

A COMUNICAÇÃO DOS OBJETOS: contracolonialidade e memória na arte de Ibrahim Mahama¹

THE COMMUNICATION OF OBJECTS: Countercoloniality and Memory in the Art of Ibrahim Mahama

Eliete da Silva Pereira ²

Resumo: Neste artigo, analisamos, no âmbito da contracolonialidade, a comunicação dos/com os objetos como crítica estética epistêmica necessária para superar o legado colonial. A partir da análise das obras do artista ganense Ibrahim Mahama, em especial da instalação *Parliament of Ghosts* (Parlamento de Fantasma), investigamos como sua prática artística contextualizada, que entrelaça pessoas, objetos, técnicas e ambiente, apresenta uma comunicação não midiática. Por meio de pesquisa bibliográfica sobre a história e arte ganense, e análise de entrevistas e outras fontes digitais, examinamos as intersecções entre comunicação, história, memória, contracolonialidade e arte. Os resultados revelam que as obras de Mahama induzem experiências sensoriais que comunicam processos econômicos e globais, e que possibilitam reimaginar Gana e a diversidade africana.

Palavras-Chave: Arte contracolonial. Comunicação dos Objetos. Ibrahim Mahama

Abstract: In this article, we analyze, within the scope of counter-coloniality, the communication of/with objects as an epistemic aesthetic critique necessary to overcome the colonial legacy. Through the analysis of the works of Ghanaian artist Ibrahim Mahama, especially the installation 'Parliament of Ghosts', we investigate how his contextualized artistic practice, which intertwines people, objects, techniques, and environment, presents a non-media communication. By means of bibliographic research on Ghanaian history and art, and analysis of interviews and other digital sources, we examine the intersections between communication, history, memory, counter-coloniality, and art. The results reveal that Mahama's works induce sensory experiences that communicate economic and global processes, and enable the reimagining of Ghana and African diversity.

Keywords: Countercolonial Art. Communication with objects. Ibrahim Mahama.

¹ Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Estudos de Memória e Comunicação. 34º Encontro Anual da Compós, Universidade Federal do Paraná (UFPR). Curitiba - PR. 10 a 13 de junho de 2024.

² Professora Adjunta A Substituta Nível 1 da Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP). Doutora em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, elisilva70@gmail.com.

1. Introdução

Neste artigo, nos debruçamos na análise da memória emergente na comunicação dos objetos produzidos pelo processo artístico crítico ao legado colonial. A partir da análise da instalação 'Parliament of Ghosts' do artista ganês Ibrahim Mahama, investigamos como sua prática artística contextualizada, que entrelaça pessoas, objetos, técnicas e ambiente, apresenta uma memória material feita pela recomposição dos objetos que comunicam os rastros do colonialismo.

Esta reflexão encontra-se em sintonia com o contexto epistêmico de crítica decolonial aos pressupostos eurocentrados produzidos pela modernidade/colonialidade (MIGNOLO, 2017; MIGNOLO & WALSH, 2018; QUIJANO, 2005) do chamado giro decolonial (MALDONADO-TORRES, 2019). De cunho interdisciplinar, a crítica epistêmica decolonial produzida por inúmeros pesquisadores revela o legado colonial/moderno, a colonialidade do poder (QUIJANO, 2005), do saber e do ser (MALDONADO-TORRES, 2008, 2019), os meandros subjetivos de internalização do racismo como sintoma complexo de alienação e a manifestação estrutural do colonialismo (FANON, 2008).

Conforme nos provoca Antonio Bispo dos Santos (2023, p. 29), o Nêgo Bispo, mestre popular e remanescente quilombola, a contracolonialidade não é a um 'projeto teórico decolonial'. Para ele, a contracolonialidade manifesta-se no confronto, no embate e na resistência que emergem da criação de novas linguagens de oposição radical à ordem colonial e ao decolonialismo acadêmico³

É justamente através da memória ressignificada nos objetos, presente no fazer artístico de I. Mahama, que tal crítica contracolonial se concretiza, no embate contra um passado colonial violento, e na reimaginação de narrativas e práticas históricas de uma maneira que inclua e valorize as vozes e experiências dos povos colonizados e subalternizados. No âmbito das artes, estas perspectivas contracoloniais vêm reverberando em obras⁴ de artistas africanos,

³ Assim como a socióloga boliviana Silvia Rivera Cusicanqui (2021), Nego Bispo (2023), critica o projeto decolonial acadêmico oportunista, descolado das lutas sociais.

⁴ As expressões das linguagens estéticas produzidas por artistas vindos do continente africano abrangem, sobretudo, a literatura, a dança, a música, o teatro e as chamadas artes visuais. A crítica decolonial africana aparece de forma contundente na literatura desde os anos de 1950, com os escritores Chinua Achebe, nigeriano autor do romance mais famoso *Things Fall Apart* (1958), e o crítico e romancista queniano Ngũgĩ wa Thiong'o, cujas obras

revelando tensões históricas dos discursos construídos pelo Ocidente⁵ sobre seus territórios, corpos e cosmologias. Nesse sentido, destaca-se, principalmente, a arte contemporânea ganense, configurada pela emergência de uma geração de artistas e espaços de formação artística no país.

A partir desse contexto vibrante, refletiremos sobre a obra *Parliament of Ghosts* (Parlamento de Fantasmas) de Ibrahim Mahama e as especificidades da relação contemporânea entre história, memória, decolonização e arte como pressupostos críticos fundamentais e inovadores para se repensar os processos históricos ganenses, como também africanos. Para isso, nosso argumento está dividido em três momentos. A primeira situa o debate sobre arte africana decolonial e contracolonial e sua interface com a comunicação dos objetos; na segunda, nos debruçamos na história de Gana, contextualizando a formação artística de Ibrahim Mahama e a instalação supracitada, evidenciando, assim, as suas especificidades, o protagonismo dos objetos moldados pelas tensões entre memória e crítica ao colonialismo, e na última parte, após este percurso meditativo da arte contracolonial expressiva do artista ganês, destacamos como considerações finais as convergências entre comunicação, arte e memória, moduladas pelos objetos e pelo seu fazer artístico, para se (re)imaginar contemporaneamente o lugar de Gana e da diversidade africana.

2. Arte decolonial e contracolonial africana

A arte como campo de expressão de linguagens estéticas tem seus vínculos de produção e expressão no social de onde se origina. Se, na história da arte, a prevalência dos aspectos formais de movimentos estéticos predominou nos critérios da valorização da produção artística

de ficção *Weep Not, Child* (1964) e não ficção *Decolonising the Mind: The Politics of Language in African Literature* (1986), se destacam.

⁵ O Ocidente se apresenta como categoria analítica de pensamento de origem greco-romana e judaico-cristã, marca das culturas europeias moldadas pelo seu colonialismo, domínio econômico, político e cultural frente a outras culturas não ocidentais. A experiência histórica Ocidental é diversificada e, no geral, se fundamentou no racionalismo, individualismo, humanismo, antropocentrismo, dualismo (corpo/mente; natureza/cultura; razão/emoção) e conhecimento científico e tecnológico. Na África, as relações com os países europeus foram marcadas pelo comércio desde o século XV, culminando na colonização no final do século XIX, com a corrida pela África por parte de potências europeias, cujos objetivos de exploração econômica e políticas impactaram na criação de fronteiras artificiais e desestruturaram sistemas políticos, sociais e culturais tradicionais. A descolonização e a independência dos países africanos ocorreram no pós-guerra, nas décadas de 1950 a 1970. Os impactos da colonização ainda reverberam nos conflitos políticos internos de muitos países no continente. O caso de Gana será tratado na segunda parte deste artigo.

européia (GOMBRICH, 1966), atualmente vem ganhando relevância a arte produzida por artistas fora do circuito anglo-saxão.

A 60ª Bienal de Arte de Veneza, de 2024, um dos maiores eventos de arte contemporânea, intitulada *Foreigners Everywhere* (Estrangeiros em todos os lugares, tradução livre), faz jus a esse momento. Curada por Adriano Pedrosa, brasileiro, curador do Museu de Arte de São Paulo, primeiro latino-americano a assumir a presidência da bienal, aponta para um reconhecimento e acolhida de artistas indígenas, árabes, africanos, entre muitos, revelando os “outros” do Ocidente como porta-vozes de imaginários e cosmovisões poderosas, não só pela beleza que suas obras revelam, mas também pela sofisticada crítica aos atributos ocidentais destinados aos seus corpos e identidades.

Boa parte da crítica epistêmica sobre o projeto moderno ocidental, do sistema- mundo (WALLERSTEIN, 2012), tem origem nos trabalhos de pesquisadores latino-americanos. O giro decolonial como atitude epistêmica (GROSFOGUEL, 2007; MALDONADO-TORRES, 2019) se inspira no projeto de resistência dos povos colonizados à extensão global da modernidade/colonialidade do poder, do saber e do ser. Soma-se ao debate decolonial, as ideias e proposições do movimento feminista, negro, indígena, dos/as pensadores e ativistas *queer*, uma frente diversa de grupos e sujeitos historicamente subjugados e desumanizados frente ao projeto moderno/colonial de poder/saber (MALDONADO-TORRES, 2019).

Certamente o pioneirismo dos estudos pós-coloniais desde os anos de 1960 (E. Said, S. Hall, H. Bhabha, G. Spivak, F. Fanon, entre outros) pavimentou a emergência do debate atual de questionamento dos pressupostos eurocentrados de História, alteridade e construção de representação das subjetividades dos “outros” (os não europeus) por uma ótica hierárquica e racial (QUIJANO, 2007, 2009).

Nos estudos da história da arte, a crítica à ausência de “outras” estéticas não ocidentais aparece em trabalhos sobre a arte brasileira e latino-americana (FERREIRA, 2019), ainda que a arte material de origem africana tradicional tenha influenciado a arte moderna europeia, do cubismo ao expressionismo. A influência mais notável, a obra *Les Femmes d'Alger* (O que eu vi de O. J. B. em 1907), Pablo Picasso utilizou formas e perspectivas fragmentadas, característica do cubismo. Durante o final do século XIX e início do século XX, muitos artistas europeus começaram a

coleccionar arte africana. Estes objetos vistos em museus etnográficos⁶ ou em coleções pessoais influenciaram profundamente a produção artística da época.

A destinação de um lugar dessas estéticas à “arte primitiva” para uma arte figurativa da arte material africana moldou a sua valorização no mercado internacional. Para Sally Price (1986), a arte africana, originalmente criada para contextos específicos e rituais culturais, ao ser transformada em mercadoria para atender aos mercados internacionais de arte, muitas vezes foi descontextualizada, removendo-a de seus significados e usos originais. Os aspectos de entendimento da arte africana material tradicional (máscaras, esculturas etc.) reforçam a perpetuação da colonialidade do saber e do poder eurocentrado.

Ao enfatizar o sentido duplo do giro decolonial, como agência do colonizado e atitude (ação) crítica à reverberação da colonização no plano do simbólico (do ser, do saber e do poder), Maldonado-Torres (2023) caracteriza a decolonialidade como um giro decolonial também estético (e frequentemente espiritual) quando o colonizado (ou “condenado” (*damné*) para se manter uma linguagem fanoniana) surge como criador.

Criações artísticas são modos de crítica, autorreflexão e proposição de diferentes maneiras de conceber e viver o tempo, o espaço, a subjetividade e a comunidade, entre outras áreas. A decolonialidade requer não somente a emergência de uma mente crítica, mas também de sentidos reavivados que objetivem afirmar conexão em um mundo definido por separação. (...). O giro estético decolonial é um distanciamento da colonialidade da visão e do sentido. É um aspecto-chave da decolonialidade do ser, incluindo a decolonialidade do tempo, espaço e subjetividade. Ele está também conectado à decolonialidade da espiritualidade, um ponto que é bem expresso por Anzaldúa quando ela escreve que, “na etnopoética e performance do xamã, meu povo, os indígenas não separam o artístico do funcional, o sagrado do secular, a arte da vida cotidiana. Os propósitos religiosos, sociais e estéticos da arte estavam interligados” (Anzaldúa, 2007, p. 88). A espiritualidade está em grande parte conectada à decolonialidade do ser e também ao abarcamento da unidade de saber, poder e ser. A estética decolonial tem também esse caráter: liga e interliga, conecta e reconecta o eu consigo mesmo, o conhecimento com as ideias, as ideias com as questões, as questões com os modos de ser” (Maldonado-Torres, 2023, p. 48).

Esse sentido do giro estético decolonial complementa as ideias/ações de Nego Bispo (2023), sobre a contracolonialidade e a confluência que se manifestam nas artes como força de resistência e reinvenção. Longe de ser apenas um conceito teórico, a contracolonialidade se

⁶ Atualmente há um debate intenso de descolonização nos museus europeus que abrigam tais coleções, oriundas, sobretudo, de pilhagem nos territórios das antigas colônias. Nos últimos anos, França e Bélgica sinalizam a restituição de muitas peças e obras rituais. Para mais informações, consultar: MENEZES, P.S., & ÁLVAREZ, E.P. A descolonização dos Museus e a restituição das obras de arte africanas. *CSOnline - Revista Eletrônica de Ciências Sociais*, 2019.

traduz na prática artística como um ato de "contra-colonizar", desafiando as normas e estéticas impostas pelo colonialismo. A confluência, por sua vez, emerge como um ponto de encontro entre saberes diversos, onde as artes ancestrais e as contemporâneas se misturam, criando novas formas de expressão. São nas artes, na comunicação dos objetos e da agência dos não humanos (sejam espíritos ou tecnologias) que emergem formas estéticas conectivas e contracoloniais, como confronto e experimentação.

Críticos pertencentes aos países africanos também refletem como a experiência colonial afeta a política e arte no continente (MBEMBE, 2015), em que o processo de decolonização da mente passa pelas artes (THIONG'O, 1986). Além disso, a importância da arte africana deve ser entendida em seu aspecto global (ENWEZOR, 2001), diaspórico, ao mesmo tempo, revelador dos seus contextos históricos, sociais e políticos, tendo em vista a diversidade dos países que compõem o continente africano (OKEKE-AGULU, 2015). Há um eixo comum destes autores citados: o esforço de interpretar estas manifestações artísticas pela resiliência e resistência de expressões potentes muito diversas.

Esta mesma diversidade é apontada por Simon Njami (2013) – importante curador, escritor e crítico de arte de origem camaronesa – como fator problemático para se afirmar a existência de uma “arte africana”. Njami ressalta esta denominação europeia para aquilo que ele considera “arte clássica africana” (máscaras etc.), vinda de África, um continente marcado pela diversidade e metamorfose de expressões e linguagens. Para Njami, é justamente a metamorfose a marca da arte vinda de África. Nesse sentido, ele ressalta a importância desta não estar aprisionada ao passado ou às suas relações com o colonialismo, ou seja, obviamente não as negar, mas fazê-la de modo a torna-se fundamento para a inovação e para se inventar novas narrativas sobre o futuro.

Devemos libertar nossas mentes e parar de tentar provar ao ‘outro’ que existimos. É uma perda de tempo e nos impede de escrever novas narrativas. É uma maneira de manter o discurso colonial como a única referência. Existem muitas histórias por aí que ainda estão esperando por alguém para contá-las (NJAMI, 2013, on-line, tradução nossa).⁷

Parece-nos que são estas histórias narradas pelos objetos nas instalações do artista ganense Ibrahim Mahama, apontando a metamorfose estética, nos chamando a atenção a crítica

⁷ Trecho original: “We should free our minds and stop trying to prove to the ‘other’ that we exist. It is a waste of time and prevents us from writing new narratives. It is a way of maintaining the colonial discourse as the one and only reference. There are a lot of stories out there that are still waiting for someone to tell them”. In: ART AFRICA MAGAZINE. The Interview Issue: Simon Njami. *Art Africa Magazine*. Disponível em: <https://artafricamagazine.org/the-interview-issue-simon-njami/> Acesso em 12. abr. 2024.

de Simon Njami. Em outras palavras, a inovação destas obras não se reduz pela expressão artística, mas se verifica pela mobilização dos objetos (e das pessoas da comunidade de Tamale) para a produção de uma narrativa crítica inovadora dos processos históricos de Gana, que desafiam as narrativas dominantes e pode ser reconhecida por outros países com passado de exploração colonial comum.

As especificidades históricas de Gana, pela simbologia de ter sido o primeiro país a conseguir a sua independência no continente africano no final dos anos de 1950 e ter contribuído para a difusão do movimento panafricano no continente, oferecem elementos contundentes dos vínculos políticos de uma cena artística na qual o artista Ibrahim Mahama se formou, configurando-a como um dos seus principais artífices.

2. A arte contracolonial de Ibrahim Mahama: atravessamentos históricos

Gana é um dos países pulsantes de produção da arte contemporânea vinda da África. A rica cena artística do país tem nas cidades Kumasi e Tamale seus polos principais. Em Kumasi, a cidade se tornou um importante centro de arte contemporânea impulsionada pelo Departamento de Pintura e Escultura da Universidade de Ciência e Tecnologia Kwame Nkrumah (*Kwame Nkrumah University of Science & Technology* – KNUST), reconhecido por sua plataforma BlaxTARLINES, reunindo artistas, curadores e professores comprometidos na transformação do ensino e da prática artística em Gana. A cidade também é conhecida por seu vibrante cenário cultural, incluindo a produção dos tradicionais tecidos Kente, confeccionados na vizinha cidade de Bonwire.

Em Tamale, a cena artística tem a marca de Ibrahim Mahama, que criou o Centro Savannah de Arte Contemporânea (SCCA) ⁸, o complexo Red Clay⁹ e o espaço cultural

⁸ A construção foi iniciada em 2014, com recursos do seu trabalho artístico. Seu pai, engenheiro civil, lhe deu o terreno e construiu a obra, inaugurada em 2019. A construção tem base em materiais como barro e tijolos, tecnologia social local, com aproveitamento da luz solar. Para mais informações sobre este espaço público, ver o site do SCCA: <https://www.sccatamale.org/>

⁹ Criado em 2020, não há site institucional do complexo Red Clay e é um estúdio privado do artista. É possível acompanhar as atividades deste espaço monumental, assim como as obras de Mahama, pela conta oficial no Instagram @redclay_studio: https://www.instagram.com/redclay_studio/?hl=en#. Para uma visão mais geral do espaço, consultar o documentário *Studio of Archives: Monuments and Memory in Ghana I Africa Direct Documentary*, produzido em 2022 pelo canal Al Jazeera do Catar, disponível no Youtube: <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=rL7q9Eial8E&feature=youtu.be>

Nkrumah Volini¹⁰, instituições servem como plataformas para exposições e projetos de arte e educação artística, integrando a comunidade local e promovendo a arte ganense internacionalmente. O Red Clay se destaca pela originalidade da ideia de transformar antigos vagões de trem e aviões abandonados em espaços e/ou laboratórios de formação artística com a presença de estudantes e artistas residentes estimulados a repensarem os futuros. Além disso, no espaço que abriga o estúdio privado de Mahama, estão as suas principais instalações, entre elas *Non-Orientable Nkansa II* (2017), sendo um “estúdio arquivo” de suas obras.

Nascido em Tamale, em 1987, Ibrahim Mahama é bacharel em Belas Artes em Pintura (2010) e mestre em Belas Artes em Pintura e Escultura (2013) no KNUST. Lá teve influência direta do artista educador *kaŋi'kachä seid'ou*¹¹, seu professor e mestre de uma geração de jovens artistas ganenses, englobando Edwin Bodjawah, Kwaku Boafo Kissiedu (Castro), George Ampratwum (Buma), Kwasi Ohene-Ayeh, Dorothy Amenuke, Michael Adashie, Ibrahim Mahama, Adjo Kisser, Billie McTernan, Bernard Akoi-Jackson, só para citar alguns. Conhecido por seu caráter silencioso, colaborativo e fortemente envolvido com a comunidade local, *kaŋi'kachä seid'ou* é uma referência fundamental do Departamento de Pintura e Escultura KNUST e de toda a arte contemporânea do país¹².

Outro personagem que marcou a formação de Ibrahim Mahama e dá nome a sua universidade é Kwame Nkrumah¹³, liderança política envolvida no processo de

¹⁰ Comprado por ele em 2021, transformou o antigo silo de cacau dos tempos de Kwame Nkrumah em um espaço cultural em Tamale. Este espaço é mantido com seus habitantes naturais, os morcegos, entre outros, parte dos vestígios ambientais da história.

¹¹ *kaŋi'kachä seid'ou* (nascido como Edward Kevin Amankwah, também conhecido como Kofi Osei) é um artista-intelectual ganense, poeta, matemático, educador e professor do Departamento de Pintura e Escultura da Universidade de Ciência e Tecnologia Kwame Nkrumah (KNUST). Seu trabalho inovador como artista, educador e ativista social, nos últimos trinta anos, foi fundamental na transformação das artes visuais em Gana.

¹² Em artigo publicado por Bodjawah, intitulado *Transforming Art from Commodity to Gift: kaŋi'kachä seid'ou's Silent Revolution in the Kumasi College of Art*. *African Arts* (2021), os autores reafirmam o papel de *seid'ou* no desenvolvimento de uma abordagem crítica que desafia o sistema mercantilista da arte contemporânea, propondo um modelo onde a arte é vista como um presente para a sociedade, enfatizando o valor intrínseco da criação artística e sua capacidade de construir comunidade e compartilhar experiências. No KNUST, as práticas pedagógicas foram reformuladas para refletir esta nova filosofia. Os métodos de ensino promovem a colaboração, a experimentação e a troca de ideias, afastando-se das abordagens tradicionais e mercantilizadas.

¹³ Kwame Nkrumah (1909-1972) teve um papel fundamental no processo de independência da Costa do Ouro, na criação do Gana moderno e na expansão do movimento de decolonização panafricano no continente. Estudou nos Estados Unidos nos anos de 1935, onde obteve ampla formação em teologia, filosofia, sociologia e marxismo e, ao viver a experiência da discriminação racial no país, foi influenciado pelo pensamento de alguns ativistas afro-americanos, como Marcus Garvey e W.E.B. Dubois. Dos Estados Unidos, ele foi para a Grã-Bretanha com a intenção de continuar seus estudos, participando ativamente da WASU (União dos Estudantes da África Ocidental), e colaborou como secretário na organização do V Congresso Pan-africano em Manchester, convocado por W.E.B. Dubois. Para os participantes do movimento, existia um vínculo de solidariedade e uma identidade comum entre os negros da diáspora provocada pelo tráfico de escravos e os africanos. Após a independência de

independência de Gana (1957). Em diversas entrevistas, Mahama reconhece a indelével importância do legado social e político de Nkrumah na luta pela independência do país, como para todo o continente.

Nkrumah é importante não apenas para as infraestruturas físicas que ele criou em Gana; sua posição ideológica mostra que ele estava pensando grande, com o futuro em mente. Em seu discurso de independência, ele disse que a independência de Gana não tem sentido, a menos que esteja ligada à libertação de todo o continente africano¹⁴.

Ex-colônia britânica, antes chamada de Costa do Ouro pela abundância do metal na região, o atual Gana foi habitado por várias civilizações e impérios antigos¹⁵. Entre os mais notáveis, estava o Império de Gana (fora do atual território ganense, situado mais ao norte, na atual Mauritânia e Mali), Mali e Songhai, que floresceu, aproximadamente, entre os séculos VI e XIII, atingindo seu apogeu por volta do século IX ao XI. (CHU & ELLIOTT, 2013). Além disso, tornou-se conhecido por suas riquezas, especialmente em ouro e sal, e pelo comércio transaariano que ligava a África Ocidental ao norte da África e Europa¹⁶.

No século XV, comerciantes portugueses chegaram à costa de Gana, seguidos por outros europeus, incluindo os britânicos, holandeses e dinamarqueses. Por volta do século XVII, é fundado o Império Asante¹⁷ (ou Ashanti) na região central do atual Gana, se tornando uma das entidades políticas mais poderosas e influentes na região após a coalizão de estados Akan sob a liderança de Osei Tutu e seu conselheiro espiritual, Okomfo Anokye (ARHIN, 1967). Durante os séculos XVIII e XIX, os asantes se expandiram significativamente, dominando grande parte do território da atual Gana e regiões vizinhas por meio do comércio

Gana, foi assim denominado Osagyefo - que significa "redentor" na língua Twi. Kwame Nkrumah se tornou o primeiro-ministro de Gana e, em 1960, após um plebiscito, Gana se tornou uma república, e Nkrumah foi eleito seu primeiro presidente (HAYNES, 1988).

¹⁴ Versão original em: BAILEY, S. Ibrahim Mahama: 'I'm interested in art for the sake of life itself'. *Ocula Magazine*. 12/04/2024. Disponível em: Ibrahim Mahama: 'I'm interested in art for the sake of life itself' | Conversation | Ocula. Acesso em 04. jul. 2024.

¹⁵ Ainda hoje são inúmeros grupos étnicos subdivididos em etnias distribuídos no país. A exemplo do grupo étnico Akan, composto pelos Ashanti, Fante, Akuapem, Akyem, Kwahu, entre outros. Essa diversidade cultural e religiosa também se reflete nas várias línguas locais amplamente faladas, Twi, Ewe, Ga, Dagbani, além do inglês, a língua oficial legada da colonização britânica.

¹⁶ A maior parte do conhecimento sobre o Império de Gana vem de relatos de viajantes e estudiosos muçulmanos, como o historiador árabe Al-Bakri, que documentou suas observações no século XI (CHU & ELLIOTT, 2013).

¹⁷ Além do debate historiográfico sobre a influência da cultura asante no Gana moderno (WILKS, 1975), há o debate se o predomínio do povo asante na região correspondia ao termo "império". Para o historiador Kwame Arhin (1967), o termo *greater asante* ressoava mais com as relações econômicas e políticas da política com suas periferias do que com "império". Uma síntese do debate historiográfico sobre os Asantes pode consultada em AKYEAMPONG, E & PASHINGTON, O. Spirituality, gender, and power in Asante history. In: *The International Journal of African Historical Studies*, 1995.

de ouro e escravos. O poder militar e a administração centralizada permitiram que eles se tornassem uma força dominante na África Ocidental. A partir do século XIX, o Império Asante teve vários confrontos com as potências coloniais europeias, especialmente o Reino Unido. As guerras anglo-asantes resultaram em várias disputas ao longo do século XIX. A derrota final dos asantes em 1900 levou à incorporação do território asante ao protetorado britânico da Costa do Ouro (WILKS, 1975).

Quando a Costa do Ouro conquistou a independência em 1957, sob a liderança de Kwame Nkrumah, tornando-se o primeiro país da África Subsaariana a se libertar do colonialismo europeu, a mudança do nome do país Gana reconhecia o legado e a influência dos asantes na identidade e na história nacional do novo estado. Os asantes formam uma das maiores etnias de Gana e sua cultura, tradições e história continuaram a desempenhar um papel importante na vida social e política do país.

A independência de Gana foi, portanto, um marco na história africana, simbolizando o fim do domínio colonial na região, dando início a um novo capítulo de autodeterminação e desenvolvimento para os povos africanos. Ademais, influenciou outros movimentos de independência no continente, levando à descolonização de muitos outros países africanos nas décadas seguintes. A administração de Kwame Nkrumah aproximou-se do bloco socialista, inspirando-se nas políticas socialistas de nacionalização de indústrias, criação de empresas estatais e implantação de programas de educação e saúde gratuitos. Ele também focou em grandes projetos de infraestrutura, como a construção da Barragem de Akosombo, financiada em parte pela União Soviética. Em 1966, Nkrumah foi deposto por um golpe militar, com apoio das potências aliadas do Reino Unido.

Gana passou por uma série de golpes e períodos de governo militar nas décadas seguintes, com mudanças frequentes de liderança. Em 1992, o país retornou ao regime democrático, realizando eleições multipartidárias. Desde então, Gana tem sido amplamente considerado uma das democracias mais estáveis da África. Eleições regulares e pacíficas têm contribuído para a estabilidade política e o crescimento econômico do país. Entretanto, Gana continua a enfrentar desafios como a pobreza e a desigualdade, mas também possui um potencial significativo devido aos seus recursos naturais, especialmente o petróleo descoberto recentemente.

A história e independência de Gana estão reverberadas nas obras de Ibrahim Mahama e em toda a geração de jovens artistas do país. Mahama realizou várias instalações individuais

na capital Accra (FIG. 1) e Kumasi, em Dublin, Michigan e no White Cube em Londres. Ele expôs suas obras nas mais importantes mostras de arte contemporânea, como a Documenta 14, de 2017 e na Bienal de Veneza, de 2015, 2017 e 2019. Muitas de suas instalações utilizam sacos de juta sobre estruturas arquitetônicas, dando novo significado aos materiais transformados.



FIGURA 1 - Teatro Nacional Malam Dodoo, Accra, Gana. Instalação de Ibrahim Mahama feita de sacos de juta de carvão, em 2016, como parte do projeto *Exchange exchanger*. Foto sem autoria. Disponível em: <https://www.designboom.com/art/interview-ibrahim-mahama-design-indaba-04-05-2020/>. Acesso 20 de maio de 2024.

O interesse de Mahama por materiais descartados e reutilizados levou-o a focar inicialmente nos sacos de juta, que são emblemáticos dos mercados comerciais em Gana. Fabricados no sudeste asiático, são importados pelo Ghana Cocoa Board para transportar grãos de cacau. Eles acabam sendo reutilizados de várias maneiras, servindo para transportar alimentos, carvão e outras mercadorias, tornando-se objetos multifuncionais.

Em 2019, o artista realizou a sua primeira exposição individual no Reino Unido intitulada *Parliament of Ghosts* (Parlamento de fantasmas) na Whitworth Gallery, em Manchester, como parte do Festival Internacional de Manchester de 2019 (FIG. 2). Mahama reconstruiu uma espécie de parlamento (inspirado no antigo parlamento ganense, por sua vez,

baseado no modelo britânico) feito de bancos dos antigos vagões de trens abandonados de seu país natal, construído sob o domínio colonial britânico para transportar as exportações de cacau, manganês e madeira do país. No espaço, as pessoas eram encorajadas a fazer uso deles, a debater, a atuar ou apenas se sentar em silêncio e refletir.



FIGURA 2 - Imagem compartilhada por Ibrahim Mahama em sua conta no X (antigo Twitter). Parliament of Ghosts. Vista da instalação com o público e o artista. Whitworth Art Gallery, Manchester, 2019.

Atrás dos bancos, armários de madeira abrigaram diários de bordo desbotados, mapas, livros escolares antigos e fotografias em preto e branco de trabalhadores ferroviários, sendo todos objetos do arquivo da estação ferroviária em Sekondi, onde ficava a sede original da Gold Coast Railway.

Em outro espaço da exposição, a exibição de um vídeo gravado num silo gigante abandonado, construído sob Kwame Nkrumah para armazenar cacau, inclui reencenações de antigos debates parlamentares dos primeiros anos da independência de Gana (1957), lidos pelos colaboradores de Mahama em Sekondi.

Compõem a exposição fotografias dos braços dos trabalhadores vindos de várias partes do país em busca de trabalho na capital. Nas imagens, homens são vistos com seus nomes e os detalhes de contato de seus parentes tatuados em seus braços como uma medida de segurança, caso se machucassem ou morressem nos canteiros de obras, ou nas ruas de Accra (TAKENGNY, 2019). São também apresentadas pinturas, em outra sala, feitas de tecidos e pedaços de madeira coletados do ambiente urbano de Gana.

A propósito dos objetos expostos, Christine Takengny (2019), curadora da exposição, comenta:

O parlamento, o silo e os arquivos parecem estar incrustados de história. Eles são lembretes fantasmagóricos das histórias industriais e coloniais de Gana e da Grã-Bretanha e das esperanças e lutas do país da África Ocidental pela independência desde a década de 1960. O acúmulo de resíduos decadentes do domínio colonial britânico – os interiores de um sistema ferroviário que não funciona mais, os cadernos de exercícios de alunos que já se foram há muito tempo e os armários vazios de locais industriais abandonados, todos empilhados e acumulados no espaço de exposição – podem nos lembrar de um cemitério.

No entanto, Ibrahim Mahama é muito claro que esta não é sua intenção. Ele vê seu Parlamento de Fantasmas como um ponto de partida para refletir sobre o potencial que está dentro do fracasso e como uma plataforma para estabelecer novas maneiras de pensar sobre o que o futuro pode reservar (Tradução nossa).¹⁸

É justamente isso, um ponto de partida para o futuro, que Mahama (2020) comenta como sentido fantasmagórico da obra:

Se você está criando um parlamento com esses tipos de materiais, que tipo de conversa você acha que vai acontecer dentro desta câmara? Para mim, é aí que está o ponto. O fato de que os traumas e os fracassos da própria história podem ser um ponto de partida para criar um foco, e então agora vamos iniciar a conversa.

Os fantasmas não são necessariamente dos mortos, mas também de um futuro não realizado que nos assombra constantemente. Não precisa de uma audiência para ser completo, ele é o que é. A estética e os estados físicos dos componentes que compõem o parlamento falam muito sobre as conversas que serão geradas dentro dele. Em Manchester, o parlamento foi usado para todos os tipos de eventos, desde um desfile de moda até uma sala de reuniões para crianças da escola. A ideia é que ele faça mais no futuro, quando assumir outras formas. (Tradução nossa).¹⁹

Para a 35ª edição da Bienal de São Paulo de 2023, Mahama criou uma instalação em diálogo com o trabalho apresentado em Manchester. O espaço recriado replicou as arquibancadas de tijolos vermelhos do salão de seu estúdio Red Clay, em Tamale. A instalação

¹⁸ Versão original em: TAKENGNY, C. Ibrahim Mahama: Parliament of Ghosts at The Whitworth, Manchester. *Contemporary Art Society*. 20/09/2019. Disponível em: <https://contemporaryartsociety.org/explore/resources/ibrahim-mahama-parliament-ghosts-whitworth-manchester>. Acesso: 14. maio. 2024.

¹⁹ Versão original da entrevista original de Ibrahim Mahama para a plataforma Designboom: “if you’re creating a parliament with these kinds of materials, what kind of conversation do you think is going to happen within this chamber? for me that’s where the point is. the fact that the traumas and the failures of history itself can be a starting point to create a spotlight, and so now let’s start the conversation. the ghosts are not necessarily from the dead but also an unrealized future which is constantly haunting us. it doesn’t need an audience to be complete, it is what it is. the aesthetics and physical states of the components making up the parliament speak volumes to the conversations which will be generated within it. in manchester, the parliament was used for all kinds of events from a fashion show to a meeting hall by school kids. the idea is for it to do more in the future when it takes other forms”. In: ANGELOPOULOU, S.L Interview: Ibrahim Mahama on his monumental jute sack installations at design indaba 2020. *Design Boom*. Disponível em: <https://www.designboom.com/art/interview-ibrahim-mahama-design-indaba-04-05-2020/> Acesso em 04. jul. 2024.

também incluiu um conjunto de vasos típicos de Gana e trilhos de ferrovias, símbolos da colonização inglesa no país.

No site da Bienal (2023)²⁰, a obra é descrita em detalhes:

A obra é dividida em três partes que estão espalhadas por esse piso do pavilhão: a arquibancada de tijolos, os 146 vasos e o trilho de trem.

A arquibancada tem um formato retangular com cerca de 150 metros quadrados. Em formato de arena, a arquibancada tem três níveis de degraus onde as pessoas podem se sentar. Ela tem quase um metro de altura e foi construída com milhares de tijolos de barro vermelhos.

Os 146 vasos estão próximos à arquibancada de tijolos. Eles variam entre 70 e 90 centímetros de altura, são todos de terracota com uma coloração marrom escura. Oitenta desses vasos foram produzidos no Brasil e são réplicas dos outros 66 vasos que vieram de Gana. Esses vasos que vieram de Gana apresentam marcas do tempo, por serem antigos e terem sido desenterrados.

O trilho está um pouco mais afastado desses dois conjuntos. Ele tem 51 metros de extensão por um metro e quarenta centímetros de largura. Ele é uma referência aos trilhos da companhia inglesa que passavam onde hoje é o estúdio de Mahama em Gana. Os longos trilhos de metal estão assentados sobre dezenas de dormentes de madeira.

A história de Gana, bem como a história dos processos coloniais, é dita pelos objetos, e a seleção deles passa pela reflexão das suas histórias. Nas palavras de Mahama no site da Bienal de São Paulo (2023), estas relações são claras em seu fazer artístico:

Não é possível pensar em fazer arte sem pensar sobre capital e situações econômicas. E a ideia da pedagogia se inscreveu no trabalho, na forma de fazê-lo. E eu usei o trabalho como um meio de selecionar materiais cuidadosamente. E passei a ser cuidadoso com os materiais e o porquê deles, as histórias inscritas neles e quais potenciais eles carregam. Então esse é basicamente o tipo de trabalho que eu faço.

Desde 2020, no seu estúdio, Red Clay, em Tamale, a obra Parlamento de Fantasmas foi remodelada e tornou-se um espaço permanente, conforme suas palavras:

Atualmente o Parlamento de Fantasmas foi posteriormente desenvolvido como uma parte central do meu estúdio (Redclay) em Tamale. Diferente da obra de arte produzida para a Whitworth Gallery como parte do Manchester International Festival, o Parlamento em Tamale é permanente em sua posição, pois foi projetado na fundação da instituição. Ele acomodará mais de 300 pessoas em cada momento e possui muito mais detalhes do que a peça apresentada em Manchester. Foi uma decisão importante situar a obra lá, não apenas para amplificar os tipos de transformações sociais que ocorreriam como resultado disso, mas também para simplesmente produzir obras de arte para nós mesmos, em vez de para instituições. A ideia é que isso inspire a construção de mais instituições locais, mesmo em tempos e condições difíceis.

O Parlamento de Fantasmas é uma mudança para a construção de espaços como prática dentro da nossa geração, em vez de depender de modos de exibição de arte no mundo da arte tradicional. Obras de arte podem ser feitas para espaços e comunidades específicas dentro do nosso contexto local, em vez de constantemente exportar ideias para mega exposições no exterior. Ao mesmo tempo, devemos permitir que antigos locais nos inspirem a criar formas que revitalizem esses locais e ofereçam experiências renovadas.

²⁰ BIENAL. Ibrahim Mahama. *35ª Bienal de Arte de São Paulo*. 1/09/2023. Disponível em: <https://35.bienal.org.br/audioguias/ibrahim-mahama/> Acesso em 15. maio, 2024.

Este parlamento será usado para palestras, como sala de aula, sala de cinema e salão de exposições para instalações específicas através de artistas convidados. Tenho certeza de que muitas outras ideias se desenvolverão uma vez que ele estiver em uso.

A ênfase na criação de uma arte engajada com sua comunidade e com seu território aponta o seu compromisso artístico que sirva a um propósito além da estética, assim como para reativar o futuro em comunidade. Os projetos de Mahama frequentemente envolvem amplo engajamento comunitário e visam inspirar novas formas de pensar e viver. Seu trabalho no Savannah Centre for Contemporary Art (SCCA), ou em seu estúdio Red Clay em Tamale, exemplifica esta abordagem, mesclando prática artística com arquitetura sustentável e desenvolvimento comunitário.

3. Considerações finais: a arte contracolonial de Ibrahim Mahama - entre a comunicação dos objetos da memória colonial e os novos futuros

As narrativas históricas não estão restritas ao suporte da escrita, mas emergem de outras linguagens. Nas artes, a memória pode ser evocada ao tratar dos vestígios do passado e sua repercussão no presente. Esta relação da arte com o passado acontece principalmente como manifestação das interfaces entre arte e política, interpelada pela variação dos termos “ativismo (CHAIA, 2007), arte ativista, ativismo artístico (LONGONI, 2010), arte política ou ativismo cultural (MESQUITA, 2008), arte engajada (ADORNO, 2002), política da arte (RANCIÈRE, 2005)” (PEDRONI e VIEIRA, 2019, p. 431).

O sentido de uma arte crítica, situada no processo de descolonização e na crítica decolonial e contracolonial, nos exige uma postura de estranhamento e uma abordagem metodológica e epistêmica que reconheça a diversidade e a complexidade dos processos históricos, conforme a interrogação de Achille Mbembe (2015). Por isso, valer-se das interfaces da arte, da memória e da comunicação dos objetos, como discurso crítico destes processos é compreendê-la, de acordo com Roberta Pedroni, Marcilio de Souza Vieira (2019, p. 432), como

um outro modo de ler e ativar e partilhar sensibilidades. A Arte, então, não é uma transfiguração de conhecimentos previamente existentes ou somente forma de linguagem e expressão, mas é criadora e mobilizadora de saberes próprios, emergentes do deslocamento, da descontinuação que provoca pela experiência sensível.

Atualmente inúmeros artistas africanos vêm reconstruindo a história do continente através de suas obras, oferecendo perspectivas que contrastam com as narrativas coloniais. Para a pesquisadora Alyssa K. Barry (2024), a arte contemporânea africana serve como um meio poderoso para a descolonização das narrativas históricas africanas. Ao mesmo tempo em que esses artistas se valem de símbolos, temas e estéticas que refletem as tradições culturais africanas, suas obras abordam questões contemporâneas. Ou seja, a arte visual africana contemporânea elabora não apenas reflexões sobre o passado, mas também constrói novos futuros para o continente africano, como nos ensina Ibrahim Mahama.

Como vimos, as suas obras, além de elaborarem uma crítica à permanência de relações desiguais com raízes coloniais, oferecem uma leitura singular na reconstrução histórica através dos objetos. Em particular, em sua instalação *Parlamento de fantasmas*, vimos que a materialidade dos vestígios do passado colonial conduz uma experiência sensível de reinterpretação desta memória coletiva, nos termos de uma construção individual e coletiva de identidades (HALBWACHS, 2004). A instalação, como outras do artista, exploram como as economias locais são afetadas por processos globais e como estes têm vínculos históricos profundos. Os sacos de juta, por exemplo, utilizados em suas obras monumentais, marca inicial de seu trabalho, carregam a memória do comércio colonial, onde as economias locais foram moldadas pelas demandas das potências coloniais. Assim como os sacos de juta, os bancos feitos dos assentos da antiga ferrovia, os trilhos do trem e o armário de madeira “dizem” sobre este passado colonial e pós-colonial e sua decadência, emaranhados nos temas do trabalho e mercado, das memórias fragmentadas numa história material, símbolo de transformação e resiliência.

A comunicação através dos objetos no fazer artístico é um tema que permeia diversas correntes da arte contemporânea, desde as instalações que ressignificam objetos cotidianos até as performances que exploram a relação simbólica entre o corpo e os objetos. Artistas como Marcel Duchamp, com seus "ready-mades", desafiaram as convenções da arte ao elevar objetos banais à categoria de obra de arte, questionando a noção de autoria e o papel do espectador na atribuição de significado. Já Joseph Beuys, em suas esculturas e instalações, utilizava materiais como feltro e gordura para evocar memórias e simbolismos, buscando uma conexão entre a arte, a vida e a natureza.

Mas a operação feita por Mahama evoca um sentido comunitário e uma atitude contracolonial de tensionar uma história violenta do processo colonial e da independência do

país. Ainda que sejam de autoria individual do artista, todas as obras de Mahama, inclusive *Parlamento*, tiveram a participação de pessoas da comunidade na sua execução. Sendo social, a memória compartilhada resulta de um emaranhado de relações entre pessoas (humanos) e não humanos (objetos e coisas), que emergem de um passado comum e da historicidade que os objetos (os sacos de juta, os resquícios da velha ferrovia símbolo colonial, entre outros) emanam, trazendo, na experiência estética do presente, a ruptura com o contínuo da história, ato muito próximo da ideia de história de Walter Benjamin (1994, p. 229-230) como “tempo saturado de agoras”.

Esse confronto com a história se manifesta em uma atitude contracolonial de envolvimento com pessoas e território, e na efetivação de uma comunicação *dos e com os* objetos, que transcende a dimensão individual ocidental da produção artística contemporânea. Trata-se de tecer redes de relações entre humanos e objetos, entre passado, presente e futuro. Nesse sentido, Ibrahim Mahama vem nos ensinando com maestria.

Referências

- ANGELOPOULOU, S. L. Interview: Ibrahim Mahama on his monumental jute sack installations at design indaba 2020. **Design Boom**. Disponível em: <https://www.designboom.com/art/interview-ibrahim-mahama-design-indaba-04-05-2020/> Acesso em 04. jul. 2024.
- ARHIN, K. “The Structure of Greater Ashanti (1700–1824)”. **The Journal of African History** 8 (1967): 65- 85.
- ARTNET. Ibrahim Mahama. **Artnet**. Disponível em: <https://www.artnet.com/artists/ibrahim-mahama/>. Acesso em 04. jul. 2024.
- BAILEY, S. Ibrahim Mahama: ‘I’m interested in art for the sake of life itself’. **Ocula Magazine**. 12/04/2024. Disponível em: <https://ocula.com/magazine/conversations/ibrahim-mahama-art-for-the-sake-of-life-itself/>. Acesso em 04. jul. 2024.
- BARRY, A. K. Decolonizing African (hi)stories Through Visual Arts: African Contemporary Art As a Way of Looking Back and Moving Ahead. **Curator: The Museum Journal** 67 (1): 353–360, 2004.
- BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BODJAWAH, E. et al. Transforming Art from Commodity to Gift: *kari’kacha* seid’ou’s Silent Revolution in the Kumasi College of Art. **African Arts**. 54. 22-35, 2021.
- CHU, D. & SKINNER, E. A Glorious Age in Africa, Ghana, Mali, and Songhay: The Story of Three Great African Empires. **Africa Today**, Vol. 60, No. 1 (Fall 2013), pp. 130-134.
- Dos Santos, A. B. **A terra dá, a terra quer**. São Paulo: Piseagrama, Ubu, 2023.
- ENWEZOR, O. **The Short Century: Independence and Liberation Movements in Africa**, Munich: Prestel, 2001.
- FANON, F. **Pele negra, máscaras brancas**. Salvador: EDUFBA, 2008.
- FERREIRA, C. O. **Decolonial introduction to the theory, history and criticism of the arts**. Lulu.com, 2019.

GOMBRICH, E. H. **A História da arte**. Rio de Janeiro: LTC, 1999.

HAYNES, J. Kwame Nkrumah and African Liberation. **Third World Quarterly**, vol. 10, no. 1, 1988, p. 351–58. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/3992833>. Accessed 3 July 2024.

MALDONADO-TORRES, N. Análítica da colonialidade e da decolonialidade: algumas dimensões básicas. In: BERNARDINO-COSTA, J., MALDONADO-TORRES, N. e GROSGOUEL, R. (orgs). **Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, p. 27-53, 2019.

MALDONADO-TORRES, N. Descolonización y el giro des-colonial. **Tabula Rasa**, n. 9, p. 61-72, 2008.

MBEMBE, A. “Decolonizing Knowledge and the Question of the Archive.” Africa is a Country.” 2015, contribuído por Angela Okune, Platform for Experimental Collaborative Ethnography. Disponível: <https://worldpece.org/content/mbembe-achille-2015-“decolonizing-knowledge-and-question-archive”-africa-country>. Acesso: 5 de abril de 2024.

MBEMBE, A. **Sair da Grande Noite**: ensaio sobre a África descolonizada. Portugal: Edições Pedagogo LDA., 2014.

MIGNOLO, W. Colonialidade: O lado mais escuro da modernidade. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, 2017, p. 1-18.

MIGNOLO, W.; WALSH, C. E. **On Decoloniality**: Concepts, Analytics, Praxis. Durham, North Carolina: Duke University Press Books, 2018.

NJAMI, S. ART AFRICA MAGAZINE. The Interview Issue: Simon Njami. **Art Africa Magazine**. Disponível em: <https://artafricamagazine.org/the-interview-issue-simon-njami/> Acesso em 12. abr. 2024.

OKEKE-AGULU, C. **Postcolonial Modernism**: Art and Decolonization in Twentieth-Century Nigeria. N.C.: Duke University Press, 2015.

PEDRONI, R. e VIEIRA, M. S. Enfrentamentos permanentes em ativismos artísticos. **Urdimento**, Florianópolis, v.3, n.36, p. 423-448, nov/dez 2019.

PRICE, Sally. The Humiliation of the Word: African Art in the Marketplace, In: APPADURAI, A. (org) **The Social Life of Things**, 1986.

QUIJANO, A. Colonialidad Del poder y clasificación social. In: CASTRO-GÓMEZ, S.; GROSGOUEL, R. (Orgs.). **El giro decolonial**. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global. Bogotá: Universidad Javeriana - Instituto Pensar, Universidad Central-IESCO, Siglo del Hombre Editores, 2007.

QUIJANO, A. Colonialidade do poder e classificação social. In: SANTOS, B. S.; MENESES, M. P. **Epistemologias do sul**. p. 73-118, 2009.

QUIJANO, A. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. LANDER, E. (org). **A colonialidade do saber**: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latinoamericanas. Argentina: CLACSO, 2005.

SEID'OU, kārī'kachä, & SILVERMAN, R. (2022). Contemporary Art in Ghana: A Conversation with kārī'kachä seid'ou. **Ghana Studies** 25, 194-206, 2022. Disponível em: <https://www.muse.jhu.edu/article/879885>. Acesso em 04. jul. 2024.

SIMPSON, V. Ibrahim Mahama: Parliament of Ghosts. *Studio International*. 22/07/2019. Disponível em: <https://www.studiointernational.com/index.php/ibrahim-mahama-parliament-of-ghosts-review-whitworth-manchester>. Acesso em 04. jul. 2024.

TAKENGY, C. Ibrahim Mahama: Parliament of Ghosts at The Whitworth, Manchester. **Contemporary Art Society**. 20/09/2019. Disponível em: <https://contemporaryartsociety.org/explore/resources/ibrahim-mahama-parliament-ghosts-whitworth-manchester>. Acesso: 14. maio. 2024.

TALTON, B. The Northern Factor in Ghana History, **Ghana Studies** Jan 2015, 18 (1) 193-195; DOI: 10.3368/g.18.1.193

THIONG'O, N. **Decolonising the Mind**: The Politics of Language in African Literature. Portsmouth, NH: Heinemann, 1986.

WALLERSTEIN, I. A análise dos sistemas-mundo como movimento do saber. In: VIEIRA, P. A., LIMA VIEIRA, R., & FILOMENO, F. A. (org.). **O Brasil e o capitalismo histórico**: passado e presente na análise dos sistemas-mundo. São Paulo: Cultura Acadêmica Ed., 2012, p.17-28.

WILKS. W. Asante in the Nineteenth Century: The Structure and Evolution of a Political Order. **African Studies Series**, number 13, Cambridge: Cambridge University Press. 1975.