão do papel da arte no ecossistema da imaginação: sua potência de oferecer experiências. Discutimos anteriormente sobre o processo semiótico de compreensão das imagens, e quais características fazem com que essa seja compreendida como Verdade — se não literal (física), conceitual (objetiva). A EsteSe oferece uma base para a compreensão do papel de obras imagéticas e não-imagéticas, defendendo que essas obras exploram nossa sensibilidade e nossa percepção, gerando experiências ricas para o indivíduo

Citando Jorge Larrosa Bondía, em seu texto *Notas sobre a experiência e o saber de experiência* (2002):

Durante séculos, o saber humano havia sido entendido como um *páthei máthos*, como uma aprendizagem no e pelo padecer, no e por aquilo que nos acontece. Este é o saber da experiência: o que se adquire no modo como alguém vai respondendo ao que vai lhe acontecendo ao longo da vida e no modo como vamos dando sentido ao acontecer do que nos acontece. No saber da experiência não se trata da verdade do que são as coisas, mas do sentido ou do sem-sentido do que nos acontece. E esse saber da experiência tem algumas características essenciais que o opõem, ponto por ponto, ao que entendemos como conhecimento (...) Não está, como o conhecimento científico, fora de nós, mas somente tem sentido no modo como configura uma personalidade, um caráter, uma sensibilidade ou, em definitivo, uma forma humana singular de estar no mundo, que é por sua vez uma ética (um modo de conduzir-se) e uma estética (um estilo). (Bondía, 2002, p. 27)

Considerando os aspectos formativos da imaginação (sua dependência do repertório do indivíduo e das suas motivações), a experiência se torna um pré-requisito do processo imaginativo, fornecendo um solo rico para 1) A formação de novos repertórios; 2) O exercício ativo da imaginação, invocando memórias e conceitos para dar sentido à experiência; 3) Estimular o autoconhecimento, convidando o indivíduo a mergulhar em suas sensações, pensamentos e sentimentos — o que, por sua vez, fornece novas bases possíveis para a compreensão e formação das suas motivações. Assim, podemos entender a experiência como um portal para a *imaginação transformadora*.

Nas duas últimas linhas do parágrafo [de Heidegger], “Podemos ser assim transformados por tais experiências, de um dia para o outro ou no transcurso do tempo”, pode ler-se outro componente fundamental da experiência: sua capacidade de formação ou de transformação. É experiência aquilo que “nos passa”, ou que nos toca, ou que nos acontece, e ao nos passar nos forma e nos transforma. Somente o sujeito da experiência está, portanto, aberto à sua própria transformação (Bondía, 2002, p. 25-26)

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Senti, ao longo dos anos de formação, os efeitos da descrença em um futuro melhor; a derrota se tornou conhecida, e, diante dela, a pergunta sempre presente — como seguir andando?

A imaginação se tornou meu objeto de estudo à partir desse contexto: uma busca por compreender que características humanas nos tornam capazes de responder ao mundo de forma criadora; como a criação pode surgir de um engajamento com o mundo; e quais engajamentos e compromissos com o mundo mobilizam a imaginação rumo à criação de alternativas, e, por que não, de esperança.

Inicialmente, descrevi algumas considerações iniciais acerca do *Realismo Capitalista*, firmando a imaginação não apenas como função psicológica, mas suas relações com as populações não-brancas e contra-hegemônicas da atualidade, entendendo como as produções advindas desse *locus* social trazem alternativas visíveis às linhas de pensamento centrais ao capitalismo-colonialismo.

Poderia ter citado uma infinidade de artistas, contemporâneos ou não, que firmaram compromissos políticos com sua arte; tomei, porém, como ponto de partida, a voz que me era mais afetiva e concisa para contemplar os pontos que eu desejava, como fiz no resto do trabalho. As palavras de Ismatu Gwendolyn chegaram até mim há alguns anos, e, sabendo do seu trabalho como escritora e ativista, este ano, fui atrás de ouvir mais. Consegui estabelecer relações ricas entre suas proposições e aquelas de autores da semiótica (apresentados através do trabalho de Julio Jeha), compreendendo como a imaginação se inseria no nosso processo de percepção da verdade. Os termos semióticos ajudaram na consolidação do compromisso de produção artística que eu proponho — da contação de verdades úteis, mobilizadoras, a fim de suscitar a imaginação do interlocutor.

Termino esta caminhada ponderando sobre a visualidade e o fazer das artes visuais, especificamente, compreendendo, a partir de Sylvia Caiuby Novaes e Francis Wolff, os poderes específicos da imagem; e, à partir de Walter Mignolo,

Rolando Vazquez e Jorge Larrosa, a contribuição da experiência e da proposição de outras maneiras de se relacionar com a arte, que se oponham à hegemonia atual.

Esta pesquisa foi um exercício potente de análise da minha criação, minha relação com a criação alheia, e a inserção das minhas imagens em um ecossistema, compreendendo como elas comunicam, e revigorando minha convicção de todos que podemos, sim criar. E, sabendo os funcionamentos e potências da nossa criação, podemos, sim criar novos mundos.

Espero que essa leitura capacite e provoque todos os criadores, que, como eu, estão cansados do mundo capitalista e colonial de agora.

Pensemos, coletivamente, como abrir frestas no paradigma, criando, e questionando: será? E se?

REFERÊNCIAS

- BAMBARA, Toni Cade; TATE, Claudia. Entrevista com Toni Cade Bambara por Claudia Tate. In: TATE, Claudia (org.). *Black Women Writers at Work*. London: Continuum, 1983. p. 12–37. Disponível em: <https://www.enotes.com/topics/toni-cade-bambara/criticism/bambara-toni-cade/toni-cade-bambara-with-claudia-tate-interview-date>. Acesso em: 16 nov. 2025.
- BARBOSA NETO, Edgar Rodrigues; SILVA, Natalino Neves da; LOWANDE, Walter Francisco Figueiredo. “Estamos no começo do replantio das palavras”: uma conversa com Antônio Bispo dos Santos (Nego Bispo). *PerCursos*, Florianópolis, v. 24, 2023. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/percursos/article/view/24544>. Acesso em: 16 nov. 2025.
- BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. *Revista Brasileira de Educação*, Rio de Janeiro, n. 19, p. 20-28, jan./abr. 2002.
- CALLISON, Kay. Toni Cade Bambara interview, February 8, 1982. Entrevista com Toni Cade Bambara para o American Audio Prose Library. Columbia, MO: *American Audio Prose Library*, 8 fev. 1982. (Coleção C3851, Box 18). Disponível em: <https://digital.shsmo.org/digital/collection/literature/id/38/>. Acesso em: 16 nov. 2025.
- FISHER, Mark. *Realismo capitalista: é mais fácil imaginar o fim do mundo do que o fim do capitalismo?* São Paulo: Autonomia Literária, 2020.
- GENTIL, Adriana Ferreira. A imaginação em foco: contribuições da Teoria Histórico-Cultural. *Perspectivas em Diálogo: Revista de Educação e Sociedade*, Naviraí, v. 10, n. 22, p. 328-340, jan./mar. 2023. DOI: 10.55028/pdres.v10i23.16751. Disponível em: <https://periodicos.ufms.br/index.php/persdia/article/view/16751>. Acesso em: 16 nov. 2025.
- GWENDOLYN, Ismatu. the role of the artist is to load the gun. *Threadings*, 2024. Disponível em: <https://www.threadings.io/the-role-of-the-artist-is-to-load/>. Acesso em: 16 nov. 2025.
- IMIZCOZ, Catalina. *The Modern Paradigm and the Exhibitionary Form: The Case of Altermodern*. On Curating, Zurique, n. 46, 2020. Disponível em: <https://www.on-curating.org/issue-46-reader/the-modern-paradigm-and-the-exhibitionary-form-the-case-of-altermodern.html>. Acesso em: 18 nov. 2025.
- JEHA, Júlio. *A construção de mundos na literatura não-realista*. 1991. 287 f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1991.
- MALDONADO-TORRES, Nelson. A topologia do Ser e a geopolítica do conhecimento: modernidade, império e colonialidade. In: SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula (org.). *Epistemologias do Sul*. Coimbra: Almedina, 2009. Disponível em: <https://www.iciet.fiocruz.br/sites/www.iciet.fiocruz.br/files/Epistemologias%20do%20Sul.pdf>. Acesso em: 16 nov. 2025.

MIGNOLO, Walter D.; VÁZQUEZ, Rolando. Decolonial Aesthesis: Colonial Wounds/Decolonial Healings. *Social Text: Periscope*, [S. l.], 2013. Disponível em: https://socialtextjournal.org/periscope_article/decolonial-aesthesis-colonial-wounds-decolonial-healings/. Acesso em: 16 nov. 2025.

NOVAES, Sylvia Caiuby. Imagem, magia e imaginação: desafios ao texto antropológico. *Mana: Estudos de Antropologia Social*, Rio de Janeiro, v. 14, n. 1, p. 53-75, 2008. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/mana/a/jGbgpVMwvRTfyvVSXV4Vqmt/?lang=pt>. Acesso em: 16 nov. 2025.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidad del poder y clasificación social. In: CASTRO-GÓMEZ, Santiago; GROSFUGUEL, Ramón (org.). *Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder*. Buenos Aires: CLACSO, 2014. p. 285-327. Disponível em: <https://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/se/20140506032333/eje1-7.pdf>. Acesso em: 16 nov. 2025.

SANTOS, Antônio Bispo dos (Nêgo Bispo). *Colonização, Quilombos: modos e significações*. Brasília: INCTI/UnB, 2015.

SILVA, Ana Rita da. A imaginação criadora no ensino de arte: uma análise na perspectiva histórico-cultural. *EDUCA – Revista Multidisciplinar em Educação*, Porto Velho, v. 8, p. 1-23, 2021. DOI: 10.26568/2359-2087.2021.6261. Disponível em: <https://periodicos.unir.br/index.php/EDUCA/article/view/6261/4301>. Acesso em: 16 nov. 2025.

VIGOTSKI, Lev Semionovitch. *Imaginação e criação na infância: ensaio psicológico*. Tradução de Zoia Prestes e Elizabeth Tunes. São Paulo: Ática, 2009. Disponível em: <http://psico.cinead.org/wp-content/uploads/2021/10/118343867-Imaginacao-e-Criacao-na-Infancia.pdf>. Acesso em: 16 nov. 2025.

WOLFF, Francis. Por trás do espetáculo: o poder das imagens. *ArtePensamento (IMS)*, 2005. Disponível em: <https://artepensamento.ims.com.br/item/por-tras-do-espetaculo-o-poder-das-imagens/>. Acesso em: 16 nov. 2025.