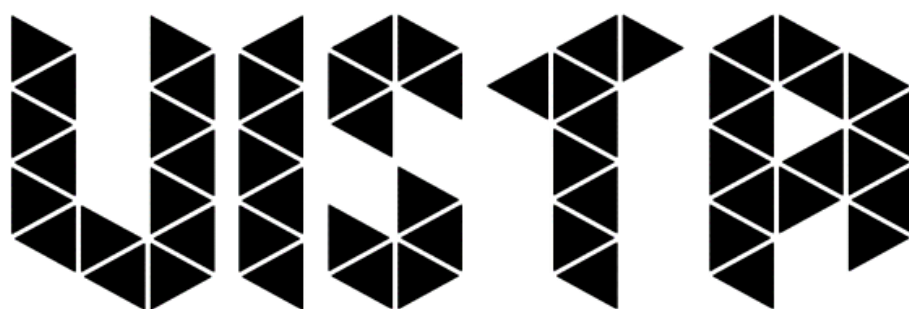




REVISTA
DE
**CULTURA
VISUAL**

e-ISSN 2184-1284

N.º 18 | 2026

Poéticas, Imaginários e a *Aesthesis* Decolonial: Iconografias de Resistência no Design e na Cultura Visual do Sul Global

Poetics, Imaginaries, and Decolonial *Aesthesis*:
Iconographies of Resistance in Design and the Visual
Culture of the Global South

<https://doi.org/10.21814/vista.7099>

e026010

Marcos de Freitas Silva Andrade



Concetualização, curadoria dos dados, investigação, metodologia, redação
do rascunho original, redação - revisão e edição

Ana Paula Freitas



Concetualização, investigação, supervisão, redação do rascunho original



© Autores

POÉTICAS, IMAGINÁRIOS E A *AESTHESIS* DECOLONIAL: ICONOGRAFIAS DE RESISTÊNCIA NO DESIGN E NA CULTURA VISUAL DO SUL GLOBAL

Marcos de Freitas Silva Andrade

Centro de Ciências Naturais e Tecnologia, Universidade do Estado do Pará, Belém do Pará, Brasil
Concetualização, curadoria dos dados, investigação, metodologia, redação
do rascunho original, redação – revisão e edição

Ana Paula Nazaré de Freitas

Centro de Ciências Naturais e Tecnologia, Universidade do Estado do Pará, Belém do Pará, Brasil
Concetualização, investigação, supervisão, redação do rascunho original

RESUMO

O presente trabalho conduz um debate acerca de como as linguagens visuais e as práticas de projeto se configuram como ferramentas de resistência epistêmica frente à hegemonia eurocêntrica, propondo uma ruptura com o pensamento continental e linear da modernidade. Adotando o pensamento em arquipélagos, oriundo das filosofias afrodiaspóricas, o estudo defende a multiplicidade, a subjetividade e o pluriverso como alternativas críticas fundamentais. A fundamentação teórica ancora-se no debate sobre as três dimensões da colonialidade (do poder, do saber e do ser), mobilizando o pensamento de intelectuais do Sul Global, como Aníbal Quijano, Bispo dos Santos e Ailton Krenak, para legitimar os conceitos de “decolonialidade” e “contracolonialidade”. A partir desta perspectiva, a interculturalidade e a confluência surgem como autênticas formas de resistência ontológica que resgatam saberes subalternizados e restabelecem uma relação ecológica e integrada com a natureza. No âmbito da cultura visual, opera-se uma reconstituição da *aesthesis*, mediada pela microestética de Katya Mandoki e pela conversão semiótica de Paes Loureiro, demonstrando que a expressão estética emana diretamente de vivências cotidianas e de mitopoéticas que atravessam o próprio território. Sob esta premissa, empreende-se uma análise iconográfica das produções de três artistas contemporâneos: Harmonia Rosales, que subverte o cânone renascentista ao centralizar divindades negras; Mael Anhangá, que ilustra a simbiose mística entre o ser caboclo e a bacia amazônica; e Daiara Tukano, que recorre a grafismos e cosmologias ancestrais para afirmar a soberania da Terra. Conclui-se que estas manifestações visuais convergem para o chamado “design das bordas” e para as visualidades multilaterais. Ao rejeitar a pretensa neutralidade e a universalidade dos padrões industriais modernos, o artigo redefine o papel do designer como um nômade epistêmico, capaz de transitar por fronteiras interdisciplinares e geográficas para converter a iconografia em símbolos políticos de reexistência, abrindo caminhos inéditos de legitimação para o saber/ser/fazer de comunidades originárias e afrodiaspóricas.

PALAVRAS-CHAVE

aesthesis decolonial, Sul Global, contracolonialidade, design, cultura visual

POETICS, IMAGINARIES, AND DECOLONIAL AESTHESIS: ICONOGRAPHIES OF RESISTANCE IN DESIGN AND THE VISUAL CULTURE OF THE GLOBAL SOUTH

ABSTRACT

This article explores how visual languages and design practices serve as tools of epistemic resistance to Eurocentric hegemony, proposing a rupture with the continental and linear thinking of modernity. Drawing upon archipelagic thinking, rooted in Afro-diasporic philosophies, the study advocates multiplicity, subjectivity, and the pluriverse as fundamental critical alternatives. The theoretical framework is grounded in the debate over the three dimensions of coloniality — power, knowledge, and being — and draws on the work of Global South intellectuals such as Aníbal Quijano, Bispo dos Santos, and Ailton Krenak to substantiate the concepts of “decoloniality” and “counter-coloniality”. From this perspective, interculturality and confluence emerge as genuine forms of ontological resistance that recover subalternised knowledges and re-establish an integrated ecological relationship with nature. Within the field of visual culture, the article reconstructs *aesthesis*, mediated through Katya Mandoki’s micro-aesthetics and Paes Loureiro’s semiotic conversion, demonstrating that aesthetic expression arises directly from everyday lived experience and from mythopoetics embedded within the territory itself. On this basis, the article undertakes an iconographic analysis of the work of three contemporary artists: Harmonia Rosales, who subverts the Renaissance canon by placing Black deities at its centre; Mael Anhangá, who depicts the mystical symbiosis between the *caboclo* identity and the Amazon basin; and Daiara Tukano, who draws upon ancestral graphic traditions and cosmologies to affirm the sovereignty of the Earth. It is concluded that these visual manifestations converge towards the so-called “design of the margins” and towards multilateral visualities. By rejecting the purported neutrality and universality of modern industrial standards, the article redefines the role of the designer as an epistemic nomad, capable of traversing interdisciplinary and geographical boundaries to transform iconography into political symbols of re-existence, thereby opening unprecedented pathways for legitimising the knowing/being/doing of Indigenous and Afro-diasporic communities.

KEYWORDS

decolonial *aesthesis*, Global South, counter-coloniality, design, visual culture

INTRODUÇÃO: O ARQUIPÉLAGO DO IMAGINÁRIO E A CRISE DA CONTINENTALIDADE

Quando falamos de poéticas e imaginários, estamos nos referindo a cosmovisões e outros saberes que moldam diferentes realidades. São conceitos profundamente interligados, que prefiguram como indivíduos e sociedades compreendem e percebem suas realidades, especialmente em contextos sociais e culturais. Nesse sentido, “poéticas” e “imaginários” são conceitos confluentes que sugerem uma compreensão cultural das estruturas sociais e a própria autopercepção de um povo (Paes Loureiro, 2015).

Tal filosofia empreende uma ruptura com a forma como vemos e percebemos o mundo. Ao deslocar o olhar do cânone eurocêntrico, nos deparamos com o pensamento em arquipélagos, proveniente das filosofias afrodiáspóricas (Santos & Oliveira, 2019). Esta filosofia sugere que o pensamento é moldado por múltiplos arquipélagos, indo contra o pensamento continental da colonialidade, ou seja, o pensamento uno.

Para Santos e Oliveira (2019), o pensamento a partir do arquipélago é o que possibilita a multiplicidade e a pluriversalidade das relações do ser com o mundo. Tal prerrogativa evoca uma relação simbiótica entre as poéticas e os imaginários, tendo em vista que estes prefiguram como são moldadas e expressadas as interrelações do ser humano com o mundo, através do arquipélago do imaginário (Paes Loureiro, 2015; Santos & Oliveira, 2019).

Os arquipélagos do imaginário, nesse sentido, são caracterizados como espaços de resistência que rejeitam o pensamento continental monocolonialista e que abraçam os múltiplos rizomas das filosofias plurais (Melo et al., 2021; Santos & Oliveira, 2019). Assim, estes se mobilizam pelos contrastes — e é nos contrastes que percebemos a visão do pluriverso que caracteriza o todo-mundo.

O pensar em arquipélagos performa uma crise na continentalidade, pois ao formar um arquipélago do imaginário, caracterizado por um conjunto de ilhas que compõe uma memória coletiva, instauramos a contracolonialidade do saber-ser e retomamos ao *aesthesis* que parte do ser humano e de sua subjetividade, bem como de suas vivências com o mundo exterior (Mandoki, 2013; Mignolo, 2000/2020). Dessa forma, o campo da arte nasce a partir da produção e da recepção dos significados (Fogliano, 2015). Respectivamente, um se traduz como a gênese da obra e o processo do artista ao perceber as nuances do mundo que habita — o seu imaginário particular. Já o outro assume os significados das percepções e como elas são afetadas pelo tempo.

DECOLONIALIDADE E CONTRACOLONIALIDADE

Ao iniciar os debates entre as literaturas, esbarramos com as confluências entre os termos que surgem das visões decoloniais e pós-coloniais. Esses debates moldam uma simbiose de evidenciação do Sul Global e suas cosmovisões. Com isso, adentramos os pensamentos que se formam nas Américas, especialmente a Latina. Quando tivemos nosso território invadido pelos ibéricos, portugueses e espanhóis, formou-se uma encruzilhada de vivências e mitologias, bem como outras formas de ver o mundo e suas próprias particularidades. Aqui, introduzimos os principais conceitos que bradam das academias do Sul, os debates iniciados por Aníbal Quijano no final do século XX e início do XXI e continuados por autores diversos, que abrem os diálogos em uma perspectiva que visa romper os laços epistêmicos do eurocentrismo (Maldonado-Torres, 2007, 2016; Quijano, 2024).

A partir da definição da “colonialidade”, podemos pensar sobre os deslocamentos epistêmicos que emergem do Sul Global. Quijano (2024) traz a ideia que a colonialidade pode ser entendida como a lógica de dominação e exploração, que nasce com a invasão das Américas, emergindo da aculturação e do mito da modernidade, além da dominação das esferas sociais (Maldonado-Torres, 2016). Assim, a colonialidade não é apenas um resquício do colonialismo — enraizado profundamente na sociedade —, mas sim um padrão de poder que emerge como resultado do colonialismo moderno, do capitalismo e do mercantilismo.

Embora o colonialismo seja o predecessor da colonialidade, a colonialidade sobrevive ao colonialismo. Enquanto o colonialismo é um sistema de operação de manutenção da relação política e econômica da colônia com o colonizador, a colonialidade é algo mais profundo, é um sistema de crenças e comportamentos enraizado no imaginário daqueles que foram colonizados (Maldonado-Torres, 2007; Quijano, 2024).

É nesse sentido que Maldonado-Torres (2016) define “colonialidade” a partir de um prisma de três faces: (a) colonialidade do poder, que se refere à relação entre as formas de controle sobre as inter-relações de exploração e dominação; (b) colonialidade do saber, relacionada com a produção de conhecimento e a dominação sobre as epistemologias e a produção e reprodução de pensamentos coloniais; e (c) colonialidade do ser, sendo este o conceito mais profundo da colonialidade, que reforça as experiências vividas na colonização e o seu impacto nos modos de falar, pensar e/ou agir, ou seja, a colonização que se expressa na vivência dos sujeitos colonizados e mostra os efeitos da colonialidade no mais íntimo do ser.

DECOLONIALIDADE, CONTRACOLONIALIDADE E DESLOCAMENTOS EPISTÊMICOS

Ao emergirem das bordas, as filosofias decoloniais procuram construir uma crítica direta à colonialidade — por meio de uma disputa epistêmica e ontológica, na qual pensamentos decoloniais/contracoloniais buscam estabelecer conceitos antissistêmicos ao universalismo e recusam a imposição de uma única visão de mundo. Assim, elas evocam a valorização dos saberes subalternizados, tornando visíveis as culturas e práticas indígenas, africanas, caboclas e de outras culturas não europeizadas (Bispo dos Santos, 2015; Krenak, 2023).

Partindo desse princípio, tais linhas de pensamento apontam para a necessidade de descolonizar mentes sob a perspectiva da decolonialidade crítica, ou seja, a partir de uma reorientação do pensamento. Para Thiong’o (1986/2015), essa reorientação deve partir da “adoção de uma perspectiva libertadora que permita aos povos colonizados contemplarem a si mesmos com clareza e dignidade em relação ao universo” (p. 212). Esse processo busca estabelecer uma reconexão com as tradições mentais, culturais e identitárias de um povo ao rejeitar os efeitos cruéis e duradouros do colonialismo, o que resulta na reafirmação de suas próprias identidades, saberes, línguas e modos de vida (Bispo dos Santos, 2015; Thiong’o, 1986/2015).

Dando continuidade a essa reflexão, Walsh (2019) propõe o conceito de “interculturalidade”, que se posiciona a partir da compreensão do pensamento e do posicionamento “outro”, evidenciando a diferença colonial. Nesse sentido, a autora aborda uma epistemologia que vai além da coexistência de diferentes culturas, propondo um projeto social que busca transformar as estruturas de poder e conhecimento, com foco na descolonização e na construção de relações mais justas e equitativas. Dessa forma, subverte-se o pensamento colonialista, que rejeita a pluralidade dos seres, em que a hegemonia desse sistema sustenta uma forma de ver o mundo sob um único prisma.

Por conseguinte, atuar de forma antissistêmica ao pensamento neoliberal sugere uma prática de libertação e valorização das culturas plurais e suas formas de ver/ser-no-mundo, partindo dos imaginários dos povos originários — promovendo uma valorização dos saberes invalidados pelo colonialismo (Krenak, 2021). Nesse sentido, ao cruzar os saberes e pensamentos “outros”, reedificamos o mundo em uma nova linha de pensamento não excludente, o que corrobora para a autoconsciência e a ação para a existência, a humanização individual e coletiva, e a libertação, construindo modos “outros” de ser, viver e saber (Bispo dos Santos, 2015; Walsh, 2019).

Logo, essas novas práticas sinalizam uma abordagem pautada pela contracolonialidade. Sendo esta marcada por um chamado à descolonização do pensamento humano e das formas de ver/viver o mundo. Krenak (2022) apresenta a ideia de que “a vida é selvagem” como uma convocatória a uma rebelião epistemológica, onde somos convidados a contestar o fato de que as civilizações são, inerentemente, urbanas e que tudo fora das cidades é primitivo e/ou bárbaro, passível de ser destruído.

Tal perspectiva apresenta como a mentalidade colonialista perpetua uma desconexão com outras formas de existir e conviver com a natureza, traduzindo-se numa poética esquecida. Logo, abre-se o questionamento do pensamento hegemônico acerca da noção de “humanidade”. Esta é tida como um clube exclusivo para aqueles que devastam o planeta em prol do capital, tratando outros seres, e até outros humanos, como “sub-humanidade”. Assim, tem-se uma abstração civilizatória que suprime a diversidade e nega a pluralidade das formas de vida (Krenak, 2021, 2022).

Nesse sentido, as filosofias dos povos originários abrem um diálogo sobre a reconexão com a natureza e a cosmovisão do planeta como um organismo vivo. Nas cosmogonias indígenas, a Terra é vista como uma mãe provedora; contudo, sob o véu do capitalismo e suas opressões, esta é tida como fonte inesgotável de recursos, despersonalizando rios, florestas e montanhas (Krenak, 2020, 2021).

Outrossim, a contracolonialidade é um modo de vida e um movimento ativo de defesa a essas exclusões da colonialidade. Bispo dos Santos (2023) apresenta ferramentas que articulam uma subversão das realidades colonialistas a partir do “enfeitamento da língua” e o uso de “palavras germinantes” (p. 4). Assim, nomear é uma forma de poder, e a colonialidade usou desta esfera de dominação para quebrar identidades e “coisificar” povos, corpos e culturas.

Tal filosofia nos convida a retomar o pensamento de fazer das “armas do colonizador as nossas”, fazendo uma semeadura de palavras que “os próprios eurocolonizadores não têm coragem de falar” (Bispo dos Santos, 2023, p. 4). Assim, podemos transformar mentes em roças, onde jogamos uma cuia de sementes, que são transmutadas em brotos que não eram nossos, mas que germinam o que somos.

Dessa forma, somos introduzidos à transfluência como o movimento de transformação e circularidade na natureza, onde a sociedade é vista como a água que evapora e retorna como chuva (Bispo dos Santos, 2015). Ao transfluir somos começo, meio e (re)começo. Portanto, somos seres confluentes.

A confluência é a energia que move para o compartilhamento, o reconhecimento e o respeito. Nela, o rio que forma a sociedade não deixa de ser o mesmo rio, porque “conflui com outro rio, ao contrário, ela passa a ser ela mesma e outros rios, ela se fortalece” (Bispo dos Santos, 2023, p. 5). Quando a sociedade confluncia, ela passa a ser um ser plural, não deixando de lado as suas raízes e identidades, mas formando uma sociedade intercultural, na qual passamos a ser “gente em outra gente”.

Logo, a contracolonialidade é intrinsecamente ligada à retomada, revalidação e reexistência das culturas originárias. Só a partir da valorização do conhecimento, das práticas e das cosmovisões ancestrais é que teremos a força motriz para superar o legado colonial e construir um futuro diferente.

Nesse pressuposto, as culturas das bordas são destacadas práticas de subversão, onde suas manifestações culturais e espirituais — como as danças, os cantos, os rituais e as festas — são instrumentos de defesa, que fortalecem a comunidade e resistem à desagregação imposta pela modernidade/colonialidade (Santos, 2024).

Os conceitos de “confluência” e “transfluência”, propostos por Bispo dos Santos (Nego Bispo), não são apenas epistemologias, mas descrições de modos de vida tradicionais dos quilombolas e povos indígenas, que sempre mantiveram uma relação de ecologia e respeitosa com todos os seres e elementos da natureza — traduzindo expressões e práticas concretas de uma cosmovisão que a contracolonialidade busca reativar e defender contra a monocultura e a exploração do capitalismo.

Isto posto, a contracolonialidade é uma celebração da pluralidade e da diversidade dos modos de vida e pensamentos, em oposição à homogeneização imposta pela civilização. A retomada das culturas originárias implica o reconhecimento de que “não somos iguais, e é maravilhoso saber que cada um de nós (...) é diferente do outro, como constelações” (Krenak, 2022, p. 18).

A RECONSTITUIÇÃO DA *AESTHESIS*, ICONOGRAFIA COMO PRÁTICA DE (RE)EXISTÊNCIA

Os arquétipos visuais são o que sustenta a percepção estética e visual do ser, definindo a *aesthesis*¹. Isso é exemplificado pelas pinturas corporais indígenas e as suas representações. Para uma criança indígena, a representação de uma mulher grávida será um grafismo próprio que ela usará durante toda a gestação; para o ser ocidental, não (Paes Loureiro, 2024).

Assim, entendemos a iconografia não apenas como a descrição de imagens, mas como uma parte operante da linguagem visual. Ao usarmos a representação iconográfica, o ser humano remonta um novo modo de pensar, transfigurando-se em um novo processo de escrita (Wagner, 2024). Logo, a iconografia traz novas formas de (re)interpretar os imaginários da comunicação, da arte e da cultura; e subverte a realidade escrita através do imaginário e suas poéticas.

Mandoki (2007) salienta que a expressão estética surge a partir da realidade e do território em que o ser está inserido. A estética é, portanto, um componente das

¹ Do grego, capacidade de sentir e perceber o mundo através dos sentidos, sendo a base da experiência estética.

expressões visuais e culturais de uma cultura e das suas imaginárias. Dessa forma, a linguagem visual na decolonialidade é expressada através de produções que visam explicitamente temáticas da arte na sociedade. Caracterizada por práticas que não se limitam a uma visão europeizada nas representações do mundo e suas cosmovisões, as alegorias visuais são transfiguradas em manifestações que traduzem uma reconfiguração do mundo sob uma ótica sensível, abordando a justiça social e mantendo a arte como uma forma de expressão, não meramente individual, mas como um ato político de poder e legitimação de outras visões não colonialistas (Paiva, 2022).

Só quando o artista das bordas exporta a sua cultura por meio da arte é que temos como legitimada a arte não-ocidental (Paiva, 2022; Sales, 2021). Partindo desse pressuposto, Mandoki (2013) propõe uma mudança radical na forma como entendemos a estética. Ao invés de pensá-la apenas como algo relacionado às seis formas clássicas das artes (pintura, escultura, música, literatura, dança e arquitetura), a autora evidencia o conceito de “microestética”², que pode ser interpretado como “estética em campo ampliado”³. Significando, como ela mesma cunha, uma “estética arte-cêntrica”, ou seja, aquilo que quebra com o paradigma de Kant e Hegel, que define tudo que é estético/artístico pela régua eurocêntrica — masculina, racional, elitista e colonial.

Dessa forma, somos convidados a resgatar as raízes originárias da arte como *aesthesis*, que significa uma retomada à percepção sensível e sensitiva do cerne artístico. Logo, o corpo, os sentidos e as emoções do cotidiano, bem como as relações humanas e suas interações com o território, estão impregnados por experiências estéticas que, posteriormente, se transformam nas expressões artísticas do ser (Mandoki, 2013). Assim, a estética não está restrita às galerias e museus, está presente nos imaginários cotidianos traduzidos pelo riso de uma criança, nos sons da mata, no ritmo das rezas populares, na textura das fibras, nas cerâmicas e seus grafismos, no canto de um ponto, nos grafismos corporais dos povos originários, nas cantigas, enfim, em tudo que pode ser sentido pelo corpo e percebido pelos seus sentidos.

Logo, para nós, iconografar é (re)imaginar e (re)existir. O viés estético do ser é uma reinterpretação da realidade constituinte de cada um, partindo da sua experiência estética do dia a dia.

VISUALIDADES OUTRAS E CONVERSÃO SEMIÓTICA

Partindo da microestética, as águas da Amazônia possuem uma linguagem própria — proveniente de suas próprias pedagogias e confluências. Assim, o rio não é apenas

² A autora introduz a necessidade de ampliar a compreensão deste campo a partir de uma “microestética”, inspirando-se na visão do filósofo e psicólogo William James. Essa microestética foca na nossa “capacidade sensivelmente viva” onde cada partícula contribui com as “pulsações ao sentir” (Mandoki, 2013, p. 17). Em vez de focar nos grandes gênios artísticos, a bússola estética estipulada por Katya Manoki (2013) aponta para os “pequenos detalhes” do dia a dia. A sensibilidade se constrói, assim, nas respostas mínimas, vitais e sensoriais do ser humano em seu ambiente.

³ Ao ampliar o campo da estética, Mandoki (2013) postula que este abrange “os pequenos detalhes” sensoriais que orientam a vida e desfaz as dicotomias clássicas entre cultura e natureza, corpo e mente, ou beleza e utilidade, assumindo a sensibilidade como um *continuum* biológico e cultural e afastando-se da tradição kantiana e hegeliana.

um curso d'água, mas sim uma linguagem que molda o imaginário das populações que o habitam. Este opera como uma matriz dos sentidos do ser-amazônida, traduzido nos sentimentos de certeza e pertencimento ao território. Como dito por Paes Loureiro (2024), “um rio não existe sozinho”, ele é um ser constituinte de uma confluência de saberes. Logo, carrega consigo o entrelaçamento de vozes e narrativas, mitos e poesias, afetos e memórias.

A fluidez dos rios é algo epistêmico. O movimento das águas da Amazônia ensina o seu povo por meio de histórias contadas em correnteza, de mitos partilhados em roda, de entidades que emergem de suas margens para traduzir e manifestar o invisível. Dessa forma, a epistemologia do ser amazônida se traduz num conhecimento profundamente alegórico, que dá forma a um inconsciente estético coletivo, no qual a natureza e a cultura são indissolúveis e se comunicam por meio de metáforas vivas que são traduzidas pela microestética (Mandoki, 2013; Paes Loureiro, 2024). Nesta, todos os sentidos humanos se mesclam com as vivências do território e se transformam nas expressões estéticas da região.

Dessa forma, todo signo é duplo, múltiplo, rizomático. Os elementos da região amazônica — sejam eles uma pedra, um peixe, um balaio ou uma cuia — estão revestidos de significados que entrelaçam a função prática e a poesia estética, ocasionando uma “conversão semiótica”⁴ (Paes Loureiro, 2007, 2024) que acontece em camadas: onde um barco não é apenas um meio de transporte, é também um signo de travessia, componente da paisagem e leva a vida pelas águas; uma cobra não é apenas um animal, é também um mito, um aviso e um encantamento; um tacacá não é apenas um alimento, é sinônimo de confraternização, partilha e familiaridade. Esses significados variam conforme o território, a oralidade, a mitopoética e a experiência individual de cada um (Mandoki, 2013; Paes Loureiro, 2015).

Assim, o rio — como um signo total — atravessa e traduz o mundo amazônida por meio de uma experiência da presença, sensível, política, simbólica e (re)imaginada, que molda uma estética própria do ser amazônida.

Partindo dessa prerrogativa, a estética aborda uma mitopoética própria de seu imaginário. Nesse sentido, analisamos como os artistas do Sul Global operam essa iconografia de resistência para visualidades outras. Aqui trazemos obras de Harmonia Rosales, Mael Anhangá e Daiara Tukano.

Em sua trajetória artística, Harmonia evidencia o imaginário negro, propondo a negritude como peça central de suas releituras e obras autorais. A artista vem traduzindo esse imaginário por meio de suas representações iconográficas, incorporando em suas telas a expressão da negritude, assim, clássicos do Renascimento são reinterpretados e reimaginados com deidades de África — como podemos aferir nas obras *O Nascimento de Oxum* (Figura 1) e *A Criação do Mundo* (Figura 2).

⁴ O conceito de “conversão semiótica”, proposto por Paes Loureiro (2007), define-se como o movimento de passagem de objetos ou fatos culturais de uma situação cultural a outra, o que provoca uma mudança na qualidade e na significação do signo. Essa transfiguração acontece por meio de uma perceptível re-hierarquização das funções inerentes ao objeto (como as funções prática, teórica, mágico-religiosa e estética). Durante esse deslocamento ou inversão contextual, as funções contidas no objeto se reordenam de forma dialética sob a regência de uma nova função dominante.



Figura 1. O Nascimento de Oxum (óleo sob tela)
Créditos. Harmonia Rosales, 2017. (<https://www.harmoniarosales.art/catalogue/birth-of-oshun>)



Figura 2. Criação de Deus (óleo sob tela)
Créditos. Harmonia Rosales, 2017. (<https://www.harmoniarosales.art/catalogue/creation-of-god>)

As exposições da artista confrontam diretamente o circuito tradicional da arte. Em sua primeira mostra individual, *Black Imaginary to Counter Hegemon — BICTH* (Imaginário Preto Para Combater a Hegemonia), suas obras evocam o seguinte questionamento: por que temos aceitado percepções eurocêntricas da beleza e narrativas históricas por tanto tempo? Da mesma forma, em *New World Consciousness* (Consciência de um Novo Mundo), Rosales leva essa temática para salões e galerias ao redor do mundo, tensionando as práticas hegemônicas brancas que estruturam esses locais. Tal prerrogativa, performa uma etnografia visual, traduzida em formas de resistência que trazem à tona novas consciências de classe, cor e gênero — forçadas pela opressão e que estabelecem uma diferenciação estética. As escolhas da artista na representação imagética e iconográfica influenciam na percepção das obras e na pesquisa sobre elas, logo, não são escolhas inocentes — elas moldam realidades.

Na tela acima (Figura 1), estilizando a obra *O Nascimento de Vênus* (c. 1483–1485), de Botticelli, Rosales reforça uma iconografia própria do imaginário negro — criticando ideais eurocêntricos de beleza —, nos quais a obra prefigura um espaço para o empoderamento feminino negro e a beleza de todos os tipos. Tensionando e redirecionando a moldura eurocêntrica para esculpir uma linguagem visual contra-hegemônica.

Nessa obra, a autora evoca um dos *itans* (do iorubá: história, conto ou narrativa) de Oxum, no qual a Orixá atravessa os desertos, se transforma em um pavão e voa até Olodumaré para implorar por fortes chuvas durante uma severa seca. Este gesto performa uma resistência epistêmica, onde a artista projeta uma narrativa que não somente desloca o cânone da arte europeia, mas inscreve nele um corpo negro, feminino e sagrado, manifestando, dessa forma, um ato de reinvenção do mundo.

É nessa tessitura que a obra se insere como parte de uma estética contracolonial. Performando não apenas a busca de uma representação negra, mas sim um reencantamento dos signos e seus significados — reinscrevendo neles as poéticas das cosmovisões afrodiaspóricas —, tratando-se de uma linguagem visual que afirma a resistência epistêmica e reinvenção dos mundos. Assim, podemos ver as confluências que se formam da diáspora e as interseções que moldam as sociedades múltiplas nas Américas, onde os *itans* e os *orikis*, exportados de África, se fundem com a arte europeia.

Já em *Criação de Deus* (Figura 2), a artista subverte o famoso afresco de Michelangelo, no teto da capela Sistina. A imagem evoca o sagrado a partir da terra, deslocando o eixo divino da abóbada branca e patriarcal do Ocidente para o ventre negro e fértil de Nanã. Ao reimaginar o afresco de Michelangelo, a artista rompe a genealogia cristã da criação, acendendo uma nova cosmogonia à luz da ancestralidade negra, onde o barro é predecessor e o feminino negro é princípio criatório. Nesse sentido, Eva emerge negra e terrível — não como transgressora e antecedente do pecado original, mas como origem —, feita de argila viva, modelada com o sopro de Oxalá e edificada na sabedoria de Nanã. Assim, a paisagem que envolve esse corpo recém-moldado não é um jardim floral, mas sim o território da terra vermelha — terra esta que tinge o corpo da primeira mulher, sendo a mesma que sustenta os saberes africanos há milênios.

Nesse gesto pictórico, a artista ecoa a ideia de que toda vida pulsa a partir de África e o corpo negro é a imagem e a origem da criação. Nas palavras da artista, “quando consideramos que toda a vida humana emergiu de África, o Jardim do Éden e tudo mais. Então, só faz sentido pintar Deus como uma mulher negra, gerando e cintilando vida à sua própria imagem” (Rosales, 2017, para. 1).

As obras do artista Mael Anhangá (Figura 3 e Figura 4) traduzem a poesia do imaginário amazônico evocando mitos e lendas, misturados à percepção do ser.



Figura 3. Cobra-Grande (ilustração)
Créditos. Mael Anhangá, 2021. (<https://www.maelanhanga.com/cobra-grande>)



Figura 4. Anfibios (ilustração)

Créditos. Mael Anhangá, 2021. (<https://www.maelanhanga.com/anfibios>)

Na obra *Cobra-Grande* (Figura 3), vemos a representação estética de um ser próprio da Amazônia. Por meio da ilustração, o artista traz a importância das águas, ligadas aos mitos da região. Vemos o caboclo amazônida em simbiose com a natureza: o rio, os peixes e o cobra-grande, pertencente ao mito e ao imaginário popular.

Desse modo, Anhangá retrata um imaginário repleto de significados profundos, que expressam a identidade do território e a conexão com a natureza. A imagem traz à tona a confluência de um saber e um existir.

Na obra *Anfibios* (Figura 4), o artista representa a cerâmica tapajônica, ligada ao ser e às águas do território. Nessa ilustração, Anhangá apresenta uma interação entre os rios e o imaginário: onde os rios vão além de vias de transporte para esses seres da Amazônia, passando a simbolizar a ligação deste plano com o mundo espiritual.

A interação do ser com as águas — entre as cheias e as vazantes dos rios — molda as relações do imaginário e reflete a cosmovisão desses povos, que manifestam os rios não só como locais de recursos, mas como entidades vivas e sagradas que fazem parte da identidade cultural da Amazônia.

Dessa maneira, ao adentrarmos o campo da arte percebemos como diferentes estéticas e simbolismos podem externalizar um imaginário. Logo, iconografar é um ato que desnortatiza um padrão, seja ele ocidental ou não. Assim, as imaginárias atuam no campo emocional e sensitivo do observador, por isso, muitas pessoas se emocionam com as mais diversas obras de arte.

Por fim, vemos a decolonialidade e a representatividade indígena nas obras da artista indígena Daiara Tukano (Figura 5 e Figura 6), ativista que dedica seu trabalho à visibilidade e à luta pelos direitos dos povos originários. Nas suas obras, a artista apresenta uma linguagem própria do imaginário indígena por meio das cores saturadas, do uso de grafismos e padrões; e da mitopoética, que evidencia algo muito próprio ao seu viés estético, portanto, à sua forma de externalizar o seu eu artístico.



Figura 5. A Redenção (acrílico sobre tela 1m x 1m, exposição Nhe'e Porã, Museu da Língua Portuguesa)
Créditos. Daiara Tukano, 2022. (<https://www.amazonialatitude.com/2022/12/13/a-vida-e-selvagem/>)



Figura 6. A Queda do Céu e a Mãe de Todas as Lutas (acrílico sobre tela, 2m x 4m, atualmente exposta no Palácio do Planalto em Brasília)
Créditos. Daiara Tukano, 2022. (<https://almeidaedale.com.br/wp-content/uploads/2023/06/15960-a-queda-do-ceu-e-a-mae-de-todas-as-lutas-daiara-tukano.jpg>)

Em *A Redenção* (Figura 5), a artista traz um embate entre a floresta (o ser caçado) e o ser humano (o caçador), distanciando o receptor dos imaginários de uma floresta indefesa. Ao contrariar essa imagética colonial, a artista apresenta uma floresta viva, vibrante e psicodélica, transformando-a em um ser místico que não só resiste aos ataques e à colonização exploratória, mas que contra-ataca seus agressores e garante a reinserção dos povos originários nas lutas pelo território e na resistência à hegemonia neoliberal da exploração. Consequentemente, traz todo o ecossistema das florestas como agente que age em defesa de seu território e de seus corpos.

Em *A Queda do Céu e a Mãe de Todas as Lutas* (Figura 6), a artista elucida uma composição que volta o olhar do observador para uma mulher segurando um corpo masculino — composição que remete à tradicional iconografia da *Pietà*, a Virgem Maria com Cristo morto. Contudo, a partir das cosmovisões do povo tukano, percebemos uma releitura indígena e espiritualizada da cena, substituindo os símbolos religiosos ocidentais por elementos da natureza. Ao observarmos a evidenciação da natureza, representada pelas onças quase simétricas e pela grande cobra amarela, que serpenteia entre galhos cor-de-rosa e folhagens azuis e verdes, somos apresentados a um ambiente denso e vibrante. Em muitas culturas indígenas, as onças são animais de poder, simbolizando força, proteção e conexão com o sagrado. Já a cobra é um símbolo de transformação, regeneração e sabedoria (Tukano et al., 2025).

Também vemos o manto, ou a montanha vermelha, que pode representar a própria Terra, ou seja, a “Mãe” que acolhe e sustenta todos os seres. Desse significado, surge o título da obra, *A Queda do Céu e a Mãe de Todas as Lutas*, carregando uma crítica e um chamado; a destruição ambiental (“a queda do céu”) e a luta pela terra como origem de todas as outras lutas sociais (Veras, 2020).

Segundo a autora, a obra homenageia a Terra como Mãe, sendo um símbolo de amor dos povos indígenas pela natureza (Tukano, 2023). A figura que segura o corpo também representa a Terra cuidando da Vida, ou uma mulher indígena em luto por sua terra devastada, ao mesmo tempo que a protege. Logo, a obra transmite a mensagem de que ao proteger a Terra não estamos apenas lutando no viés político, mas também lutamos de forma espiritual, existencial e coletiva.

O DESIGN DAS BORDAS E AS VISUALIDADES MULTILATERAIS

Depois de construir um arcabouço mental acerca do pluriverso e das visualidades que manifestam um imaginário através delas, chegamos à inclusão do design na nossa reflexão. Compreendemos que o design não é uma prática neutra, mas um campo ontológico onde diferentes visões de mundo se enfrentam. Se a modernidade/colonialidade impôs uma prática universalista, pautada pela eficiência industrial europeia e por uma estética higienizada que ignora os territórios, nós propomos, em contrapartida, um olhar voltado para o que Fry (2014) denomina como o “design das bordas”. As bordas não são espaços de carência ou subalternidade, mas, sim, zonas de intensa vitalidade e potencial emancipatório. É nas bordas, nas periferias, nas margens e nas fronteiras que o pensamento continental se fragmenta e dá lugar ao pensamento em arquipélago.

O design das bordas opera precisamente na fissura do sistema-mundo moderno. Enquanto o centro busca a homogeneização, as bordas preservam a multiplicidade das poéticas e dos imaginários que discutimos anteriormente.

Projetar a partir das bordas exige dos profissionais-designers um deslocamento geográfico e sensitivo: é necessário retirar o Norte Global da posição de bússola única e colocar o Sul no centro do mundo. Esse movimento não é apenas uma inversão cartográfica, é, como salienta Mignolo (2000/2020), uma reconstituição da nossa faculdade de sentir, ser e pensar. Trata-se de uma percepção estética, ou seja, de um *aesthesis*, que se recusa a ser disciplinada pelos cânones da Bauhaus ou do estilo internacional, buscando, em vez disso, as visualidades multilaterais que emergem das vivências cotidianas dos povos originários e afrodiaspóricos (Andrade, 2025; Batista & Carvalho, 2022).

Dessa forma, entendemos essa percepção como visualidades multilaterais, que são apresentadas como a manifestação gráfica-visual dessa nova consciência decolonial/contracolonial. Elas se opõem aos dogmas eurocêtricos da universalidade porque não buscam uma única resposta para o problema projetual. Pelo contrário, as visualidades multilaterais são dialógicas; elas reconhecem que cada imagem, cada grafismo e cada objeto carregam consigo o repertório artístico-cultural do seu interpretante (Borges, 2022; Mandoki, 2013).

Ao projetarmos sob essa ótica, criamos o que chamamos de um “espaço do ser”. Nesse espaço, as epistemologias do Sul Global não são tratadas como folclore ou artesanato primitivo, mas como tecnologias de conhecimento legítimas que semeiam e enraízam formas outras de habitar o planeta (Batista & Carvalho, 2022; Escobar, 2018).

Nesse contexto, o papel do designer se transforma. Nós deixamos de ser técnicos de reprodução do capital para nos tornarmos nômades epistêmicos. O designer nômade é aquele que se recusa ao confinamento unidisciplinar e transita pelas fronteiras entre a arte, a comunicação e o território que o atravessam.

Esse nomadismo permite que operemos a “conversão semiótica” proposta por Paes Loureiro (2015), transformando elementos da nossa cultura em ícones de resistência. Quando observamos o trabalho de Daiara Tukano ou Mael Anhangá, percebemos que não estão apenas “decorando” superfícies; estão *desiñando* (desenhando/projetando) mundos: utilizam a iconografia para subverter os regimes discursivos que historicamente classificaram suas culturas como inferiores.

Para nós, esse design das bordas é indissociável da figura dos “parentes-participantes”, estes sendo todos os indivíduos e coletivos marginalizados ou dissidentes da ordem eurocêntrica que ajudam a cocriar o “Sul” ou “Suis” em seus novos modos de pensar (Borrero, 2020). Esta expressão, que costuramos com os debates de Batista e Carvalho (2022), identifica todos aqueles que foram historicamente menosprezados pelo projeto de modernidade: os considerados “primitivos”, os imigrantes, a população negra, os povos indígenas, a comunidade LGBTQIAPN+, as mulheres e os latinos. Somos nós, esses “parentes”, que trazemos uma forma de projetar, que é intrinsecamente relacional. Diferente do design antropocêntrico — que vê a natureza como recurso a ser explorado —, o design das bordas vê o território como um organismo vivo, como o rio-entidade nas obras de Anhangá ou o ventre fértil de Nanã em Rosales.

Logo, as visualidades multilaterais funcionam como um arquipélago de sentidos. Cada “ilha” visual mantém sua particularidade, mas todas estão conectadas pela água — a seiva da decolonialidade/contracolonialidade — que possibilita a relação com o “Todo-mundo” (Galeano, 2021; Santos & Oliveira, 2019).

Ao iconografar a partir das bordas, realizamos um ato de (re)existência. Subvertemos a realidade imaginada, através da escrita imagética, e reivindicamos o direito de definir nossas próprias poéticas. O design, portanto, torna-se uma prática de libertação das sensações, onde a beleza não é um padrão abstrato, mas o resultado do encontro ético entre o projetista, o seu repertório e o seu território.

Concluimos que o design das bordas não é uma alternativa ao “design real”, mas sim a própria condição de sobrevivência das culturas no Sul Global. Ao abraçarmos a multiplicidade, e as tensões que emanam dessas zonas de fronteira, estamos construindo um design que não serve apenas para consumir, mas para dignificar o ser. É através dessa postura crítica e sensível que conseguimos romper os laços epistêmicos do eurocentrismo e abrir caminhos para que as futuras gerações de designers possam projetar a partir de suas próprias raízes, transformando o “arquipélago do imaginário” em uma realidade visual potente e inegável.

CONSIDERAÇÕES FINAIS: O HORIZONTE DAS VISUALIDADES DECOLONIAIS E A POÉTICA DA (RE)EXISTÊNCIA

Ao longo deste percurso, buscamos traçar uma cartografia que não pretende ser definitiva, mas sim um convite ao pensamento em arquipélago. Partimos da premissa de que as poéticas e os imaginários não são meros subprodutos culturais, mas as próprias bases fundamentais das cosmovisões que permitem ao ser humano habitar o mundo com sentido. Para nós, entender a imagem e o design sob a ótica da decolonialidade exige, antes de tudo, uma ruptura com o pensamento continental.

Reiteramos que a transição da estética clássica para a *aesthesis* decolonial, como bem defende Mignolo (2011, 2000/2020), não é um exercício meramente acadêmico, mas uma urgência vital. Quando olhamos para as visualidades do Sul Global, não vemos apenas “formas” ou “estilos”; vemos o que denominamos de “iconografias de resistência”. Essas imagens, que costuramos através das obras de Harmonia Rosales, Daiara Tukano e Mael Anhangá, funcionam como dispositivos de (re)existência. Elas não apenas resistem ao apagamento colonial, mas propõem uma nova existência, fundamentada na memória ancestral, no território e na sacralidade dos corpos que foram, historicamente, marginalizados.

Nesse sentido, o conceito de “design das bordas” que exploramos — e que agora integramos definitivamente a esta conclusão — apresenta-se como a resposta projetual a essa crise da sensibilidade moderna. “Projetar a partir das bordas” significa reconhecer que a periferia é, na verdade, um centro produtor de potentes visualidades multilaterais. Como discutimos, as bordas são os espaços onde a conversão ocorre com maior intensidade, permitindo que o design deixe de ser uma ferramenta de reprodução do capital e passe a ser um gesto de cuidado e soberania visual. Para nós, o profissional-designer que opera nas bordas é aquele que entende que cada traço, cada cor e cada símbolo carrega uma responsabilidade política e ontológica.

Acreditamos que o futuro das visualidades no Sul Global reside na capacidade de mantermos vivos os nossos arquipélagos do imaginário. Isso implica que não devemos buscar uma “unidade” de estilo latino-americano, amazônico, caribenho, brasileiro... mas, sim, celebrar a fragmentação conectada que o arquipélago proporciona. Cada ilha de criação está ligada por um mar de experiências comuns de resistência à colonialidade. É nessa relação com o “Todo-mundo”, como evocamos a partir de Santos e Oliveira (2019), que encontramos a força para desnormalizar os olhares e descolonizar as telas e as imagens.

Nossa análise sobre a iconologia, fundamentada em Borges (2022) e Mandoki (2007, 2013), revelou que a interpretação da imagem é sempre um ato situado. Não existe uma leitura “neutra” ou “universal” da cultura visual. Por isso, defendemos que as visualidades multilaterais são o caminho para uma prática projetual mais ética e plural. Ao aceitarmos que o repertório artístico-cultural do interpretante é o que dá vida ao signo, abrimos espaço para que os parentes-participantes assumam o protagonismo de suas próprias narrativas. O design, visto sob essa ótica, torna-se uma extensão do próprio ser, ou seja, um “espaço do ser” onde as epistemologias do Sul podem finalmente florescer sem o peso do julgamento eurocentrado.

As obras que analisamos não são apenas objetos de estudo, são manifestos visuais. Elas nos ensinam que iconografar é, essencialmente, (re)imaginar o mundo a partir das nossas próprias feridas e das nossas próprias curas. Seja na subversão de Rosales ao reencantar o Renascimento com deidades negras, ou na força de Tukano ao transformar a agonia da *Pietà* na urgência da preservação ambiental, o que testemunhamos é a vitória da *aesthesis* sobre a anestesia colonial.

Para o campo da cultura visual de forma ampla, deixamos o questionamento: como nossas instituições de ensino e nossos museus podem acolher essas visualidades sem domesticá-las? Para nós, a resposta reside no nomadismo epistêmico. Devemos estar dispostos a abandonar as certezas dos campos projetuais e nos aventurar pelos saberes das águas, das matas, das ruas e das encruzilhadas. É preciso que o Sul não seja apenas um lugar no mapa, mas um modo de ver e sentir que privilegia a vida em todas as suas manifestações.

Concluimos este trabalho reafirmando que o caminho para uma linguagem visual verdadeiramente decolonial passa pela valorização das poéticas regionais e pela coragem de sermos, nós mesmos, criadores de nossos próprios cânones. O arquipélago está em movimento. As águas da resistência estão subindo, e com elas, uma nova visualidade multilateral emerge das bordas para o centro, transformando o “Sul no centro do mundo” em uma realidade palpável, sensível e inegociável.

Que o design e a arte continuem sendo os nossos instrumentos de (re)existência, e que nossas imagens sejam, para sempre, as bússolas de um mundo onde caibam muitos mundos.

REFERÊNCIAS

Andrade, M. de F. S. (2025). *Visualidades e imaginários afroamazônidas: O design editorial como ferramenta decolonial* [Trabalho de conclusão de curso, Universidade do Estado do Pará].

- Batista, S., & Carvalho, R. A. P. (2022). Design e decolonialidade: Fundamentos, debates e rupturas. *Arcos Design*, 13(2), 6–25. <https://doi.org/10.12957/arcosdesign.2020.69742>
- Bispo dos Santos, A. (2015). *Colonização, quilombos: Modos e significados*. Instituto Nacional de Ciência e Tecnologia de Inclusão no Ensino Superior e na Pesquisa; Universidade de Brasília.
- Bispo dos Santos, A. (2023). *A terra dá, a terra quer*. Ubu Editora.
- Borges, P. M. (2022). A iconografia como metodologia de análise e leitura de obras. *MOTRICIDADES: Revista da Sociedade de Pesquisa Qualitativa em Motricidade Humana*, 6(3), 197–212. <https://doi.org/10.29181/2594-6463-2022-v6-n3-p197-212>
- Borrero, A. G. (2020). Ressurgimentos: Suis como desenhos e desenhos-outros (L. Name, Trad.). *Redobra*, 6(15), 265–288.
- Escobar, A. (2018). *Designs for the pluriverse: Radical interdependence, autonomy, and the making of worlds*. Duke University Press.
- Fogliano, F. (2015). Arte e interação: Linguagem e produção de significado. *ARS (São Paulo)*, 13(25), 134–152. <https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2015.105528>
- Fry, T. (Ed.). (2014). *Design in the borderlands*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315778891>
- Galeano, E. (2021). *As veias abertas da América Latina*. L&PM.
- Krenak, A. (2020). *O amanhã não está à venda*. Companhia das Letras.
- Krenak, A. (2021). *Ideias para adiar o fim do mundo*. Companhia das Letras.
- Krenak, A. (2022, 13 de dezembro). A vida é selvagem. *Amazônia Latitude*. <https://www.amazonialatitude.com/2022/12/13/a-vida-e-selvagem/>
- Krenak, A. (2023). *Futuro ancestral*. Companhia das Letras.
- Maldonado-Torres, N. (2007). On the colonality of being: Contributions to the development of a concept. *Cultural Studies*, 21(2–3), 240–270. <https://doi.org/10.1080/09502380601162548>
- Maldonado-Torres, N. (2016). Transdisciplinaridade e decolonialidade. *Sociedade e Estado*, 31(1), 75–97. <https://doi.org/10.1590/S0102-69922016000100005>
- Mandoki, K. (2007). *Everyday aesthetics: Prosaics, the play of culture and social identities*. Routledge.
- Mandoki, K. (2013). *El indispensable exceso de la estética*. Siglo XXI Editores.
- Melo, D. J. de, Rosi, M. H. de O. Z., & Barroso, G. N. (2021). Imaginários afro-diaspóricos e a mitopoética amazônica dos surrupiras. *Revista Sentidos da Cultura*, 8(14), 98–117.
- Mignolo, W. D. (2011). Aiesthesis decolonial. *Calle 14: Revista de Investigación en el Campo del Arte*, 4(4), 10–25. <https://doi.org/10.14483/21450706.1224>
- Mignolo, W. D. (2020). *Historias locais / Projeto globais — Colonialidade, saberes subalternos* (S. R. de Oliveira, Trad.). Editora UFMG. (Trabalho original publicado em 2000)
- Paes Loureiro, J. de J. (2007). *A conversão semiótica na arte e na cultura*. ed.ufpa.
- Paes Loureiro, J. de J. (2015). *Cultura amazônica: Uma poética do imaginário*. Editora Valer.

- Paes Loureiro, J. de J. (2024, 21 de novembro). *Confluência de saberes* [Apresentação de comunicação]. Um rio não existe sozinho — Diálogos Belém, Parque Zoobotânico do Museu Paraense Emílio Goeldi, Belém, Brasil.
- Paiva, A. M. S. (2022). A “virada decolonial” na arte contemporânea brasileira: Até onde mudamos? *Revista VIS: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais*, 21(1), 51–72.
- Quijano, A. (2024). *Aníbal Quijano: Foundational essays on the coloniality of power*. Duke University Press. <https://doi.org/10.1215/9781478059356>
- Sales, M. (2021). Nossos fantasmas estão vindo cobrar: Giro decolonial na arte contemporânea brasileira. *Vista*, (8), Artigo eo21016. <https://doi.org/10.21814/vista.3641>
- Santos, L. C. S. dos. (2024). Negritude e contracolonialidade: Retomada afrochilena arica-chile. *Margens*, 18(31), 221–237. <https://doi.org/10.18542/rmi.v18i31.17222>
- Santos, L. C. S. dos, & Oliveira, E. D. D. (2019). Filosofar desde os arquipélagos: Filosofia afrodiáspórica como disputa de imaginários. *Voluntas: Revista Internacional de Filosofia*, 10, 97–109. <https://doi.org/10.5902/2179378640050>
- Thiong'o, N. wa. (2015). *Descolonizar la mente: La política lingüística de la literatura africana* (M. S. López, Trad.). Debolsillo. (Trabalho original publicado em 1986)
- Tukano, D. (2023). *Amõ Numiã*. Almeida & Dale. <https://almeidaedale.com.br/textos/amo-numia/>
- Tukano, D., Saggese, A., & Hecht, L. (2025). Somos o povo da transformação. *Esferas*, 3(34), 1–32. <https://doi.org/10.31501/esf.v3i34.16064>
- Veras, L. (2020). *Origem e destino*. Almeida & Dale. <https://almeidaedale.com.br/textos/origem-e-destino/>
- Wagner, C. (2024). Consciência histórica e estética: Arte e imagem (de)colonial. *Eikon/Imago*, 13, Artigo e88891. <https://doi.org/10.5209/eiko.88891>
- Walsh, C. (2019). Interculturalidade e decolonialidade do poder: Um pensamento e posicionamento “outro” a partir da diferença colonial. *Revista Eletrônica da Faculdade de Direito de Pelotas*, 5(1), 6–39. <https://doi.org/10.15210/rfdp.v5i1.15002>

NOTAS BIOGRÁFICAS

Marcos Andrade é bacharel em Design pela Universidade do Estado do Pará. Exerceu a função de designer na Diretoria de Comunicação do Centro Acadêmico de Design e estagiou no Serviço de Comunicação Social do Museu Paraense Emílio Goeldi, em Belém do Pará. Tem como foco a direção e criação de projetos gráficos, além de possuir experiência em diversas áreas do design. Dedicando-se ao desenvolvimento de soluções visuais que conectam marcas e públicos, unindo criatividade, funcionalidade e inovação. Tem interesse em pesquisas que exploram as interseções entre território, cultura, arte e design contemporâneo, abordando temas como identidade e decolonialidade; sustentabilidade e artesanato; e comunicação digital.

ORCID: <https://orcid.org/0009-0005-3734-5701>

Email: marcosandrade.dsgn@gmail.com

Morada: Tv. Dr. Enéas Pinheiro, 2626 - Marco, Belém - PA, 66095-015, Brasil

Ana Paula Freitas é professora adjunta da Universidade do Estado do Pará. É coordenadora do curso de bacharelado em Design. É analista de gestão em pesquisa e investigação biomédica no Instituto Evandro Chagas, Ministério da Saúde. É doutora em Design pela Universidade de Lisboa e colabora com o Centro de Investigação em Arquitetura, Urbanismo e Design (Universidade de Lisboa). É mestre em Sociologia pela Universidade Estadual do Ceará, especialista em Design de Embalagem pela Universidade Tecnológica Federal do Paraná, graduada em Comunicação Social pela Universidade Federal do Pará. É pesquisadora atuante nas áreas de educação em design, competências para o século XXI, design colaborativo e design de comunicação.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5820-4722>

Email: anapaulafreitas@uepa.br

Morada: Tv. Dr. Enéas Pinheiro, 2626 - Marco, Belém - PA, 66095-015, Brasil

Submetido: 01/01/2026 | Revisto: 06/03/2026 | Aceite: 22/05/2026



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