
A INGLESA
DE DIADEMA
NA PRAÇA
FEMININA
DO GRAFFITI
JÚLIA SANTOS



JÚLIA SANTOS

TÍTULO
A influência da ditadura na presença feminina no *graffiti*

AUTORA
Júlia Santos

ORIENTADOR
Pedro Amado

MESTRADO
Mestrado em *Design* Gráfico para Projetos Editoriais

INSTITUIÇÃO
Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto

ANO
2025

PRÉ-IMPRESSÃO, IMPRESSÃO & ACABAMENTOS
Gracal – Gráfica Caldense

DESIGN & ILUSTRAÇÕES
Júlia Santos

TIPO DE LETRA
Artigo (Joana Correia)

CRIAÇÃO DE *LETTERING / GRAFFITI*
Júlia Santos

CAPA
Impressão a branco sobre fundo preto
Sirio Ultra Black 360grs.

MIOLO
Impressão digital 4/4
Natural Smooth 140grs.

ACABAMENTOS
Colados em PUR c/ revestimento em tecido na lombada e capa colada na parte de trás solta da lombada.

Relatório de projeto

A INFLUÊNCIA DA DITADURA NA PRESENÇA FEMININA NO GRAFFITI

JÚLIA SANTOS

U.PORTO
FACULDADE DE BELAS ARTES
UNIVERSIDADE DO PORTO

AGRADECIMENTOS

Neste projeto, gostaria de agradecer a todas as pessoas que me auxiliaram e que me deram o apoio necessário para levar o projeto até ao fim..

Na lista de agradecimentos, quero destacar o professor Pedro Amado, pelo auxílio no desenvolvimento do mesmo.

Às entrevistadas, Maria Imaginário, Moami e Nurea, por terem disponibilizado o seu tempo para as entrevistas e por terem ainda auxiliado, a partilha de referências, que acabará por enriquecer o meu projeto

À minha família, especialmente à minha mãe e à minha irmã, por se disponibilizar a me acompanhar até Lisboa para as conferências e entrevistas, e ainda , ao longo do projeto me terem dado motivação e apoio emocional.

RESUMO

Nos últimos 80 anos, as mulheres em Portugal enfrentaram inúmeros desafios, especialmente durante a ditadura, um período de quase meio século de repressão em que sua liberdade era severamente limitada.

Quando Portugal se abriu após a Revolução de 1974, novas influências começaram a surgir, entre as quais o *graffiti*. Dentro desta arte, estão presentes mulheres que, por sua vez, sentiram a necessidade de se posicionarem para obter reconhecimento.

Este projeto centra-se no desenvolvimento de um trabalho editorial que propõe investigar se a repressão da ditadura teve impacto na representação e na participação feminina no universo do *graffiti*.

Pretendo ainda oferecer ao público uma nova perspetiva sobre o *graffiti*, apresentando-o como uma oportunidade de expressão artística e uma possível porta de entrada para carreiras artísticas. O objetivo principal é promover a reflexão sobre a visão desigual que, em muitas ocasiões, ainda persiste entre a arte produzida por homens e mulheres.

PALAVRAS-CHAVE:

Graffiti
Ditadura
Mulher
Desvalorização
Percursso feminista

ABSTRACT

Over the last 80 years, women in Portugal have faced numerous challenges, especially during the dictatorship — a period of nearly half a century of repression in which their freedom was severely restricted.

When Portugal opened up after the 1974 Revolution, new influences began to emerge, among which was graffiti. Within this art form, there are women who felt the need to position themselves in order to gain recognition.

This project focuses on the development of an editorial work that aims to investigate whether the repression of the dictatorship had an impact on the representation and participation of women within the world of graffiti.

I also intend to offer the public a new perspective on graffiti, presenting it as an opportunity for artistic expression and a possible gateway into artistic careers. The main objective is to encourage reflection on the unequal perception that, in many cases, still persists between art produced by men and by women.

KEYWORDS:

Graffiti
Dictatorship
Woman
Devaluation
Feminist trajectory



16 **I. INTRODUÇÃO**

20 **II.METODOLOGIAS**

22 **Recolha de referências**
23 **Trabalho de campo**
24 **Entrevistas**
25 Maria Imaginário
27 Nurea
28 Moami

30 **Editorial**
30 Cor
32 Recursos tipográficos
35 *Graffitis/Lettering*

43 Construção da Linha editorial
43 Tamanho
43 Grelha
44 *Layout*
46 Sequência Editorial

48 **1. DITADURA**

52 **Salazar**
56 **S.P.N.**
58 **Censura**
58 Polícia
60 Censura na Comunicação

62 **Pinturas na Parede**
64 **Género**

68 **Mulher**
70 As mulheres no trabalho
71 As que estavam ao lado de Salazar
72 OMEN
72 Mocidade Portuguesa Feminina (MPF)

78 As mulheres artistas
78 Sarah Affonso
83 Maria Keil
88 Helena Almeida

94 Vítimas que lutaram
94 Maria Lamas
95 3 Marias

104 **Conclusão do capítulo**

108 **2. REVOLUÇÃO**

112 **Cravos**
116 **Inicativas de melhoria**
117 As Campanhas de dinamização Cultural e Ação Cívica do MFA.
120 Serviço Médico à Periferia (SMP)
121 Campanhas de Alfabetização

114 **Mulheres**
124 Movimento de Libertação das Mulheres

126 **Pinturas**

130 **Conclusão do capítulo**

134 **3. *GRAFFITI***

138 **Nascimento**
139 Filadélfia
141 Nova York
145 Lady Pink
148 Outras Mulheres

150 ***Graffiti* em Portugal**
153 *Crew* PRM

154 **Estilos/tipos de *graffiti***
155 Caraterização derivado ao local
155 *Graffiti* móvel
159 *Graffiti* estático
160 *Graffiti* misto

161 Caraterização pela estrutura e forma
161 *Philadelphia Gang Hand*
163 *Sticker*
164 *Stencil*
165 *Bombing*
165 *Tag*
168 *Throw -up*
170 *Masterpiece | pieces*
172 *Broadway Elegant*
174 *Platform Letterforms*
176 *Marshmallow Style.*
179 *Soft Letters*
182 *Wildstyle*
184 *Hard letters*
186 *Blockbuster*
188 Letras futuristas
190 *High-tech Letterforms*
192 Estilo feio
194 *Calligraffiti*
196 3d

206 **Materiais**
207 Caderno de desenho
207 Ácido
209 Pincéis e rolos de pintura
211 Marcadores de tinta
219 Latas

224 **Ilegalidade**
230 **Pontos de *Graffiti***
231 *Yes you can spray*
232 *Under dog*
232 Gau
232 Lojas
232 Crackids
233 Nortecolor

233 Festivais
233 Wool
233 Fazunchar

234 ***Street art/graffiti***
238 **Presença feminina no *graffiti* em portugal**
239 Primeira presença feminina

242 ENTREVISTAS
243 Maria Imaginário
251 Moami
258 Damas Jam
262 Nurea
264 *Crew OGA*

286 Eventos
286 Terra Incognita
287 Juntas Hacemus Más

190 **CONCLUSÃO DO CAPÍTULO**

294 **CONCLUSÃO**

303 **ÍNDICE E REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA DOS ANEXOS**

321 **REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA**

1.INTRO

Desde sempre, ao passar na rua, dava por mim a observar *graffitis/tags*. Sempre me fascinou a sua plasticidade, o modo como são feitos e o porquê da sua existência. No entanto, ao meu redor, ouvia frequentemente que aquilo não passava de um simples rabisco de um jovem. Esta discordância levou-me a investigar esta subcultura no território português.

Ao iniciar a recolha bibliográfica, encontro duas fontes que acabaram por me afunilar o meu tema:

A primeira fonte foi o artigo intitulada como: Arte urbana: os muros da liberdade, publicada em 24 de abril 2016 , aborda a seguinte afirmação de Rui Bebiano, diretor do Centro 25 de Abril na Universidade de Coimbra, quando aborda a arte urbana durante a ditadura.

> **«Umas quantas palavras de ordem contra o governo da época, rabiscadas à pressa, eram imediatamente apagadas pela polícia e os seus autores perseguidos»,**

A segunda fonte consiste um documentário emitido pela RTP antena 3, publicado no dia 5 de outubro de 2020, que titula como Implantação da Rapública #2: Pintar o *Hip-Hop* | Antena3Docs | Antena 3. Neste despertou interesse nas afirmações da artista Nurea, cuja começou a graffitar com o intuito de se destacar, pois sentia que esta subcultura era muito masculina e que acabou por criar uma crew composta apenas por mulheres, intitulada *OGA* (Antena 3, 2020,8:32).

Após a observação e análise destas duas fontes, surgiu-me a seguinte questão:

DE QUE FORMA A DITADURA INFLUENCIOU A PRESENÇA FEMININA E O GRAFFITI EM PORTUGAL?

Em suma, pretendo abordar o percurso histórico das pinturas da parede, bem como o percurso histórico da mulher em Portugal, tanto na sociedade como na arte, enquadrando-os no contexto de cada fase histórica — ditadura e revolução.

No capítulo 3, analiso a chegada do *graffiti* a Portugal, tendo em consideração a sua história e origem nos Estados Unidos da América, bem como a sua distinção em relação às formas de pintura mural já existentes, explorando a sua existência, tipologias e aplicações. Também neste capítulo, é abordado o percurso feminino no *graffiti*, cujo está inserido entrevistas e uma análise de uma conferência.

Durante a pesquisa desta investigação foi editado, desenhado e produzido um protótipo de um artefacto editorial que reúne um todo a minha investigação.

Pretendo publicá-lo em organizações comerciais ou coletivos artísticos onde o *graffiti* seja relevante, dando também destaque à arte feminina, como coletivos e galerias, ou lojas semelhantes à CRAC KIDS, pois estes funcionam como espaços informais onde os artistas se reúnem e partilham experiências. Como menciona Vanessa Teodoro, sendo Portugal um país pequeno onde "toda a gente se conhece", a *networking* torna-se uma peça fundamental para qualquer artista. No universo do *graffiti* em Portugal, já existem coletivos e galerias reconhecidos. Estes coletivos não só promovem a arte urbana como também criam oportunidades para que artistas, novos e experientes, participem em projetos de destaque.

II. METODOLOGIA

A metodologia do projeto combinou abordagens qualitativa e quantitativa para uma análise aprofundada. A recolha de referências, predominantemente qualitativa, focou-se em fontes portuguesas, complementadas por materiais estrangeiros e vídeos para observação de artistas. A componente quantitativa foi utilizada pontualmente, através de estatísticas, para uma análise generalizada.

Para além das metodologias, este projeto combinou com trabalho de campo, que envolveu a observação direta em cidades como Vila Nova de Gaia, Porto, Lisboa, Caldas da Rainha e Óbidos, registando comportamentos e materiais de artistas de *graffiti*.

As redes sociais também foram empregadas como ferramenta de observação, permitindo aceder a perfis de artistas e compreender as suas práticas em detalhe.

Complementarmente, foram realizadas entrevistas semiestruturadas com três artistas – Maria Imaginário, Nurea e Moami – para explorar os seus percursos no *graffiti,* compreender o universo do *graffiti* feminino em Portugal e analisar o impacto da ditadura. As questões abordaram o início da prática, a experiência em crews (como a OGA), a interação com o meio masculino e as autoridades, a desigualdade de género e a rivalidade entre *graffiti e street art*. A seleção das entrevistadas visou cobrir diferentes perspetivas, desde artistas ativas a outras com experiência relevante em *crews* femininas e posicionamento feminista.

RECOLHA DE REFERÊNCIAS

Como método qualitativo, cuja natureza consiste em fornecer pontos de referência ricos e detalhados sobre um ocorrido ou comportamento, permitindo realizar uma análise aprofundad de determinado fenómeno (Gomes, Albuquerque & Barbosa, 2025).

Desde o início do projeto, optei por separar o trabalho por fases cronológicas, organizando estas em capítulos, ou seja, estruturando o projeto em três partes: ditadura, revolução e *graffiti*. Em cada capítulo, no início, apresenta-se a contextualização histórica, reunindo todos os elementos necessários para, posteriormente, abordar os temas-pilares do projeto, que neste caso, pinturas da parede e a presença feminina.

Para o levantamento, foi necessário recolher referências. Estas abrangem diversos tipos de fontes, desde obras literárias, teses de mestrado e doutoramento, artigos, a decretos de lei e constituições, os quais sofreram alterações e republicações ao longo do tempo.

Durante a recolha, foi necessário ter especial cuidado na escolha das referências, dando prioridade às produzidas por mulheres portugueses ou por portugueses em geral, como é o caso de Irene Pimentel, cujo trabalho aborda temas relacionados com a mulher e o Estado Novo, ou, no capítulo do *graffiti,* Lígia Ferro e Ricardo Campos. No entanto, foram também necessárias observações de referências de autores estrangeiros e sites de outros países, sobretudo quando se aborda o *graffiti.*

Dentro desta metodologia, recorri também a suportes em vídeo. Estes possibilitaram o acesso a fontes primárias — fontes que, para além de fornecerem informação em "primeira mão", permitiram, em alguns casos, observar o comportamento e expressão corporal, como é o caso de Helena Almeida, que determinou um dos meus argumentos.

No ato de argumentação, em alguns casos foi necessário adicionar pontos de análise, que consistiam numa análise generalizada à base de dados numéricos e estatísticos (Gomes, Albuquerque & Barbosa, 2025).

TRABALHO DE CAMPO

ENTREVISTAS

O objetivo das entrevistas foi abordar o percurso atual das artistas que iniciaram a sua trajetória no *graffiti*, procurando também compreender o universo do *graffiti* e do *graffiti* feminino em Portugal, bem como analisar se a ditadura poderia ter exercido alguma influência.

Para a estruturação das questões, dividi-as em três grupos: No primeiro grupo, incluí perguntas sobre o percurso no *graffiti*, como o início da prática e os motivos que as levaram a *grafitar*. Às artistas pertencentes à *crew OGA (Only Girls Allowed)* foram feitas questões específicas sobre essa experiência. Ainda neste grupo, incluí perguntas relacionadas com a interação com outras *crews* masculinas e com pessoas em geral, como a polícia e outros indivíduos presentes nos espaços urbanos. O segundo grupo destina-se a questões relacionadas com a desigualdade de género que as artistas poderão ter enfrentado. Após a primeira entrevista, realizada com Maria Imaginário, senti a necessidade de elaborar mais perguntas, como a existência da rivalidade do *graffiti* com a *street art* ou perguntas sobre os projetos em que estão envolvidas.

Nas entrevistas, foram entrevistadas três artistas: Nurea, Moami e Maria Imaginário. Apesar de Nurea e Maria já não praticarem *graffiti*, decidi entrevistá-las devido à sua participação na *crew OGA*. Curiosamente, Maria Imaginário não estava

inserida na *crew*, somente colaborava com a *crew*, informação que obtive através de um telefonema com a artista.

Após entrar em contacto com as artistas, Maria Imaginário foi a primeira a responder, disponibilizando o seu contacto telefónico, o que me permitiu telefonar-lhe. Para além de abordarmos a questão da *crew*, a artista, já a par do meu tema, acabou por fornecer algumas referências que acabaram por ser úteis para este projeto e aconselhou-me a entrevistar Nurea, devido ao seu posicionamento feminista. Moami foi a terceira artista entrevistada. A pertinência de eu ter escolhido a artista deveu-se não só ao facto de ainda estar ativa no *graffiti*, mas também por representar uma realidade de uma artista negra imigrante em Portugal, o que, infelizmente, evidencia uma realidade distinta sobre as outras artistas.

QUESTÕES

MARIA IMAGINÁRIO

1 . Na verdade, o teu nome é Edna Costa. O que te levou a escolher o nome artístico Maria Imaginário?

2. Pelo que pesquisei, o *graffiti* é uma arte de intervenção. A tua arte começou com o *graffiti*, desenhando bolos e outros doces. O que te levou a começar assim? Foi para iniciar algo ou surgiu como *hobby*?

3. Durante essa época já sentias algum preconceito de seres uma rapariga a graffitar? Fala-me um pouco sobre.

4. Imagina que alguém se desloca até à tua obra e faz um *tag* sobre ela. Como te sentirias? Achas que isso seria um ato de vandalismo contra a tua arte ou interpretas como um simples manifesto de um "artista clandestino"?

5. Atualmente, qual é a tua opinião sobre a arte do *graffiti*?

6. Achas que a ditadura teve impacto na maneira como o *graffiti* é visto hoje?

7. Para muitos, o *graffiti* é apenas vandalismo ou simples rabiscos, mas também é considerado uma forma de arte. Acreditas que o contexto histórico da ditadura influenciou essa percepção?

8. Alguma vez recebeste um "não" ou um "talvez" por, eventualmente, seres mulher?

9. Achas que ainda existe desigualdade de género no que toca ao investimento na arte?

10. Como foi a transição do *graffiti* para a arte que produzes atualmente?

11. Pelo que li sobre ti, juntaste a outras artistas para criar o projeto "A Lata Delas". Isso é muito interessante, pois parece transmitir uma mensagem sobre o feminismo. Estou errada?

12. Achas que há estereótipos de arte feminina em comparação com a arte feita por homens?

13. Achas que a ditadura teve algum impacto no que vemos hoje em arte de rua feminina?

14. Pelo que observei nas tuas obras, elas remetem-me a um universo de fantasia e fofinho, devido ao uso de cores mais suaves e angelicais. Acho super interessante, especialmente considerando que o *graffiti* é muitas vezes visto como uma forma de arte mais ríspida, o que não ocorre no teu caso. Gostarias de falar um pouco sobre isso?

15. Neste caso, reparo que nesse mundo da arte urbana parece que as mulheres são companheiras umas das outras, que acabam até por criar coletivos ou colaborar em projetos. Podes falar-me um pouco sobre isso?

NUREA

1. O teu nome é Diana Sousa. No entanto, durante o teu percurso artístico, usaste nomes como Nurea e *Bee.* O que te levou a escolher esses nomes? E porquê?

2. Li que pertencias à *Crew OGA.* O que motivou a vocês, raparigas, a formarem essa *Crew*?

3. Conta-me sobre essa *Crew*: como e quando surgiu, e quanto tempo durou? Quem eram os membros? O que faziam? Como acabou? Fala-me um pouco sobre essa Crew (segunda geração de *graffiters).*

4. Quando estavam a grafitar e eram apanhadas pela polícia, como é que a situação ocorria depois? Achas que a polícia se comportaria de maneira diferente se fossem uma *Crew* masculina?

5. Quando estavas na *Crew* ou a fazer *graffiti,* sentiste rivalidade ou picardia com outros graffiters e *Crews* masculinas?

6. Imagina que alguém se desloque até à tua obra e faz um *tag* sobre ela. Como te sentirias? Achas que isso seria um ato de vandalismo contra a tua arte ou interpretarias como um simples manifesto de um "artista clandestino"?

6. O que achas do graffiti? Achas que deveria ser legal? E a rivalidade existente entre o *graffiti* e a *street art*?

7. Achas que existe um preconceito por parte das pessoas quando veem o *graffiti*? Antigamente, as pessoas viam o *graffiti,* especialmente um *tag*, como um simples rabisco ou vandalismo. No entanto, o *graffiti* é uma maneira de colocar o nome na "boca do povo".

8. Achas que existe um estereótipo entre a arte criada por mulheres e a arte criada por homens?

9. Achas que a ditadura teve algum impacto no que vemos hoje em arte de rua feminina?

10. Alguma vez recebeste um "não" ou um "talvez" por, eventualmente, seres mulher?

11. Achas que ainda existe desigualdade de género no que toca ao investimento na arte?

MOAMI

1. O teu nome é Stélvia Zamora. O que te inspirou a escolher Moami como nome artístico? Há algum significado especial ou simbólico associado a este nome?

2. Segundo as minhas pesquisas, as tuas inspirações incluem a cultura africana, o que presumo ser devido ao facto de teres nascido em Angola e teres vindo para Portugal quando eras muito nova. A cultura asiática também é uma das tuas referências. Além disso, o panda, cujo habitat é na China, é o teu animal preferido, e acabas por incorporar esse gosto nas tuas obras. Podes falar um pouco mais sobre isso?

3. A tua arte reflete uma mistura interessante: o uso de cores vibrantes e padrões que remetem aos panos africanos, combinados com ilustrações que, por vezes, têm um estilo semelhante ao anime ou aos desenhos animados. O panda, uma figura recorrente no teu trabalho, parece simbolizar uma dualidade – algo fofinho, mas também com uma energia que dialoga com o *graffiti* de rua, mais agressivo. Gostarias de falar um pouco sobre essa combinação de elementos e o que ela representa na tua arte?

4. Começaste no graffiti em 2004, em São João da Talha. O que te motivou a começar a pintar? Alguma vez foste apanhada a pintar? Se sim, como foi a experiência e como reagiram as autoridades?

5. Que achas da arte *graffiti*?

6. O que é ser uma mulher artista nessa área?

7. Fala um pouco sobre o teu percurso artístico. Qual foi a tua formação e como ela influenciou o teu percurso artístico?

8. Achas que, para uma mulher, é mais difícil começar ou desenvolver uma carreira artística em comparação a um homem?

9. Como a tua arte começou a ser reconhecida pelas pessoas? Houve um momento ou projeto específico que marcou essa visibilidade?

10. Pelo que pesquisei nas tuas redes sociais, tu desenvolves workshops de *graffiti.* Como funcionam? Tens algum apoio de alguma entidade?

11. Já enfrentaste preconceito por seres mulher? Alguma vez te sentiste desvalorizada ou comparada a outros artistas por causa disso?

12.Achas que existe uma rivalidade entre mulheres e homens na arte urbana? E como percebes a relação entre mulheres nessa área – há mais companheirismo ou rivalidade?

13. Achas que existe um estereótipo entre a arte criada por mulheres e a arte criada por homens?

14. Pensas que a ditadura teve um impacto não só na escassez de mulheres na arte de rua, mas também na forma como as pessoas veem o *graffiti,* muitas vezes considerando-o apenas como meros rabiscos ou vandalismo?

15. Um dos teus projetos mais marcantes é o mural de homenagem à Revolução de 25 de Abril, criado em colaboração com Mariana Malhão, Petra Preta e Tamara Alves – todas mulheres. Podes contar como foi a experiência de trabalhar nesse projeto e o que ele representa para ti em termos de presença feminina na *street art?*

16. Qual foi o trabalho que te marcou mais, não só profissionalmente mas pessoalmente? E porquê?

17. Imagina que alguém se desloque até à tua obra e faz um tag sobre ela. Como te sentirias? Achas que isso seria um ato de vandalismo contra a tua arte ou interpretarías como um simples manifesto de um "artista clandestino"?

18. Pelo aquilo que observei nas tuas redes sociais, tu organizas workshops de graffiti. Como se procede? Tens patrocínios ou ajudas de municípios?

EDITORIAL

COR

No primeiro ensaio, quando ainda não tinha aprofundado a questão da cor, escolhi o vermelho vivo por ser a cor da Revolução de 1974. Durante o ato revolucionário, os cravos vermelhos e brancos começaram a ser distribuídos, tornando-se um símbolo da liberdade em Portugal. No entanto, mais tarde, aprofundei ainda mais a questão das cores no contexto português.

No contexto nacional, a cor que retrata a ditadura e a repressão é o azul. Quando Salazar subiu ao poder, estruturou um sistema de censura com o objetivo de moldar o comportamento do povo de acordo com os seus ideais. Em suma, exercia um grande controlo sobre os meios de comunicação, o cinema e o teatro. Tudo, antes de ser publicado ou apresentado, era

revisado e marcado com um lápis azul, eliminando aquilo que não se adequasse aos seus princípios (Vargues, 2007).

Dentro da temática feminista, um tema global, diversos movimentos foram também adotados em Portugal. No entanto, a cor violeta destaca-se como a mais predominante no feminismo em geral. O uso desta cor teve origem no movimento sufragista (movimento pelo direito ao voto), iniciado em 1870 na Inglaterra. Em 1908, a inglesa Emmeline Pethick-Lawrence popularizou três cores como símbolo do movimento feminino: violeta, branco e verde (Heller, 2000).

Como este tema é globalizado, existiram várias iniciativas marcantes originadas em outros países que Portugal adotou, sendo que cada movimento adotou uma cor. Atualmente, os movimentos atuam em várias vertentes: a via física, que engloba manifestações, partilha cartazes e o desenvolvimento de *grafittis;* e o meio virtual, com o uso das redes sociais.

O movimento originado em Portugal, que ganhou grande repercussão nas redes sociais, foi o #VermelhoEmBelem. Esse movimento surgiu no dia 13 de janeiro de 2021, após o líder do partido de extrema-direita, André Ventura, ridicularizar a deputada de esquerda Marisa Matias por usar batom vermelho, atribuindo isso a uma suposta falta de profissionalismo. Esse comentário gerou críticas e foi amplamente interpretado como um discurso de hipermasculinidade e reforço de valores tradicionalistas (Caldeira & Machado, 2023). A atitude do deputado resultou num descontentamento de muitos.

Muitas personalidades, com atores, apresentadores foram mostrar o seu descontentamento publicando uma imagem deles com os seus lábios pintados de vermelho e com o hashtag #VermelhoemBelém, impulsionando assim um movimento que transbordou para fora do território português

Com base nesta pesquisa, incluo a cor vermelha na paleta de cores, simbolizando não apenas a liberdade do *graffiti*, mas também o feminismo. Sob algumas exceções, utilizei a cor verde em determinadas peças, com o intuito de recorrer a uma cor complementar e, ao mesmo tempo, pela sua dupla representação: cor associada ao feminismo e cor representativa de Portugal, devido à sua presença na bandeira nacional.

RECURSOS TIPOGRÁFICOS

Como referi anteriormente, após a exploração que realizei, para os títulos experimentei desenhar elementos de *graffiti* ou *"tags"*. Apesar de, no primeiro ensaio, ter utilizado para o corpo de texto o tipo de letra predefinido do programa de edição editorial *Minion Pro,* considero pertinente usar um tipo de letra criado por uma mulher. Uma das tipo designers portuguesas que destaco é Joana Correia, criadora do tipo de letra Artigo.

O tipo de letra Artigo é um sistema tipográfico inspirado no estilo antigo, desenvolvido para textos, resultando em uma fonte funcional, especialmente em tamanhos pequenos.

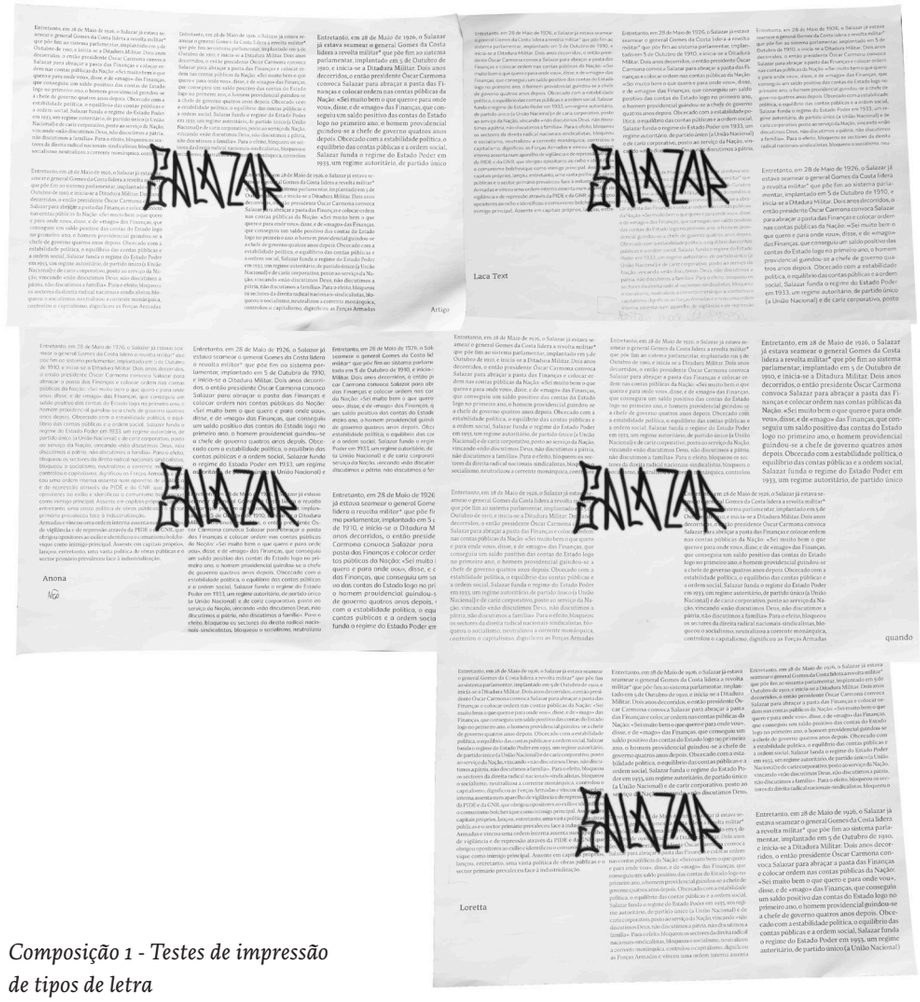
O catálogo tipográfico de Joana Correia apresenta também o Caberra, uma fonte serifada contemporânea de baixo contraste, projetada para assegurar excelente legibilidade em tamanhos reduzidos, sendo particularmente adequada para o estilo de livros (Correia, 2020) entre outras, como a Laca, Loretta e Anona.

Ao selecionar o tipo de letra para textos impressos, é essencial avaliar como essa fonte interage com os títulos em *graffiti*. O tipo de letra escolhida para o corpo do texto deve harmonizar-se com os elementos gráficos dos títulos, estabelecendo um equilíbrio visual entre os dois estilos (Hunt, 2020).

Após o levantamento dos diferentes tipos de letra, desenvolvi uma experiência tipográfica cuja pertinência reside na sua aplicação em papel, reunindo todos os tipos de letra identificados em diferentes tamanhos e analisando o seu comportamento em conjunto com os *graffitis*. Um dos pontos também a ter em consideração na escolha do tipo é a quantidade de variáveis. Dentro desta exploração, optei por direcionar o trabalho para o estilo Artigo, no tamanho 10.

Apesar da metodologia experimental desenvolvida, é importante esclarecer a natureza do livro: este objeto editorial constitui simultaneamente um objeto de leitura e de visualização de imagens. Assim, a leitura foi pensada para garantir clareza e legibilidade, motivo pelo qual os tamanhos de letra considerados foram 8,5 e 10 (Haslam, 2006, p.88).

Um dos pontos a ter em consideração na escolha do tipo de letra é a quantidade de variáveis, que permite aplicar distinções entre os diferentes elementos, de modo a que cada um se destaque em relação aos que o rodeiam. Por exemplo, as legendas foram colocadas em itálico e com tamanho de 9 pontos.



Composição 1 - Testes de impressão de tipos de letra

A hierarquia dos elementos foi outro aspeto relevante a considerar, tanto no uso das variáveis como nos tamanhos de letra. Para além dos elementos essenciais, como o texto da página, as legendas e outros, a definição dos tópicos assumiu particular importância uma vez que os tamanhos tipográficos foram pensados para garantir essa hierarquia. Neste âmbito, recorri a maiúsculas e, consoante a natureza do elemento, foi estipulado um tamanho específico.

A INFLUÊNCIA DA DITADURA NA PRESENÇA FEMININA NO *GRAFFITI*

A INFLUÊNCIA DA DITADURA NA PRESENÇA FEMININA NO *GRAFFITI*

A INFLUÊNCIA DA DITADURA NA PRESENÇA FEMININA NO *GRAFFITI*

A influência da ditadura na presença feminina no *graffiti*

A influência da ditadura na presença feminina no *graffiti*

A influência da ditadura na presença feminina no graffiti

A influência da ditadura na presença feminina no graffiti

GRAFFITIS/LETTERING

Para além da utilização do tipo de letra artigo, os pontos, neste caso os capítulos, numerados de 1 a 3 e, posteriormente, os subpontos (1.2, 1.3), decidi representá-los através de *graffiti*/pintura. Cada capítulo apresenta *graffitis* com naturezas distintas.

Com o intuito de facilitar o desenvolvimento de cada título, recorri ao programa *Photoshop*. Através dele, foi possível trabalhar cada elemento/palavra individualmente e, posteriormente, realizar a montagem final.

No primeiro capítulo (Ditadura), realizei um levantamento que abrange vários elementos, desde a assinatura de Salazar até ao conteúdo da imagem da "lição de Salazar". Nesta, reproduzi sob as características do texto presente na imagem, espaçamento irregular e letras com larguras diferentes. Com o objetivo de reforçar a temática, adicionei também a cor azul, utilizada no ponto em que se aborda a censura. Neste caso, a palavra censura foi inspirada no carimbo Visado, usado quando a censura já tinha revisto um texto. Os riscos azuis adicionados representam os cortes efetuados nos conteúdos.

Enquanto os pontos anteriormente referidos, que ocuparam uma página e resultaram de um levantamento de referências, seguiram uma lógica definida, existiram casos que fugiram à regra. Um desses casos corresponde ao ponto A*s pinturas da parede*, que consistiu numa representação de uma pintura na parede nesta altura de repressão: uma escrita rápida, descuidada e dispersa.

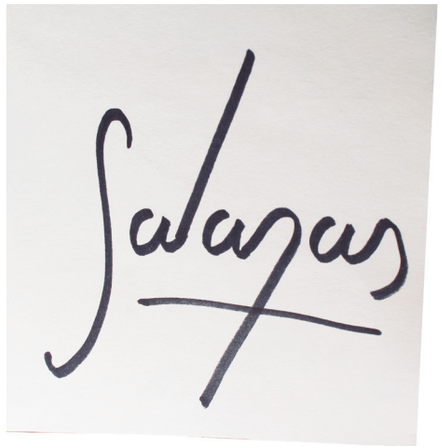


Figura 1. - A representação da assinatura de Salazar

Figura 2. - Assinatura de Salazar (assinatura de cima) na Ratificação da Concordata em Lisboa a 1 de Junho de 1940.
Fonte: https://idi.mne.gov.pt/pt/arquivo-e-biblioteca/documentos-e-efemerides/concordata-entre-portugal-e-o-vaticano

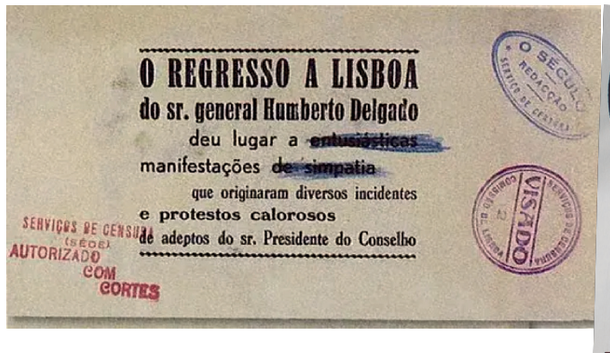


Figura 3. - Registo da censura, cujo com palavras cortadas e os carimbos da cesura
Fonte:https://www.transicaopolitica.pt/copia-de-estado-novo2/



Figura 4. e 5. -Pintura S.P.N e o seu respetivo ponto

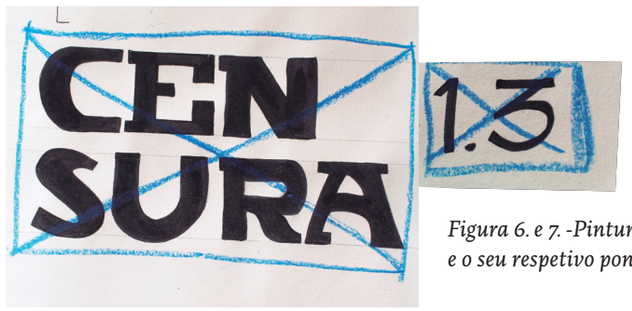


Figura 6. e 7. -Pintura Censura e o seu respetivo ponto



Figura 8. - Um dos cartazes da Lição de Salazar, criado por Martins Barata, em 1938.
Fonte: https://www.tribop.pt/TPd/Lição%20de%20Salazar

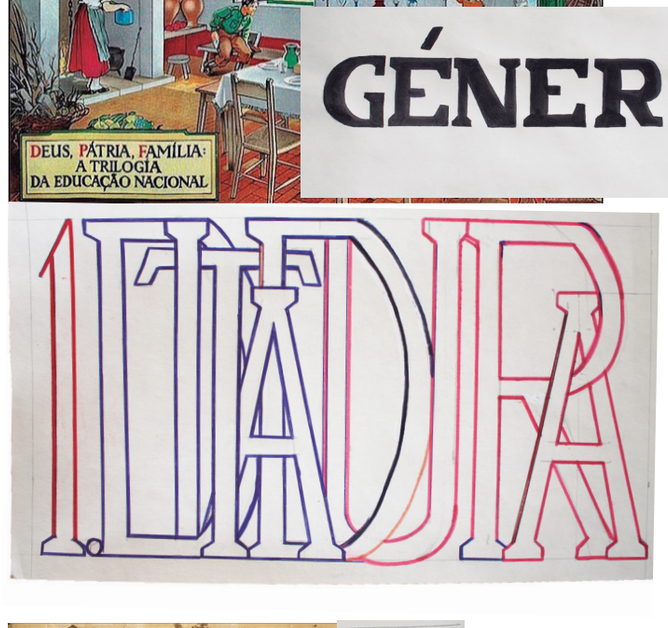


Figura 9. e 10. -Pintura género e o seu respetivo ponto

Figura 11. - Esboço da capa do primeiro capítulo

Figura 12. e 13. -Pintura mulher e o seu respetivo ponto



Figura 14 - Capa da revista da Mocidade Portuguesa Feminina. Edição 1. publicada 13 Mai. 1939.
Fonte: https://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/MocidPortFeminina/MocidadePortuguesaFemininaN01/MocidadePortuguesaFemininaN01_master/N01.pdf

No segundo capítulo (Revolução), as pinturas foram inspiradas nos murais que começaram a ser desenvolvidos nesse período. No caso do tópico *1.3. mulheres*, reproduzi os letreiros criados pelos elementos do movimento de libertação das mulheres nas manifestações. Em alguns casos, como forma a reforçar a palavra, adicionei elementos ilustrativos.

Apesar de se tratar de uma referência aos murais, na capa do capítulo quis ainda recriar o gesto do pintor: ao pintar a parede e perceber que já não tinha espaço, começou a apertar as letras.



Figura 15. - Esboço da capa do segundo capítulo

Figura 16.,17.,18. - Elementos pintados do título 2.1, com o seu elemento ilustrativo



Figura 19. - Título Pinturas





Figura 20.- Cartaz «MFA, Povo Povo, MFA». Desenho de João Abel Manta. 1975.
Fonte: https://50anos25abril.pt/historia/campanhas-de-dinamizacao-cultural-e-acao-civica-do-mfa/

Figura 21.- Cartaz «MFA, Sentinela do Povo». Desenho de João Abel Manta. 1975. Fonte: Fundo Documentos Ana Coucello. — Fonte: https://50anos25abril.pt/historia/campanhas-de-dinamizacao-cultural-e-acao-civica-do-mfa/tipos-de-intervencao/





Figura 22 e 23. - Esboços do título iniciativas de melhoria



Figura 24. - Maria Teresa Horta ergue o cartaz "Mulheres uma força política", ao lado de Maria Isabel Barreno, numa manifestação do Movimento de Libertação das Mulheres — Fonte: https://comunidadeculturaearte.com/as-tres-marias-o-antes-o-depois-e-o-impacto--das-novas-cartas-portuguesas

Figura 25.. - Esboços do título 2.3 Mulheres

No último capítulo (*Graffiti*), para a capa escrevi diretamente com uma lata de *spray*. Neste capítulo, os títulos resultam de uma experimentação com vários estilos de *graffiti* existentes, bem como de criações próprias.

No entanto, existiram casos em que a peça representava a própria palavra. Por exemplo, no ponto *Graffiti* em Portugal, na palavra Portugal, a letra P foi concebida para evocar a bandeira portuguesa hasteada. Já no tópico *Materiais*, as letras foram construídas de forma a representar os próprios objetos em questão, como as latas de *spray* ou a caneta *hand mixed*.







Composição 1. 2.3. - Desenhos/graffitis dos títulos do capítulo 3 e outros.

CONSTRUÇÃO DA LINHA EDITORIAL

TAMANHO DO LIVRO

Desde o início, no primeiro teste de impressão, decidi o tamanho que pretendia para o meu livro —18,5 de largura e 25 de comprimento — um livro retrato. A escolha do tamanho surgiu em função da sua funcionalidade (Haslam, 2006, p.38).: um livro com dimensões razoáveis para o transporte como, por exemplo, que pudesse caber numa mochila comum. Outro parâmetro a ser considerado é a leitura do texto e a visualização das imagens e dos *graffitis*/pinturas, bem como a interação do leitor com o livro. Embora o livro possa ter muitas páginas, o que aumenta seu peso, ele ainda permite a leitura em diferentes posições, inclusive em pé.

GRELHA

Após a definição do tamanho do livro, inicia-se a fase do layout. Antre criação de este, é necessária a construção de uma grelha, que fornece um mecanismo de coerência e equilíbrio dos elementos ao longo do livro, bem como a definição da largura das margens (Haslam, 2006, p.36).

Existem vários métodos de grelha; no entanto, utilizei o sistema apresentado na obra Book Design de Andrew Haslam, caracterizado por *"grids using modernist principles"* — em português, grades que utilizam princípios modernistas. Neste sistema, a grelha é dividida em colunas verticais e ainda constituída por uma base de linhas, que me permite incorporar todos os elementos, bem como determinar os espaços entre eles (Haslam, 2006, p. 56).

No meu contexto projetual, defini o tipo de letra e o seu tamanho, que consiste no tipo de letra Artigo, tamanho 10, o que já determina a entrelinha de 13 pt. No contexto das colunas, determinei 10 colunas, o que me permite explorar o posicionamento de cada elemento presente.

LAYOUT

Com o todo predefinido, iniciei o posicionamento dos elementos necessários. No entanto, durante o desenvolvimento, dei mais atenção ao posicionamento da caixa de texto na página dupla, a qual pode assumir dois tipos de disposição: simétrica ou assimétrica (Haslam, 2006, p. 36).

Neste caso, durante os experimentos e de testes de impressão, optei pela simetria; no entanto, os títulos foram posicionados de forma assimétrica, levando em conta a orientação da leitura da esquerda para a direita, como podemos visualizar na imagem abaixo.

Apesar das diversas formas de criação de um objeto editorial, a pertinência dos testes de impressão é de extrema importância. Eles permitem a visualização do conjunto, desde os tamanhos de letra, a facilidade de leitura e a visualização de imagens, até a interação do próprio leitor com o livro, como a posição dos dedos sobre a página, que influencia a definição da margem lateral. Ao mesmo tempo, é necessário considerar que a caixa de texto não pareça estar "a flutuar" na página, um efeito que pude experimentar em um dos textos de impressão ao colocar a caixa de texto uma coluna mais para dentro [figura 26].

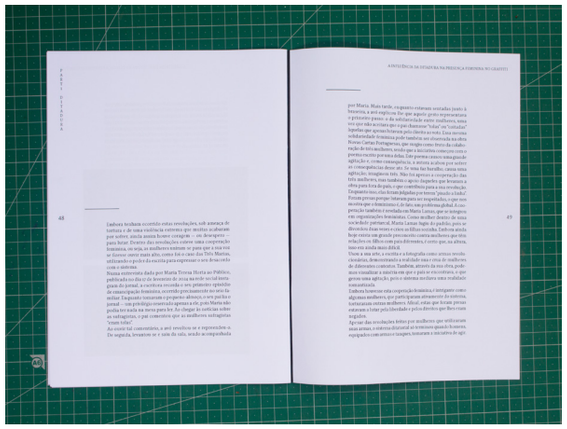


Figura 26. - Teste de impressão

Tendo em conta o acontecimento anteriormente referido, desenvolvi, neste teste, outra solução que enquadra todas as questões e parâmetros colocados: a caixa de texto não flutua, a posição dos dedos não interfere, há conforto na leitura e não surge a necessidade de o leitor ter de repuxar o livro para ler o texto junto à lombada. Assim, configurei a caixa de texto para a segunda coluna, orientada à parte exterior.

Os outros elementos, como o cabeçalho e a numeração das páginas, foram trabalhados de forma exploratória, incluindo alguns experimentos fora da margem. No entanto, considerei todos os pontos anteriormente mencionados em relação ao seu comportamento, posicionando-os em locais estratégicos que lhes conferem o devido destaque e tendo em conta a simetria no *spread.*

SEQUÊNCIA EDITORIAL

1.



Figura 27. - Representação do spread do capítulo. Neste caso, representa o capítulo 1.

2.

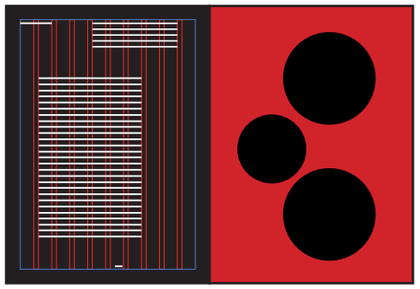


Figura 28. - Representação do spread introdutório do capítulo. No lado esquerdo reside o texto introdutório e a legenda da imagem, cuja esta está situada na página ao lado.

3.

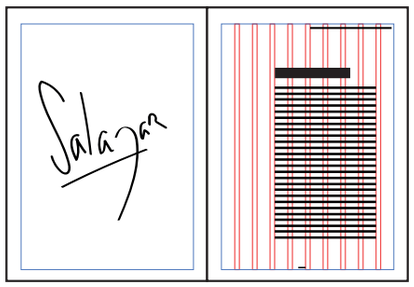


Figura 29. - Representação do spread introdutório de um tópico (1.1). No lado esquerdo reside o graffiti/pintura, e no lado direito redide o texto

4.

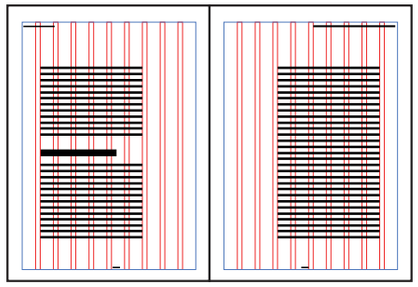


Figura 30. - Representação do spread com texto e outros elementos

5.

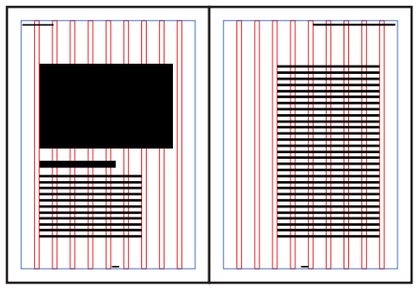


Figura 31. - Representação do spread com texto e uma imagem

6.

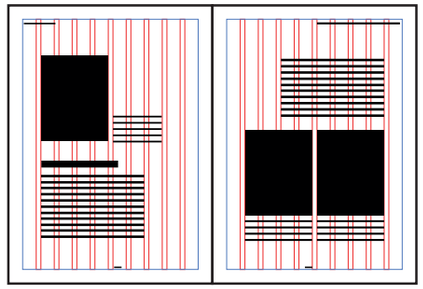


Figura 32. - Representação do spread com texto e imagens verticais

6.

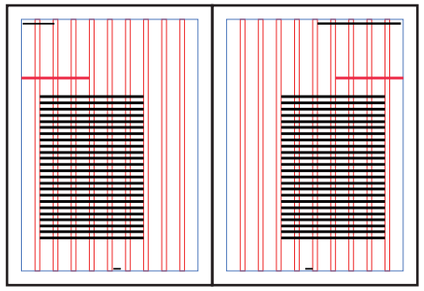


Figura 33.. - Representação do spread com texto de argumento conclusivo sobre algo.

I.LEADER

Figura 34. Desfile de Gomes da Costa. Golpe de 28 de Maio de 1926. Fotografia exposta no Museu do Aljube em Liboa,Piso 2 Sala 2 da Exposição de longa duração Fonte: https://www.museudoaljube.pt/2025/05/28/golpe-militar-de-28-de-maio-de-1926/

Nos primeiros vinte anos do século XX, Portugal sofreu mudanças que direcionaram o país para caminhos distintos num curto período de tempo, como a Implantação da República, a 5 de outubro de 1910, que pôs fim ao regime
monárquico, a Primeira Guerra Mundial e, posteriormente, um golpe militar, a 28 de maio de 1926. Este golpe acabou por conduzir ao Estado Novo, sob a liderança de António de Oliveira Salazar e, mais tarde, em 1968, de Marcello Caetano (Léonard, 2023).

Apesar de ter existido uma ditadura militar após o golpe, foi Salazar quem liderou mais tempo o regime ditatorial, o que lhe permitiu construir um sistema que funcionasse de acordo com os seus ideais que veio adquirir durante o seu percurso profissional e pessoal.



Figura 35. - António de Oliveira Salazar (1889 -1970). Fotografia que serviu de modelo para o busto do escultor Francisco Franco (1941), 2012. Fotógrafo: Mário Novais (1899-1967). Biblioteca de Arte / Art Library Fundação Calouste Gulbenkian — Fonte: https://www.flickr.com/photos/biblarte/8313183867/in/photostream

António de Oliveira Salazar, natural de Vimieiro, nasceu no dia 28 de Abril em 1889, filho de trabalhadores do campo, Maria do Resgate e Antonio de Oliveira, e irmão de quatro irmãs.

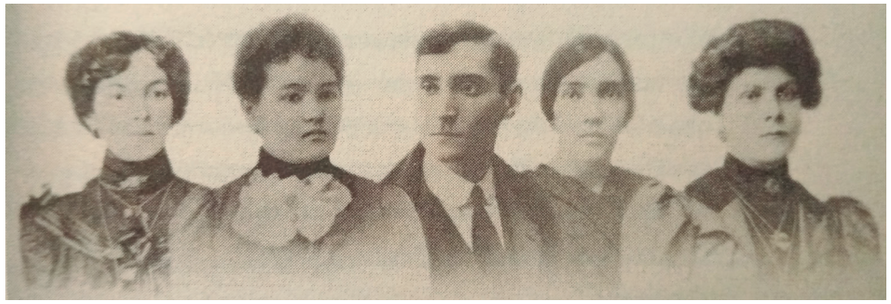


Figura 36. - Salazar e as suas irmãs. Da esquerda para a direita, Marta, Elisa, Leopoldina e Laura. Colecção Conceição Lucena e Melo, Imagem retirada numa obra, cuja a sua referência: Paço, A. S. (2006). Grandes Protagonistas da História de Portugal - Salazar. Editora Planeta DeAgostini, S.A., na página 9.

Após os estudos primários na sua terra natal, foi para o Seminário de Viseu, antigo convento dos Néris, onde passou a maior parte do seu percurso académico. No Seminário, em 1908, concluiu o curso de Teologia . O último ano no seminário foi particularmente marcante. Não só concluiu o curso de Teologia, como também conheceu uma frase que, mais tarde, utilizaria na sua propaganda: "Deus, Pátria e Família", escrita num painel no corredor do seminário. Foi também nesse ano que começou a dar os primeiros passos para expandir os seus pensamentos católicos, colaborando no bissemanário católico de Viseu, A Folha (Léonard, 2023).

Após concluir os estudos no seminário, ingressou, em 1910, na Universidade de Coimbra para estudar Direito. Durante o período universitário, eram frequentes os confrontos entre republicanos e monárquicos, mas foi o Centro Académico da Democracia Cristã que acabou por orientá-lo ideologicamente.

Em 1912, deu início à publicação O Imparcial, um órgão de imprensa criado por jovens católicos da Universidade de Coimbra, no qual Salazar escreveu o artigo n.º 8, sob o título "Cartas a uma mãe", onde se lê: "Educar é dar a Deus bons cristãos."

Após o golpe de Estado, Salazar foi convidado para presidir à Comissão de Contribuições e Impostos. No entanto, fez uma breve pausa devido ao falecimento da sua mãe, Maria do Resgate, retomando apenas em 1928. Mais tarde, torna-se Ministro das Finanças, cargo através do qual se envolve mais profundamente na vida política. Numa entrevista concedida ao jornal Novidades, em maio de 1929, delineia os princípios que propõe para a ditadura, sublinhando a necessidade de abolir os erros do passado, retomar os valores da civilização cristã, afirmar um nacionalismo acentuado e eliminar a injustiça social. Apesar de deter poder enquanto Ministro das Finanças, é evidente que Salazar nutria ambições mais amplas.

No dia 27 de abril de 1932, o Óscar Carmona entrega-lhe o poder, marcando a sua tomada de posse como Presidente do Conselho de Ministros. Esta transição assinala a passagem da ditadura militar para a chamada ditadura salazarista. A partir do ano da tomada de posse de Salazar, este começa a estruturar profundamente o país, com a publicação, em 1933, da Constituição Política do Estado Novo. Reorganiza os órgãos do Estado, nomeadamente nas áreas da cultura e da censura, criando um sistema que lhe permitiria alinhar todo o país com os seus princípios ideológicos (Paço, 2006).

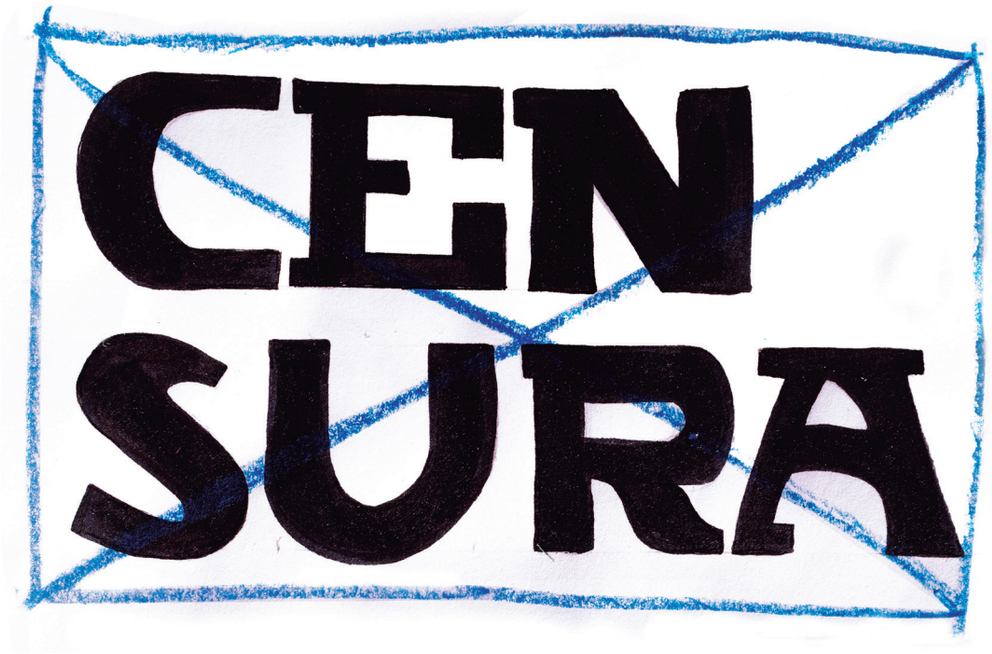


O SPN, Secretariado de Propaganda Nacional, foi criado em 1933, sob a tutela de António Ferro, que se manteria na liderança até ao seu afastamento em 1949. Em 1944, este organismo viria a ser substituído pelo SNI (Secretariado Nacional de Informação, Cultura Popular e Turismo).

Este sistema tinha como função principal a propaganda massiva dos ideais do regime salazarista, recorrendo a todos os meios de comunicação e expressão cultural — como as artes plásticas, o cinema, a rádio, o teatro e a imprensa — para promover uma cultura nacionalista, rural (folclórico), católica, e patriota (Ribeiro, 2012). Além de utilizar os órgãos culturais anteriormente referidos para a propaganda, António Ferro promovia também prémios literários, incentivando escritores a alinharem-se com os valores do Estado Novo. Lançou o Teatro do Povo, reinventou a etnografia e a cultura popular, criou um modelo de turismo oficial como extensão desses ideais, encenou festas populares, cortejos históricos e outras grandes mobilizações do regime.

No campo das artes plásticas, procurava fundir o modernismo com os valores ruralistas e conservadores, através da criação de salões expositivos de arte. Estes tinham como objetivo não só a promoção da cultura, mas também a valorização dos artistas que se enquadravam na estética do regime e a difusão da ideologia junto das elites (Ferro, 2016).

Este órgão era um instrumento fundamental para garantir que a população pensasse de acordo com os princípios do regime. Tratava-se de uma forma de manipulação e distorção da realidade, complementada por outros mecanismos igualmente repressivos. É evidente que, num sistema autoritário, se criaria um sistema de censura, com o objetivo de impor ao povo os valores do Estado Novo e eliminar tudo aquilo que fosse considerado uma ameaça. O objetivo era formar uma população obediente, que pensasse e agisse dentro das diretrizes estabelecidas pelo regime.



POLÍCIA

O Estado Novo não foi diferente de outros regimes ditatoriais, tendo criado um órgão destinado à repressão de todos aqueles que pensassem ou expressassem algo considerado uma ameaça ao sistema. Neste sistema, foi criada uma polícia com capacidade de atuação imediata, cuja origem resulta da fusão entre a PDPS (Polícia de Defesa e Proteção Social), responsável pela vigilância político-social sobre os cidadãos nacionais, e a PIP (Polícia de Informação Política), que vigiava as fronteiras e os estrangeiros. Dessa fusão surgiu, a 29 de agosto de 1933, a Polícia de Vigilância e Defesa do Estado, que, em 1945, passaria a designar-se PIDE (Polícia Internacional e de Defesa do Estado). Mais tarde, já durante o governo de Marcello Caetano, em 1969, a PIDE foi transformada na DGS (Direção-Geral de Segurança) (Pimentel, 2024, p.23).

No Decreto-Lei n.º 22469, publicada no dia 11 e abril de 1933, no artigo 3 está explícito qual era a função da censura:

"Fim impedir a perversão da opinião pública na sua função de força social e deverá ser exercida por forma a defendê-la de todos os factores que a desorientam contra a verdade, a justiça, a moral, a boa administração e o bem comum."

Um outro exemplo que evidencia claramente a função da PIDE encontra-se no décimo ponto do Decálogo, criado pelo António Ferro, em 1934, que consta:

"Os Inimigos do ESTADO NOVO são inimigos da Nação. Ao serviço da Nação — isto é: da ordem, do interesse comum e da justiça para todos — pode e deve ser usada a força, que realiza, neste caso, a legítima defesa da Pátria."

Dentro deste contexto, fica explícito como este órgão atuava para "corrigir" — a utilização da força. A palavra força traduzia-se em violência física, incluindo diversos métodos de tortura, como a chamada tortura estátua: o detido era obrigado a permanecer de pé ou virado para a parede, sem a tocar, com os braços estendidos durante várias horas. Caso caísse de exaustão era automaticamente pontapeado pelos agentes.

Ao lado da polícia, havia quem colaborasse com ela na "captura" de suspeitos, infiltrando-se em determinados locais ou escutando discretamente conversas, por exemplo, em cafés, onde as pessoas dialogavam. Caso ouvissem algo considerado suspeito, esses informadores, vulgarmente conhecidos como bufos, reportavam imediatamente à polícia. Após o envio da informação, eram então iniciadas perseguições. As razões que levavam alguém a tornar-se bufo eram diversas. Muitos recebiam quantias avultadas em dinheiro, outros procuravam obter benefícios, como uma "cunha" para um emprego melhor. Havia ainda quem o fizesse por convicção ideológica e outros que eram forçados, vítimas de chantagem exercida durante os interrogatórios realizados pelos Serviços de Investigação (Pimentel, 2024, p .52).

CENSURA NA COMUNICAÇÃO

Como anteriormente referido, os media eram um instrumento fundamental do S.P.N. para instruir o povo segundo os valores do Estado Novo. No entanto, todo o conteúdo produzido pela população, como a arte e os meios de comunicação, também tinha de estar de acordo com as diretrizes do regime.

Antes de qualquer publicação, os conteúdos eram sujeitos a um rigoroso controle conhecido como Censura Prévia, passando por um verdadeiro "pente fino". As comissões de censura utilizavam o conhecido lápis azul para riscar, cortar ou suspender aquilo que não se enquadra nos princípios ideológicos do Estado Novo, inclusive notícias (Cordeiro, 2020).

Em defesa do patriotismo e do nacionalismo, era também proibido o consumo de produtos e conteúdos vindos do estrangeiro, como filmes, peças de teatro, revistas, músicas e até bens comerciais — sendo a Coca-Cola um exemplo simbólico dessa rejeição ao exterior (Barreto,1999, p. 5).

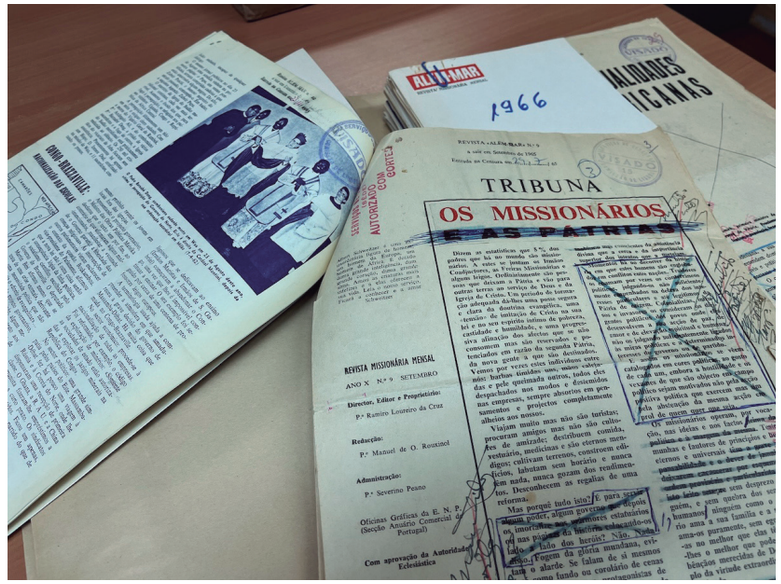
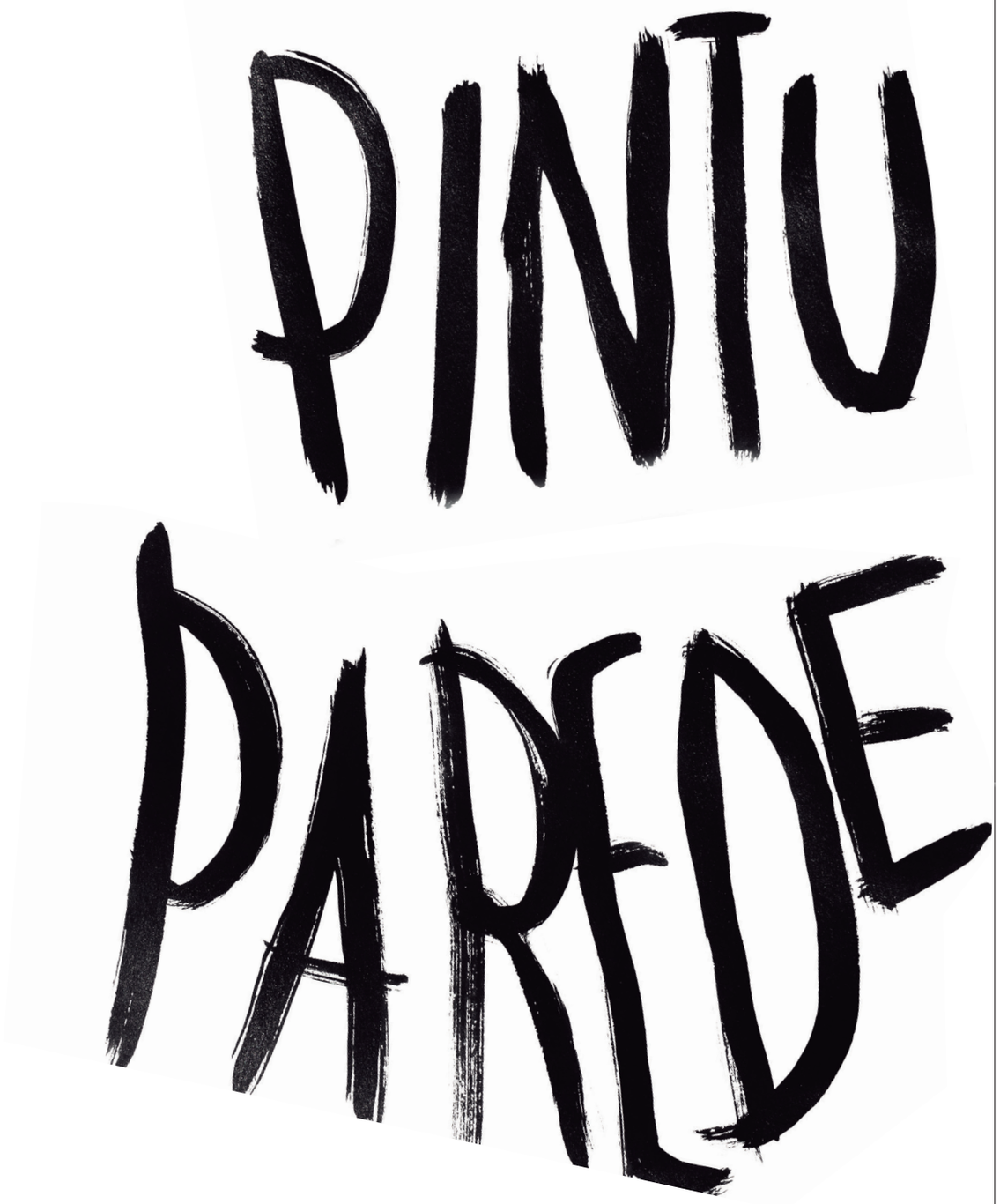


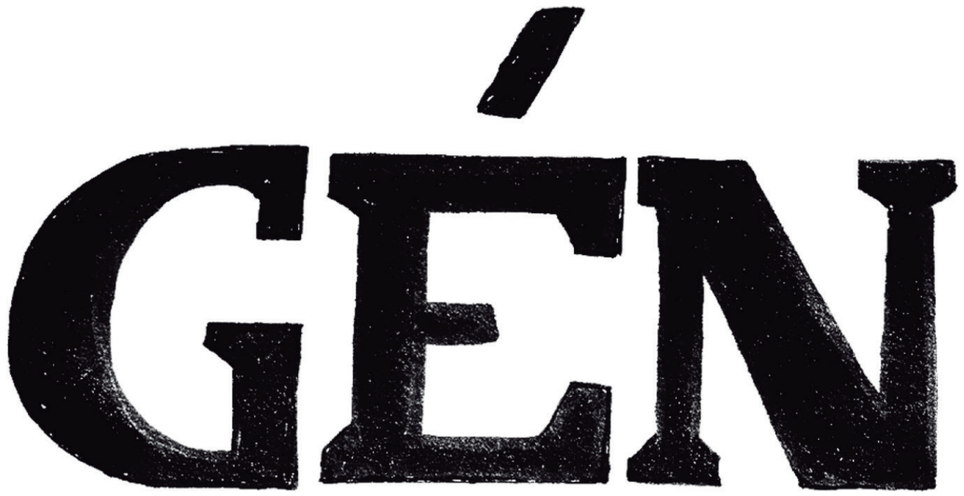
Figura 37 - Uma demonstração O título "Os Missionários e as Pátrias" ficou reduzido só a "Os Missionários". A censura implicava com tudo o que indiciasse apoio às independências africanas. Arquivo 7MARGENS. Fonte: https://setemargens.com/estes-textos-foram-visados-pela-censura-alem-mar-a-revista-suspensa-pela-ditadura/



Num Estado onde predominava a repressão, é certo que existia também alguma revolta, intensificada por acontecimentos como a Guerra Colonial. Este clima gerava um ambiente de medo constante, em que as pessoas evitavam expressar-se livremente, receando que algum bufo as estivesse a escutar, o que muitas vezes levava à perseguição e até à tortura por parte da PIDE.

Ainda que o medo fosse generalizado, havia quem tivesse coragem para se manifestar. Alguns escreviam ou pintavam mensagens de protesto nas paredes, denunciando o que se passava no país. No entanto, grande parte desses atos era protagonizada por membros de movimentos revolucionários organizados (Valente, 2014.32).

Não obstante a coragem demonstrada, muitos acabavam por ser apanhados e sujeitos a torturas físicas e psicológicas às mãos da polícia política e as pinturas acabavam por ser destruídas.



Um dos exemplos que resume o modelo ideal de sociedade salazarista — uma sociedade moldada pelos valores do Cristianismo, da ruralidade e de um estilo de vida humilde, encontra-se no cartaz criado por Martins Barata, em 1938.

Este cartaz apresenta uma imagem acompanhada do título A Lição de Salazar, no topo, e, na parte inferior, a frase "Deus, Pátria, Família: A Trilogia da Educação Nacional".



Figura 38. - Um dos cartazes da Lição de Salazar, criado por Martins Barata, em 1938.
Fonte: https://www.tribop.pt/TPd/Lição%20de%20Salazar

Neste cartaz, está explícito o ideal de família, assim como a ideologia de género. O homem, ao chegar a casa depois de um dia de trabalho no campo, é retratado a carregar uma enxada. A imagem também deixa claro que o homem é o chefe da família, pois os outros membros da figura estão todos a olhar para ele. No lado esquerdo, temos o filho, que tem vestido uma camisa verde, semelhante a uma farda militar, simbolizando o serviço militar — obrigatório segundo o artigo 54 da Constituição de 33 — e o dever de defender a pátria. Enquanto a mulher leva a panela para a mesa, que já está posta para a refeição, entende-se que esta apenas começa com a chegada do chefe de família. A imagem sugere que a tarefa da mulher é cuidar da família, não só dos filhos, mas também do marido. Por fim, a criança, rodeada de brinquedos, é apresentada como um símbolo da educação orientada para a vida doméstica e para o cuidado da casa — uma verdadeira "fada do lar".

Esta representação evidencia uma educação que desde cedo direciona os papéis de género. Na imagem, observa-se ainda um santuário, que simboliza a ideologia cristã, e, através da janela, vê-se um castelo com a bandeira nacional, reforçando a ideia de patriotismo.



Antes do Código Civil de 1967, no início do Estado Novo, foi adotado o Código Civil de 1867, criado pelo Visconde de Seabra (Correia, 2017, p.106), cujo contém os seguiste artigos:

ARTIGO 1116.º

A mulher não póde contrahir dividas sem auctorisação do marido, excepto estando elle ausente ou impedido, e se o fim para que a divida foi contrahida, não permitte que se espere pelo seu regresso, ou pela cessação do impedimento.

ARTIGO 1117.º

O dominio e posse dos bens communs está em ambos os conjuges, em quanto subsiste o matrimonio: a administração, porém, dos bens do casal, sem excepção dos proprios da mulher, pertence ao marido.

§ unico. A mulher só póde administrar por consentimento do marido, ou no seu impedimento ou ausencia.

ARTIGO 1185.º

Ao marido incumbe, especialmente, a obrigação de proteger e defender a pessoa e os bens da mulher; e a esta a de prestar obediencia ao marido.

ARTIGO 1186.º

A mulher tem obrigação de acompanhar seu marido, excepto para paiz estrangeiro.

ARTIGO 1187.º

A mulher auctora não póde publicar os seus escriptos sem o consentimento do marido; mas póde recorrer á auctoridade judicial em caso de injusta recusa delle.

ARTIGO 1189.º

A administração de todos os bens do casal pertence ao marido, e só pertence á mulher na falta ou no impedimento delle.

Figura 39 - Captura de imagem dos artigos presentes Código Civil de 1867, adquirido nos arquivos da Faculdade de Direito da Universidade NOVA de Lisboa — Fonte: https://www.fd.unl.pt > anexos > investigacao/1664.pdf

Na constituição de 1933, também consta esta distinção entre género, como podemos visualizar no artigo 5:

> **"O Estado português é uma República unitária e corporativa, baseada na igualdade dos cidadãos perante a lei, no livre acesso de todas as classes aos benefícios da civilização e na interferência de todos os elementos estruturais da Nação na vida administrativa e na feitura das leis.**
>
> **§ único - A igualdade perante a lei envolve o direito de ser provido nos cargos públicos, conforme a capacidade ou serviços prestados, e a negação de qualquer privilégio de nascimento, nobreza, título nobiliárquico, sexo, ou condição social, salvas, quanto à mulher, as diferenças resultantes da sua natureza e do bem da família, e, quanto aos encargos ou vantagens dos cidadãos, as impostas pela diversidade das circunstâncias ou pela natureza das coisas."***

Nestes dois documentos é também possível comprovar que os direitos do homem e da mulher são claramente opostos. Como se observa no Código Civil, a mulher deve ser submissa ao marido. Já no artigo da Constituição de 1933, é afirmada, inicialmente, a igualdade de direitos entre todos os cidadãos, rejeitando qualquer forma de privilégio com base em estatuto social ou sexo. No entanto, mais adiante, o mesmo artigo exclui a mulher do corpo cívico e atribui-lhe, de forma explícita, um papel limitado ao trabalho doméstico e ao cuidado da família — reforçando o arquétipo da "fada do lar", uma figura submissa, dedicada exclusivamente ao lar e à maternidade.

AS MULHERES NO TRABALHO

Para além do sistema defender o papel da mulher restringido estritamente ao espaço doméstico, para as que trabalhavam na indústria, viam-se limitadas a tarefas consideradas apropriadas para o sexo feminino — funções que não exigiam esforço físico e com um ordenado inferior ao do homem.

Neste sistema, era vedado a vários acessos de carreira profissional, excepto o ensino, a enfermagem, assistência social, telefonistas e as hospedeiras (Melo, 2017). Em 1942, foi promulgado o Decreto-Lei n.º 32.612, de 31 de dezembro, que determinava, no artigo 3.º, alínea 4, que as enfermeiras só poderiam exercer a profissão caso fossem solteiras ou viúvas sem filhos.

Aos homens, no entanto, não eram impostas tais restrições, pois, segundo o discurso ideológico do regime, as tarefas familiares «competiam por natureza às mulheres». Esta lógica aplicava-se também a outras profissões como hospedeiras e telefonistas. No caso das professoras, só lhes era permitido casar se o marido tivesse rendimentos superiores aos seus e mediante autorização governamental (Tavares, 2010).

AS QUE ESTAVAM AO LADO DE SALAZAR

Semelhante ao S.P.N., dentro do Estado Novo existiam mais dois órgãos que operavam com o mesmo propósito de propagação ideológica como aparelhos de "educação nacional", com um foco ainda mais reforçado no papel da mulher segundo os ideais do regime.

A ideia da criação de uma organização juvenil partiu de Gustavo Cordeiro Ramos, então ministro da Instrução Pública, que propôs a Salazar a formação de uma Liga Nacional da Mocidade Portuguesa (ON-MP), com o objetivo de espalhar e fortalecer a ideologia do Estado Novo entre os jovens, dos 8 aos 21 anos. Esta proposta viria a ser oficializada em 1936, sob a tutela de António Carneiro Pacheco.

Após a oficialização, foi criada a Organização Nacional Mocidade Portuguesa (ONMP-MP), em que iria atuar a formação do carácter e a devoção à Pátria» entre os jovens incluindo raparigas (Pimentel, 1998).

OMEN

No mesmo ano, foi fundada também a Obra das Mães pela Educação Nacional (OMEN), organização que durou até 1974.

Maria Gaudiosa tornou-se vice-presidente, sendo uma fervorosa defensora das ideologias do regime. A OMEN era liderada por mulheres da aristocracia e esposas de figuras proeminentes do Estado Novo, tendo como principal missão educar e preparar as jovens para os seus futuros deveres maternos e domésticos, promovendo o regresso ao ideal tradicional de vida no lar (Pine, 2023, p.114).

MOCIDADE PORTUGUESA FEMININA (MPF)

No mesmo ano do surgimento da OMEN, foi entregue, a 19 de julho, a secção feminina da Mocidade Portuguesa, a Mocidade Portuguesa Feminina (MPF). Esta seria oficialmente regulamentada mais tarde, em dezembro de 1939, através do Decreto n.º 28:262 (Pimentel, 1998, p. 83). Segundo este, a função desta organização era:

> **"Estimular nas jovens portuguesas a formação do carácter, o desenvolvimento da capacidade física, a cultura do espírito e a devoção ao serviço social, no amor de Deus, da Pátria e da Família."**

A função do MPF no Estado Novo, era incentivar o gosto pela vida doméstica e pelo serviço ao bem comum, propagando os valores do regime desde a infância, oferecendo uma educação moral e cristã, além de uma formação cívica centrada nas tradições nacionais e na função social da mulher. Este atuava sob o método de escalões etários:

> **Lusitas - dos 7 aos 10 anos completos;**
> **Infantas - dos 10 aos 14 anos;**
> **Vanguardistas: dos 14 aos 17 anos;**
> **Lusas: a partir dos 17 anos**
> (Decreto-Lei n.o 28262, Ministério da Educação Nacional - Gabinete do Ministro, 1937)

Durante o período do Estado Novo, a Mocidade Portuguesa Feminina (MPF) desempenhou um papel crucial na formação da imagem da "mulher modelo", associada aos valores de dedicação à família, ao lar e aos filhos. Uma expressão clara desta construção pode ser observada nas edições publicadas pela MPF, que incluíam uma secção dedicada às artes manuais, titulada por Trabalho de Mãos. Nessas páginas, ensinava-se a confeccionar peças de roupa, bordados, rendas, e artigos do enxoval, como babetes e roupas de bebé, como podemos visualizar nas seguintes figuras.



TRABALHOS *de* MÃOS

AINDA vem longe o mês de Dezembro... Ainda há árvores floridas, hão-de amadurecer os frutos e cair as fôlhas antes que Dezembro chegue com o frio e a neve de inverno...

Parecer-vos-á, pois, talvez cêdo de mais para começarmos já a publicar modêlos de roupinhas de criança para a distribuição a realizar na "Semana da Mãi,.

Mas o tempo passa a correr. Parece que foi ainda ontem o Natal e já lá vai a Páscoa! Não tardam as férias, e como será êsse o tempo que tereis mais disponível para trabalhar, e como queremos publicar um enxoval completo de bébé, sem esquecer o bêrço e a roupa para êle, damos-vos já hoje os primeiros modêlos.

A estes, outros se seguirão: mais casaquinhos e babetes, chales e sapatinhos, camisas e cueiros, toucas e vestidos de baptisado, etc. e também desenhos para a roupa do bêrço que fica tão bonita enfeitada com motivos infantis.

O ano passado todos os trabalhos estavam feitos com uma perfeição e um mimo que revelavam bem que as mãos das raparigas são sempre mãos de fadas, sobretudo quando as move a caridade.

Agora, quási em vésperas de exames ou simplesmente de passagem de ano, mas em que muitas têm de redobrar de esfôrço no estudo para salvarem um ano talvez em perigo, quási que não há momentos livres, mas quando passar esta época de trabalho mais intenso, aprendei a aproveitar os *momentos perdidos* para trabalhar para os pobres.

Conheço uma rapariga que tem feito lindos trabalhos *só* nêsses momentos que nós habitualmente desperdiçamos: enquanto se espera, se conversa, etc.

Tem sempre à mão o cêsto da costura: e a pegar e a largar, o trabalho vai crescendo e chega ao fim!

Que no vosso cêsto ou saca de costura haja sempre um trabalhinho começado; e vereis que boa companhia êle vos fará em certas horas vazias em que a ociosidade nos enerva e em certas horas tristes em que o trabalho consola...

E assim, pouco a pouco, sem vos ser pesado nem enfastiar o trabalho, quando chegar o mês de Dezembro podereis, como o ano passado, apresentar lindos enxovais que vão fazer a felicidade de muitas mãis pobres que, sem a vossa caridade, não teriam talvez com que cobrir os seus filhinhos

Os babetes de que damos os modêlos são muito simples; fàcilmente se fazem e fàcilmente se lavam e passam a ferro: são bons para usar todos os dias. Fazem-se do seguinte modo: desenha-se o feitio sôbre o tecido exterior que se coloca sôbre o fôrro, que pode ser de flanela. Cosem-se as duas partes à máquina e volta-se do direito. E' então que se faz o ponto de crochet que guarnece o babete.



CASAQUINHO COM ENCAIXE EM REDONDO

Quantidade: aproximadamente 50 grs. de lã de 4 fios, marca "Futi„ por exemplo e agulhas n.º 4 e 3 para os punhos e gola. Escolha-se as grossuras das agulhas conforme a lã utilizada (depende da qualidade e grossura da lã).

Os pontos empregados são: 1.º ponto: *elástico* (para os punhos): 1 malha de liga e 1 malha de meia; 2.º ponto: *liga* (para o encaixe e barra de casaco) ponto de liga; 3.º ponto: *meia* (para o corpo e mangas): 2 voltas de liga. Tôdas as 3 voltas da parte feita em ponto de meia são intercaladas de 2 voltas da liga.

Modo de fazer o trabalho: Começa-se pelo meio das costas, trabalhando em sentido vertical. Deitam-se 54 malhas na agulha. Trabalham-se 10 voltas em ponto de liga (barra). Começa-se o corpo do casaquinho por 3 voltas em ponto de meia. As 12 malhas do lado direito do casaco fazem-se sempre em liga (encaixe) assim como as últimas 9 malhas da esquerda (barra). Consegue-se o feitio redondo do encaixe trabalhando até ao fim d'agulha 2 voltas sôbre 3. Depois da 9.ª risca começa-se a manga.

Deitam-se 25 malhas a seguir aos 5 primeiros pontos dos corpos depois do encaixe. Trabalham-lhe 12 riscas. Depois fecham-se os 25 pontos trabalhando-se 2 malhas de cada vez. Segue-se a frente do casaquinho constando de 16 riscas deitando as 25 malhas para a outra manga na mesma altura de malhas da 1.ª. A outra metade das costas, seguindo ao contrário as explicações da 1.ª parte. A seguir enfia-se numas agulhas finas tôdas as malhas da borda da manga que se fazem com 8 voltas em ponto de elástico terminando como de costume de 2 a duas. No decote metem-se as agulhas finas também em tôdas as malhas. Faz-se uma volta de liga pelo direito; na segunda volta pelo avêsso começam-se os abertos 1 mate (duas malhas juntas) deita-se laçada na agulha outro mate e assim seguidamente até ao fim das malhas. Na volta do direito (em liga) fazem-se tôdas as malhas mais 1 volta pelo avêsso outra pelo direito e temos uma bordinha feita com a qual se termina o casaquinho.

(O casaquinho de malha e os calções de que damos o modêlo e acabámos de ensinar a fazer estão calculados para bébés de colo.

Depois de publicado um enxoval completo para recem-nascido publicaremos em seguida os modêlos para os bébés de mais dum ano).

CALÇÕES PRÁTICOS

Material a empregar: — 50 grs. "Futi„ portuguesa: — Agulhas n.º 4.

Pontos empregados: — 1.º p. de elástico para barra na cintura e borda das pernas: (uma malha do direito outra do avêsso); 2.º p., de liga: — (uma volta do avêsso outra do direito) para a frente e outro lado dos calções.

Modo de fazer o trabalho: — Deitam-se 70 malhas trabalha-se 1,5 de ponto de elástico. A seguir o ponto aberto fazendo de 10 em 10 malhas 1 mate: duas juntas) seguido de uma laçada (linha sôbre a agulha) na volta seguinte trabalham as malhas e laçadas, assim ficam feitos os abertos para enfiar a fita da cintura, ou elástico estreito. Fazem-se ainda mais umas poucas de voltas do ponto de elástico conforme se desejar o tamanho do cóz e começa-se a parte da frente fazendo-se 92 riscas de liga e fecham-se 26 malhas de duas a duas de cada lado. Sôbre as 18 malhas deixadas no centro fazem-se 12 voltas de liga (que dão 6 riscas do direito). Depois deitam-se de cada lado dêste centro as 26 malhas para se seguir o outro lado seguindo ao contrário as explicações. Finalmente enfiam-se tôdas as malhas das pernas nas agulhas n.º 3 e fazem-se 5 voltas em ponto de elástico, arrematando duas a duas como de costume. Cozem-se as costuras do lado sem apertar o ponto e temos uns calções muito práticos e simples de fazer.

SOLUÇÃO DAS CHARADAS

N.º 1: Sacavém
N.º 2: Parede

Figura 40. e 41. - Edição 1 - Duas páginas tituladas por Trabalhos de Mão, publicada 13 Mai. 1939. — Fonte: https://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/MocidPortFeminina/MocidadePortuguesaFemininaN01/MocidadePortuguesaFemininaN01_master/N01.pdf



TRABALHOS
de
MÃOS

PUBLICAMOS hoje os modelos dum enxoval de recem-nascido. Damos também as amostras de alguns recortes com que essas peças de roupinha podem ser enfeitadas.

A roupinha dos bébés deve ser feita em pano macio, pois a sua pele é tão delicada ainda que qualquer coisa a magôa.

Se não pudermos comprar pano fino, poderemos aproveitar para as camisinhas pano já usado, porque é mais macio do que o novo.

Um enxoval de recem-nascido não deve ser muito grande porque a roupa que lhe está de bom tamanho quando nasce não tarda a deixar de lhe servir.

Mais vale fazer as peças de vários tamanhos. Por exemplo, se quizermos fazer 6 camisas, deverão ser 3 mais pequenas e outras 3 maiores.

Figura 42. - Página titulada por Trabalhos de Mão. Edição 3 publicada em julho de 1939.
Fonte: https://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/MocidPortFeminina/MocidadePortuguesaFemininaN03/MocidadePortuguesaFemininaN03_master/N03.pdf



Trabalhos de Mãos

TRÊS LINDAS RENDAS DE FILET

Figura 43. - Página titulada por Trabalhos de Mão . Edição 12, publicada em Abril de 1940
Fonte: https://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/MocidPortFeminina/MocidadePortuguesaFemininaN12/MocidadePortuguesaFemininaN12_master/N12.pdf

Estas formas de expressão artística não eram valorizadas pela sua vertente criativa, mas sim pelo seu valor utilitário e familiar, reforçando a ideia de que a arte feita por mulheres devia estar ao serviço do lar. Assim, promovia-se um estereótipo de arte feminina, confinada ao espaço doméstico e ao papel de cuidadora.

AS MULHERES ARTISTAS

SARAH AFFONSO



Figura 44 - Sarah Affonso a bordar uma reprodução do desenho 'Bailarinos', de Almada Negreiros, cujo encontra-se pousado no seu lado
Fonte: https://gulbenkian.pt/museu/agenda/conversas-sobre-sarah-affonso/

Sarah Affonso (1899–1983) nasceu em Lisboa, mas passou a infância em Viana do Castelo, devido à colocação de seu pai, oficial do exército. Retornou à capital aos 15 anos para dar continuidade aos seus estudos.

A artista teve um impacto significativo não só na arte portuguesa, mas também a nível social, sendo uma das poucas mulheres a frequentar o Café A Brasileira, no Chiado, um espaço tradicionalmente masculino, quebrando assim barreiras sociais relacionadas com o género (Verheij, 2012).

Iniciou os seus estudos de pintura na Escola de Belas-Artes de Lisboa, onde foi aluna de Columbano Bordalo Pinheiro (1857–1929), um republicano convicto e prestigiado pintor realista, especialmente reconhecido pelos seus retratos (Sapega, 2024).

A sua carreira artística iniciou-se nos anos 1920, com uma produção centrada nos retratos. Um exemplo marcante dessa fase é o "Retrato do Irmão", de 1921, no qual já se evidencia uma estética própria. Sarah Affonso afastava-se da tenebrosidade luminosa do seu mestre Columbano Bordalo Pinheiro, optando antes por uma exuberância cromática e por uma síntese das formas, explorando jogos de manchas pictóricas com grande liberdade.

Em 1923, expôs o seu trabalho pela primeira vez, numa exposição coletiva com os colegas da Sociedade Nacional de Belas Artes (SNBA), em Lisboa. Em 1928, Sarah Affonso realizou sua primeira exposição individual no Salão Bobone, em Lisboa.

Entre 1928 e 1932, expôs o seu trabalho em vários espaços, destacando-se a sua participação no Salão do Século (novembro de 1932), no Salão Bobone (com Tagarro, em dezembro de 1929), e nos I e II Salões dos Independentes (1930 e 1931), além de no Salão de Inverno (1932-1933).

O próprio António Ferro, diretor do S.P.N. (Secretariado de Propaganda Nacional), era um dos admiradores da sua arte. Segundo ele, as obras de Sarah tinham um caráter infantilizado, propositadamente intensificado pela síntese nos planos e formas, e pela paleta rica em contrastes e oposições. Para Ferro, a pintora "copiava apenas da sua ingenuidade, que é sensibilidade". A sua obra passava, assim, a refletir um tom feminino de ingenuidade que "desanuvia, esclarece e simplifica", tornando-se singela para os mais avessos à arte moderna (Dias, 2012, p. 81).

Entre 1928 e 1929, Sarah Affonso partiu para Paris, onde frequentou a Académie de la Grande Chaumière e, simultaneamente, trabalhou num atelier de costura (inclusive colaborando por breve tempo com Sonia Delaunay em tapeçaria). Durante este período, ela observou e admirou profundamente o trabalho de Henri Matisse (1869-1954), particularmente a sua "liberdade de construção sem parar nas coisas" (Dias, 2012, p. 79). No Salon d'Automne parisiense, Sarah expôs a obra "As Meninas", que também foi posteriormente apresentada no I Salão dos Independentes.



Figura 45 - Pintura As meninas, Sarah Affonso, 1928, Pintado Óleo sobre tela. Fonte: https://artsandculture.google.com/asset/meninas-sarah-affonso/IQE_mq4dQAvT-6Q?hl=pt-PT

As críticas sobre a arte de Sarah Affonso convergiam quase todas para um ponto comum: a sua arte era genuína e profundamente feminina. Vitorino Nemésio destacou a "ternura recatada" da pintora, chamando-a de uma arte com "nota portuguesa" e "feminina". Por outro lado, José Régio elogiou a "personalidade inconfundível" de Sarah, garantida pelas "cores frescas, 'definidas', pacificadas" (Dias, 2012, p. 80). Já Artur Portela

(1901-1959) considerou que a sua pintura integrava um primitivismo formal que refletia as virtudes da sua alma feminina e evocava os trípticos cristãos. Manuel Mendes também foi um admirador do trabalho de Sarah, valorizando nela a "infantilidade e malícia", a "ingenuidade mimosa" (Dias, 2012, p. 79), além de uma certa rusticidade.

Além da pintura, Sarah explorou os bordados, baseando-se nas pinturas tradicionais de alminhas (pequenas imagens religiosas típicas de retábulos populares do Minho), técnica que se adaptava facilmente à esquematização das formas. Esta vertente foi exposta em dezembro de 1929, numa exposição conjunta com José Tagarro, em que ambos apresentaram obras que misturavam o modernismo com a tradição popular.

Os motivos religiosos populares, como as Virgens, eram evidentes nas suas composições, e anunciavam futuras pinturas de Sarah que continuariam a aludir à herança popular, mas com uma leitura moderna,.

.Em 1933, Sarah Affonso casou-se com o artista Almada Negreiros, e em 1934, teve o seu primeiro filho, o que levou Sarah a pintar o "Retrato do Filho" em 1935.



Figura 46 - Retrato do Filho, Pintura de Sarah Affonso , 1936. Obra adquirida pelo de coleccionador privado Fonte: https://proximarte.wordpress.com/2021/03/01/sarah-affonso-biografia/.

Nesse período, o SPN (Secretariado de Propaganda Nacional) estava em ação, o que trouxe uma mudança quase imediata na produção da artista. Esta transformação pode ser observada de maneira clara na sua exposição individual de 1939, realizada nos estúdios do SPN. Obras como "Estampa Popular – Casamento na Aldeia" (1937) e "Procissão" (1934) tornaram-se alguns dos seus melhores exemplos desse período.



Figura 47 - Casamento na Aldeia, 1937. Pintura óleo sobre tela de Sarah Affonso . Obra adquirida pela Fundação Calouste Gulbenkian em julho de 1983 — Fonte: https://gulbenkian.pt/cam/works/casamento-na-aldeia-156608/



Figura 48 - Procissão, 1934. Pintura óleo sobre tela de Sarah Affonso — Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Sarah_Afonso_Procissão_1934.jpeg

António Ferro, admirador do seu trabalho, destacava como a temática e a técnica de Sarah buscavam um equilíbrio entre o tradicional e o moderno (Dias, 2012).

Ao passar dos anos, a artista acabou por pintar menos devido à dificuldade de conciliar uma carreira artística com as

responsabilidades de mãe, além de ser frequentemente identificada como a mulher de Almada Negreiros. No contexto do Estado Novo, onde a mulher era vista como destinada à vida doméstica, cuidando dos filhos e da casa, Sarah enfrentou desafios para manter a sua produção artística. Embora tivesse projetos e um percurso notável, muitas vezes o seu trabalho não era reconhecido individualmente, sendo reduzido à imagem de "mulher do Almada Negreiros". Como resultado, produziu menos pinturas ao longo do tempo e se dedicou aos bordados (Conde, 1995).

. MARIA KEIL



Figura 49 - Maria Keil, fotografada em 2007 por Nuno Ferreira Santos, foto utilizada no artigo no Público, intulado Artista plástica Maria Keil morreu aos 97 anos, escrito por Lusa, publicado no dia 10 de Junho de 2012, 15:52 —Fonte: https://www.publico.pt/2012/06/10/culturaipsilon/noticia/artita-plastica-maria-keil-morreu-aos-97-anos-1549729

Maria Keil, nome de nascimento Maria da Silva Pires (1914-2012), foi filha de Francisco da Silva Pires, proprietário de uma pequena fábrica de cortiça, e de Maria José da Silva. A sua arte iniciou-se com a pintura, mas rapidamente se expandiu para, como ilustração, design gráfico e de mobiliário, cerâmica, cenografia e figurinos, tapeçaria e, mais particularmente, no design de azulejos.

Aos quinze anos deixou a sua terra natal, Silves, por decisão da família, sob o conselho do seu professor de desenho na Escola Industrial Samora Barros, partindo para Lisboa para frequentar a Escola de Belas-Artes. Após frequentar o primeiro ano de Pintura, sentia que o que estava a aprender na Escola de Belas-Artes era muito arcaico e limitador, e não era permitido a experimentação ou a criatividade.

Na escola, conheceu Francisco Keil do Amaral, então estudante de Arquitetura, com quem viria a casar-se em 1933; dois anos depois, nasceu o seu único filho. Com o casamento, Maria Keil passou a conviver com artistas e escritores, tendo contactado com várias personalidades, como Fred Kradolfer e os pintores Bernardo Marques, José Rocha e Carlos Botelho. Estas influências foram fundamentais na orientação do seu percurso modernista (Mantas, 2012).

Em 1936, Maria começou a colaborar no ETP – Estúdio Técnico de Publicidade, fundado por José Rocha em 1936, onde conheceu uma nova vertente artística: a publicidade. Foi nesse contexto que desenvolveu uma linguagem visual própria, de traço sintético e estilizado, claramente modernista, que nunca mais abandonaria e que viria a aplicar em diversas outras áreas artísticas. Entre os seus primeiros trabalhos, destaca-se uma série de anúncios quase humorísticos para a fabricante de lingerie feminina Pompadour, reconhecidos pela sua subtil ironia (Souto, 2016, 75).

A artista também se destacou na ilustração. O primeiro livro que ilustrou foi *Começa uma Vida [Figura 50]*, de Irene Lisboa, publicado em 1940 sob o pseudónimo de João Falcão. No entanto, depressa se apercebeu de que queria dedicar-se à ilustração para crianças, destacando-se posteriormente com a obra *Histórias da Minha Rua (1953) [figura* 51], de Maria Cecília

Correia (Keil & Biblioteca Nacional Portugal, 2004, p.17).
Nas ilustrações de Maria Keil, está bem expresso o poder comunicativo da sua obra nos contos para crianças, a que se dedicou ao longo dos anos. Neles, não se limitou a complementar os textos, mas procurou retratar o espírito infantil na sua complexidade psicológica e imaginativa, através da expressividade dos traços, das formas e das cores das personagens e dos ambientes (Souto, 2016, p. 76).



Figura 50. - Capa do livro Começa uma Vida, e Irene Lisboa, publicado em 1940 sob o pseudónimo de João Falcão, ilustrado por Maria Keil. — Fonte: https://purl.pt/708/1/maria-keil-01.html#



Figura 51. - Capa do livro - Histórias da Minha Rua, publicado em 1953, ilustrado por Maria Keil, editora Avis rara Fonte: https://www.fnac.pt/Historias-da-Minha-Rua-Maria-Cecilia-Correia/a7166687

Na década de 50, Maria dedicou-se a uma outra vertente de arte: a azulejaria, tendo sido uma das principais responsáveis pela criação do azulejo moderno e a sua integração na arquitetura. Maria Keil produziu um grande número de padrões decorativos, com expressões diversificadas, em que a geometria e a cor se destacavam. A este propósito, refira-se a forte consciência social e política de Maria Keil (Mantas, 2012, p. 261).



Figura 52. - O mar, 1958-59, painel de azulejos, Avenida Infante Santo, Lisboa, padrão desenhado pela Maria Keil. — Fonte: https://www.viuvalamego.com/pt/projetos/o-mar-av-infante-santo/384/

Ao defender o modernismo, Maria Keil confrontava a questão de como conciliar os valores tradicionais com os modernistas e internacionais, um debate particularmente relevante no contexto do Estado Novo. Nessa época, Portugal encontrava-se sob um regime autoritário, no qual a arte era instrumentalizada pelo Estado, sob a orientação de António Ferro através

do SPN/SNI. Maria Keil, juntamente com o seu marido, Francisco Keil do Amaral, participou em vários projetos promovidos pelo regime, tais como a colaboração com a revista Panorama, a participação em campanhas de "Bom Gosto", a decoração das Pousadas de Portugal e de edifícios públicos, bem como a criação de figurinos e cenários para a companhia de bailado Verde-Gaio.

Apesar de trabalhar em encomendas oficiais, Maria Keil conseguiu integrar a sua linguagem moderna em projetos para o Estado, no entanto, ela e o seu círculo artístico e familiar mantinham uma posição de oposição ao regime.

Esta postura levou-a ser vigiada por parte da polícia política: em 1953, foi detida pela PIDE por estar em contacto com a ativista Maria Lamas. Este episódio demonstra como, mesmo dentro das estruturas do regime, Maria Keil soube afirmar a sua integridade artística e ideológica, promovendo a modernidade e resistindo à conformidade imposta pela ditadura. Maria Keil também se assumiu como defensora dos direitos da mulher, associando-se a movimentos feministas e de oposição ao regime, como o Conselho Nacional das Mulheres Portuguesas (CNMP), fundado em 1914 por Adelaide Cabete e, em janeiro de 1947, presidido por Maria Lamas. Além disso, foi membro do Movimento Democrático de Mulheres* entre 1977 e 1992 (Mantas, 2012, p. 261).

*O MDM é um Movimento Democrático de Mulheres é um movimento criado em 1968, é uma organização de âmbito nacional, sem fins lucrativos, independente do Estado, de partidos políticos e de religiões, cujo objectivo central é a luta pela emancipação das mulheres (Mdm, 2025).

HELENA ALMEIDA



Figura 53. - Obra Estudo Para um Enriquecimento Interior de Helena Almeida, 1977, Tinta acrílica sobre fotografia da própria artista — Fonte: https://www.laimagenjusta.com/port/catalogo/visuales/estudo--para-um-enriquecimento-interior/

Helena Almeida (1934–2018), filha do escultor Leopoldo Neves de Almeida, escultor do Padrão dos Descobrimentos.

Desde a sua infância, teve contacto próximo com a arte, por passar muito tempo no atelier do pai, onde, através da observação e da leitura de livros sobre arte , desenvolveu o seu interesse artístico.

Nas suas obras, está presente a exploração de diversas técnicas, como a pintura e a fotografia, recorrendo frequentemente ao seu próprio corpo e ao espaço envolvente. A tela, em vez de ser apenas um suporte, é encarada como um objeto em si mesma.

Estudou Pintura na Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa, onde, segundo as suas palavras, sentia que o ensino artístico era muito limitador e arcaico, não lhe permitindo explorar plenamente as potencialidades da arte

Em 1964, foi bolseira da Fundação Calouste Gulbenkian, o que lhe permitiu deslocar-se a Paris. Lá, afirmou ter sentido uma enorme sede de cultura, aproveitando a estadia para visitar exposições, ir ao cinema, ao teatro e ouvir jazz, atividades que, em Portugal, ou eram proibidas ou fortemente limitadas. Após o seu regresso, sentiu que o país permanecia parado no tempo.

Em 1967, realizou a sua primeira exposição individual de pintura na Galeria Buchholz, em Lisboa.

Durante a construção da sua vida artística, nos anos 60, Helena Almeida casou com o arquiteto Artur Rosa, com quem teve dois filhos. Foi ele quem a auxiliou nos trabalhos de fotografia, pois Helena acreditava que a pessoa responsável por fotografar teria de ser um prolongamento de si mesma. Numa sociedade em que a mulher era considerada um ser inferior ao homem, destinada à vida doméstica, Helena Almeida contornou essa ideologia imposta pelo regime.

Quando questionada se pretendia ficar em Paris, após ter adquirido a bolsa da Fundação Calouste Gulbenkian, Helena respondeu que não seria possível, uma vez que já tinha filhos e o marido trabalhava em Portugal. Ainda realçou que não se sentiu prejudicada nem infeliz com a decisão de permanecer em Portugal, mesmo sob um regime autoritário, pois teve a oportunidade de viajar e trabalhar. Uma das razões que a levaram a ficar foi a rede de apoio proporcionada pelos seus pais, que a ajudavam com os filhos, e o facto de já ter um atelier onde poderia desenvolver os seus projetos e viajar (RTP arquivos, 2004).

Dentro do seu vasto portfólio, a artista faz apelos à sua existência enquanto mulher artista, como no projeto "Ouve-me" [figura 54], que se insere numa extensa série de trabalhos desenvolvidos entre 1978 e 1980, intitulada Sente-me, Ouve-me, Vê-me. Esta peça apresenta uma série de fotografias da sua boca, em diferentes posições, com a palavra "ouve" escrita.

É possível entender que, enquanto pessoa, a mulher está a pedir para ser ouvida. A artista foge ao estereótipo da arte feminina promovida pelo Estado Novo, como podemos observar na figura 55, a artista desconstrói a função de uma tela, contorno de segurança de arte pintada o fotografada, transformando-a numa de janela física azul a sair da arte (Centro de Arte Moderna Gulbenkian, 2010).



Figura 54. - Helena, Almeida, Ouve-me, 1979, Prova de gelatina sal de prata. — Fonte: https://www.culturgest.pt/pt/colecao/detail/ouve-me/

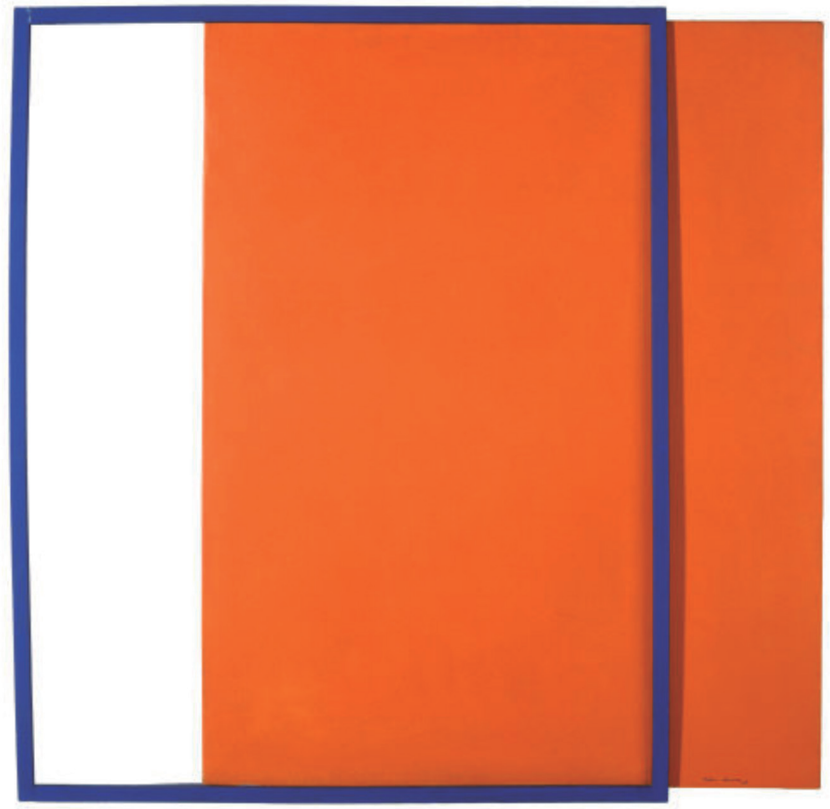


Figura 55. -Helena, Almeida, Obra Sem Título, 1969, Madeira e Tela, Tinta acrílica e Madeirapintada — Fonte: https://gulbenkian.pt/cam/works/stitulo-139558/

Dentro deste sistema autoritário, que defendia a inferioridade da mulher face ao homem, existiram ainda assim artistas que conseguiram desenvolver a sua arte. No entanto, muitas viram-se forçadas a abdicar ou a reduzir a sua produção artística devido à pressão social, especialmente quando se tornavam mães. É o caso de Sarah Affonso, que acabou por deixar de pintar com regularidade por não conseguir conciliar a sua carreira artística com a maternidade. Mais tarde, passou a ser frequentemente identificada apenas como "a mulher de Almada Negreiros", o que evidencia um certo anulamento.

Numa sociedade profundamente machista, como a do Estado Novo, os maridos não cooperavam com a carreira das suas mulheres e muitas vezes impedindo-as, por exemplo, de viajar — até porque, legalmente, a mulher necessitava da autorização do marido. Deste modo, os homens não colaboravam nas tarefas domésticas nem na criação dos filhos, justificando-se que este competia só às mulheres. Esta visão limitava fortemente a possibilidade de as mulheres desenvolverem uma carreira profissional ou artística, salvo algumas exceções — caso de Helena Almeida.

Como mencionei anteriormente, na entrevista (RTP arquivos, publicada em 5 julho de 2004), quando lhe é perguntado se estava arrependida de não ter ficado em Paris, uma vez que lá se encontrava numa situação mais favorável, ela responde que colocou em jogo os privilégios que teria em Portugal, a existência de uma rede de apoio familiar, com os pais disponíveis para cuidar dos filhos, a posse de um espaço de trabalho próprio. Ainda a artista respondeu, com um tom descontraído, caso se sentisse presa em Portugal, viajava — o que, curiosamente, não a leva a mencionar na entrevista a decisão do marido sobre sair do país. Ainda a própria artista contou que a cooperação do seu marido foi determinante quando Helena

partiu para Paris, pois foi ele quem lhe deu liberdade para seguir esse caminho, ficando ele em Portugal a cuidar dos filhos. Também, segundo a própria artista, o marido colaborava igualmente nos seus projetos. Semelhante a Helena, Maria Keil também não se revia no modelo tradicional das Belas-Artes, partilhando uma repulsa pela academia e integrando um núcleo artístico, proporcionado pelo o seu marido, que lhe permitia refletir criticamente e defender o modernismo na arte.

Apesar do privilégio de terem maridos que as apoiavam e as direcionavam a abertura artística, quer nos movimento quer nas vertendes, as três vinham também de contextos familiares privilegiados, o que lhes permitiu aceder à educação, algo pouco comum na época, considerando que, na década de 1960, cerca de 39% das mulheres em Portugal eram analfabetas (Pordata, 2023).

Sarah Affonso, como referi anteriormente, era frequentemente alvo de elogios à sua obra, destacando-se a valorização da sua arte como "feminina". Um exemplo disso é o comentário de Vitorino Nemésio, que sublinhou a "ternura recatada" da pintora, referindo-se à sua produção como portadora de uma "nota portuguesa" e "feminina". Este tipo de elogio, vindo de uma figura masculina, está alinhado com a expectativa de que a arte feita por mulheres se deve centrar em temas como retratos de crianças ou figuras domésticas.

Esta visão encontra paralelo nas publicações da Mocidade Portuguesa Feminina (MPF), onde se promoviam tutoriais sobre confecção de roupa de bebé e bordados, reforçando a ideia de uma arte feminina associada à delicadeza e ao universo doméstico. Já Helena Almeida procurou romper com esse estereótipo, criando uma obra que desafia as convenções tradicionais da arte feita por mulheres.

VÍTIMAS E AS QUE LUTARAM

Dentro de um sistema de opressão, em que a mulher era subjugada por um regime autoritário que defendia a sua submissão ao marido e o abandono de si mesma em prol do bem do esposo e dos filhos, existiram mulheres que, com coragem, se opuseram ao sistema, tornando-se, em muitos casos, vítimas nas mãos da PIDE.

Como anteriormente referido, a PIDE recorria à violência e à tortura para castigar quem se opusesse ao sistema.Apesar de Alda Nogueira, presa em 1959, ter relatado que, até à data da sua detenção, a polícia não batia nas mulheres nem as submetia à tortura do sono, houve exceções. Uma delas foi Sofia Ferreira, presa juntamente com Álvaro Cunhal. Foi detida duas vezes: a primeira em 1949 e a segunda em 1959 (Pimentel, 2024, p.47).

Sofia era militante do PCP (Partido Comunista Português) desde 1945 e participou em movimentos clandestinos e em imprensas clandestinas, em 1946. Durante as suas detenções, Sofia foi espancada com um cassetete e esbofeteada com tal violência que ficou com um derramamento de sangue no olho e perturbações auditivas. Na sua segunda prisão, foi ainda submetida à tortura da "estátua" (PCP., 2022). Para além das torturas físicas, mulheres como Fernanda Paiva Tomás, dirigente e funcionária do PCP, também foi alvo de outra torturas - a tortura do sono - sendo a primeira a ser submetida a esta.

Durante 3 a 4 dias, seis camponesas do Couço (Maria Rosa Viseu, Maria Galveias, Maria Madalena Henriques, Maria da Conceição Figueiredo, Maria Custódia Chibante e Olímpia Brás) foram submissas a torturas físicas, cuja a causa foi terem feito manifestações a se reivindicação por melhores condições de vida, de salários.

A partir da década de 1960, começou a verificar-se uma ascensão de mulheres para funções mais relevantes dentro da Divisão de Investigação e, parcialmente, na própria PIDE.

Esta ascensão trouxe consigo, infelizmente, o poder de participar nos processos de repressão e tortura de presos e presas políticas. Inicialmente, estas mulheres desempenhavam funções como telefonistas ou administrativas, mas algumas vieram

a assumir papéis mais ativos no aparelho repressivo do regime. Uma das mais conhecidas foi Madalena das Dores Oliveira (Pimentel, 2024, p.47). Apesar de estes, existiu mulheres que utilizaram a sua própria arte para manifestar o seu desacordos com o sistema: Maria Lamas e as 3 marias.

MARIA LAMAS

Nascida em 1893 e falecida em 1983, foi uma ativista determinada, tendo sido eleita presidente do Conselho Nacional das Mulheres Portuguesas (CNMP), cargo que exerceu entre 1945 e 1947, até à sua dissolução pelo Estado Novo. Participou igualmente na Associação Feminina Portuguesa para a Paz, sendo uma mulher que rompeu com o estereótipo tradicional da figura feminina. Casou-se aos 17 anos com Teófilo José Ribeiro da Fonseca, com quem teve duas filhas. Aos 25 anos divorciou-se, encontrando então desempregada e com as duas filhas a seu cargo.

A sua sorte mudou quando a amiga Virgínia Quaresma, jornalista da Agência Americana de Notícias, a convidou para trabalhar na referida agência. Aí teve o seu primeiro contacto com o mundo do jornalismo, passando a colaborar e até a assumir a responsabilidade por várias páginas infantis, como a do Correio da Manhã e da época.

Dentro deste contexto, conheceu Alfredo da Cunha Lamas, com quem casou no início dos anos 1920, com quem teve a sua última filha, Maria Cândida, e de quem se divorciou em 1936. Foi nessa altura que publicou o seu primeiro livro, Os Humildes, sob o pseudónimo de Rosa Silvestre. Iniciou também uma colaboração jornalística com o escritor Ferreira de Castro, seu colega no jornal O Século e na revista Civilização.

O jornalismo foi onde Maria encontrou um espaço de liberdade para se exprimir.

Em 1928, é convidada para dirigir o suplemento — que mais tarde se tornaria a revista "Modas & Bordados. (Mucznik, 1993)



Figura 56. - Maria Lamas, 1929 — Fonte: https://fasciniodafotografia.com/2018/12/06/maria-lamas-fotografada-e-fotografa-por-jose-gabriel-pereira-bastos/

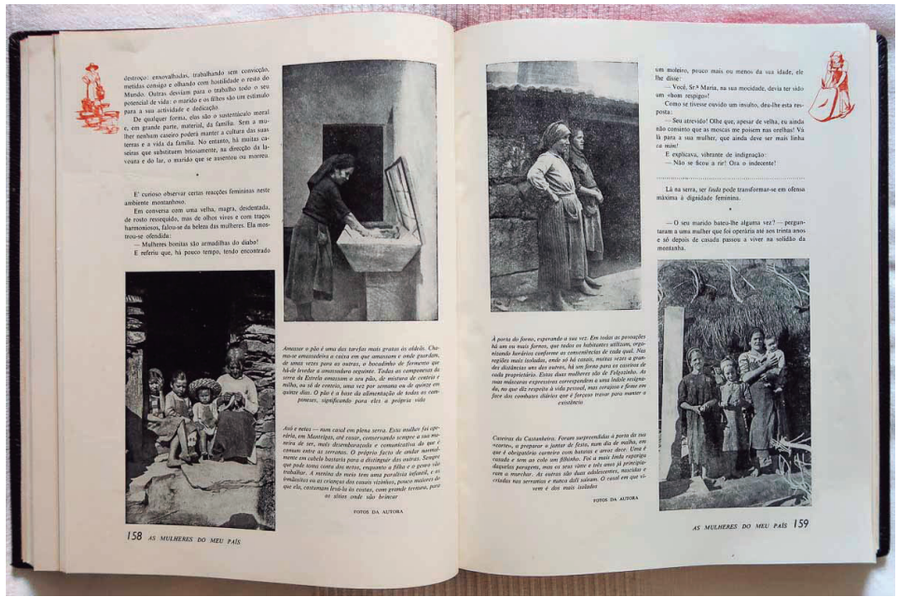
A partir daí, com o objetivo de justificar e refletir o novo alargamento das problemáticas que afetavam as mulheres, acrescenta ao suplemento o título Vida Feminina. Publica também o Correio da Joaninha, especialmente dedicado às jovens, «havia tanta coisa a explicar», sob o pseudónimo de Tia Filomena, devidamente registado, que nunca revelou, apesar das pressões, nem à Administração nem à Censura.

Um ano depois, Maria Lamas lançou um novo projeto pessoal e jornalístico: percorreu o país para conhecer a realidade vivida por outras mulheres, dando origem à obra As Mulheres do Meu País (1948-1950) (Mucznik, 1993).
Na obra criada por Maria Lamas, é evidente a pobreza em que estas mulheres estavam inseridas. Desde o trabalho no campo, onde conciliavam a vida doméstica com as duras tarefas agrícolas, às cidades piscatórias, onde as mulheres sofriam com a partida dos maridos para o alto mar, sem saberem se regressariam. Nos braços, carregavam as crianças que delas

dependiam. A autora demonstra também a dura realidade das mulheres no trabalho industrial. Apesar de o sistema defender que o trabalho da mulher deveria estar direcionado para o âmbito doméstico, e que, na indústria, estas deveriam ocupar funções que não exigissem esforço físico, recebendo salários inferiores aos dos homens, a realidade era, no entanto, bem diferente.

"Além de injusta, a desigualdade dos salários, levando a substituição do homem pela mulher, que produz a mesmo e ganha menos, influi também de forma condenável na vida familiar, nas regiões industriais, onde predomina a mão-de-obra feminina, em razão do seu preço inferior, o homem emigra com frequência para outros postos do país em procura de trabalho. Isto sucede principalmente no Norte, repetiam-se com a operária o mesmo que sucede com a camponesa: o agravamento da responsabilidade familiar e das tarefas a seu cargo, pela ausência quase permanente do marido, que só vem a casa de ano a ano, quando muito, a par dos sacrifícios que esta separação cansa a mulher, vá ainda a considerar a parte afectiva de tão grave problema" (Lamas, 1958, p.371).

Nele também é abordado as dificuldades do acesso à saúde, como visualizamos na página 158, na parte inferior, que se encontra uma imagem em a legenda tem "Avó Sempre que pode tomar conta dos netos, enquanto a filha e o genro vão trabalhar. A menina do meio tem uma paralisia infantil, e aos irmãozinhos ou as criança, costumam levá-la às costas, com grande ternura para os sitos onde vão brincar" (Lamas, 1958, p. 158).



destroço: ensovalhadas, trabalhando sem convicção, metidas consigo e olhando com hostilidade o resto do Mundo. Outras desviam para o trabalho todo o seu potencial de vida: o marido e os filhos são um estímulo para a sua actividade e dedicação.

De qualquer forma, elas são o sustentáculo moral e, em grande parte, material, da família. Sem a mulher nenhum casino poderá manter a cultura das suas terras e a vida da família. No entanto, há muitas casadas que sabotaram brilhantemente, na direcção da lareira e do lar, o marido que se assentou ou morreu.

•

É curioso observar certas reacções femininas neste ambiente montanhoso.

Em conversa com uma velha, magra, desdentada, de rosto enrugado, mas de olhos vivos e com traços harmoniosos, falou-se da beleza das mulheres. Ela mostrou-se ofendida:

— Mulheres bonitas são armadilhas do diabo!

E referiu que, há pouco tempo, tendo encontrado um moleiro, pouco mais ou menos da sua idade, ele lhe disse:

— Você, Sr.ª Maria, na sua mocidade, devia ter sido um «bom negócio»!

Como se tivesse ouvido um insulto, deu-lhe esta resposta:

— Seu atrevido! Olhe que, apesar de velha, eu ainda não consinto que as moscas me poisem nas orelhas! Vá lá para a sua mulher, que ainda deve ser mais linha ca mim!

E explicava, vibrante de indignação:

— Não se ficou a rir! Ora o indecente!

•

Lá na serra, *ser linda* pode transformar-se em ofensa máxima à dignidade feminina.

•

— O seu marido bate-lhe alguma vez? — perguntaram a uma mulher que foi operária até aos trinta anos e só depois de casada passou a viver na solidão da montanha.

Amassar o pão é uma das tarefas mais gratas às aldeãs. Chama-se amassadeira a cuba em que amassam e onde guardam, de uma vezes para as outras, o bocadinho de fermento que há-de levedar a amassadura seguinte. Todas as camponesas da serra da Estrela amassam o seu pão, de mistura de centeio e milho, ou só de centeio, uma vez por semana ou de quinze em quinze dias. O pão é a base da alimentação de todos os camponeses, significando para eles a própria vida.

Aqui e noutra — num casal em plena serra. Esta mulher foi operária, em Manteigas, até casar, conservando sempre a sua maneira de ser, mais desembaraçada e comunicativa do que é comum entre as serranas. O próprio facto de andar maritalmente em cabelo baixaria para a distinguir das outras. Sempre que pode toma conta dos netos, enquanto a filha e o genro vão trabalhar. A menina da mesa tem uma paralisia infantil, e as gémeas ao ao crianças das casas vizinhas, pouco maiores do que elas, cuidam-lhe-as as roupas, com grande ternura, para ir ilhas onde são beiroas.

FOTOS DA AUTORA

À porta do forno, esperando a sua vez. Em todas as povoações há uns ou mais fornos, que todos os habitantes utilizam, organizando horários conforme as conveniências de cada qual. Nas regiões mais isoladas, onde só há casais, muitas vezes a grandes distâncias uns dos outros, há um forno para os cuidos de cada proprietário. Estas duas mulheres são de Folgosinho. As roupas maiorais expressas correspondem a uma saia reiginada, ou que diz respeito à vida pessoal, mas corajosa e forte em face das combates diários que é forçosa travar para manter a existência.

Cuevas da Castanheira. Foram surpreendidas a porta do seu «curro», a preparar o jantar de festa, num dia de malha, em que é obrigatório cumprir com os botanos e arroz doce. Uma é que é obrigatório cumprir com os botanos e arroz doce. Uma é casada e tem ao colo um filhinho. Foi a mais linda rapariga daquelas paragens, mas os seus olhos e pés ainda já principiam a marchar. As outras são duas adolescentes, nascidas e criadas nas serranias e nunca dali saíram. O casal em que vivem é dos mais isolados.

FOTOS DA AUTORA

— Não se ficou a rir! Ora o indecente!

Lá na serra, *ser linda* pode transformar-se em ofensa máxima à dignidade feminina.

•

— O seu marido bate-lhe alguma vez? — perguntaram a uma mulher que foi operária até aos trinta anos e só depois de casada passou a viver na solidão da montanha.

Figura 57. - Spread das páginas 158 e 159 da 1ª edição do Livro, As mulheres do meu país de Maria Lamas — Fonte: https://fasciniodafotografia.com/2018/10/06/maria-lamas-as-mulheres-do-meu-pais-1958-2003/

As suas opiniões, como podemos observar, desde cedo demonstravam uma postura crítica e de resistência ao regime do Estado Novo. Foi nesse contexto que escreveu As Mulheres do Meu País, obra que revelou a dura realidade vivida por muitas mulheres portuguesas e expôs as difíceis condições sociais em que se encontravam.

Devido à sua envolvencia com movimentos de oposição ao regime, Maria Lamas foi perseguida politicamente, presa e encarcerada na prisão de Caxias em 1949, 1950 e 1953.

Em 1961, exilou-se em Paris, onde permaneceu até 1969. Durante esse período, solidarizou-se com os estudantes nas revoltas de Maio de 1968 e acolheu vários jovens portugueses que procuravam exílio na capital francesa, fugindo da repressão política ou da guerra colonial (Falcão & Moniz , 2014, p. 136).

3 MARIAS



Figura 59. -Maria Velho da Costa (à esquerda) Maria Teresa Horta (ao centro), e Isabel Barreno (à direita), durante o julgamento das "Três Marias". em 1973 — Fonte: https://comunidadeculturaearte.com/as-tres-marias-o-antes-o-depois-e-o-impacto-das-novas-cartas-portuguesas/

Em 1971, foi publicado o livro Novas Cartas Portuguesas, da autoria de Maria Teresa Horta, Maria Isabel Barreno e Maria Velho da Costa — mais conhecidas como "as Três Marias".

A motivação para a escrita desta obra surgiu após a apreensão, por parte da PIDE, do livro de poemas Minha Senhora de Mim, de Maria Teresa Horta, por "ofensa à moral tradicional da nação". Como consequência, a autora foi perseguida e espancada. No convívio entre as três escritoras, todas já com obras de provação e transgressão dos valores estabelecidos, surgiu uma questão provocadora: se Teresa fora capaz de agitar o sistema com uma única publicação, o que aconteceria se as três se unissem num só livro?

O resultado foi Novas Cartas Portuguesas, publicado nove meses depois e de imediato apreendido pela PIDE. As autoras foram então interrogadas pelas autoridades, sob a acusação

de terem produzido um conteúdo considerado "insanavelmente pornográfico e atentatório da moral pública".

A obra viria a ganhar maior visibilidade internacional quando uma amiga de Maria Isabel Barreno levou exemplares para França, entregando-os a figuras de destaque como Simone de Beauvoir, Marguerite Duras e Christiane Rochefort. Em resposta, e sensibilizadas com o caso, estas autoras tornaram-se vozes ativas na defesa das Três Marias.

Em janeiro de 1974, Simone de Beauvoir organizou uma "procissão de velas" em torno da Catedral de Notre-Dame, em Paris, como forma de protesto e solidariedade para com as escritoras portuguesas. O impacto internacional foi tal que contribuiu para pressionar as autoridades portuguesas. O julgamento, que decorria sob o regime do Estado Novo, viria a ser adiado após a Revolução de Abril, acabando por ser arquivado (Horta et al., 1971/2024).

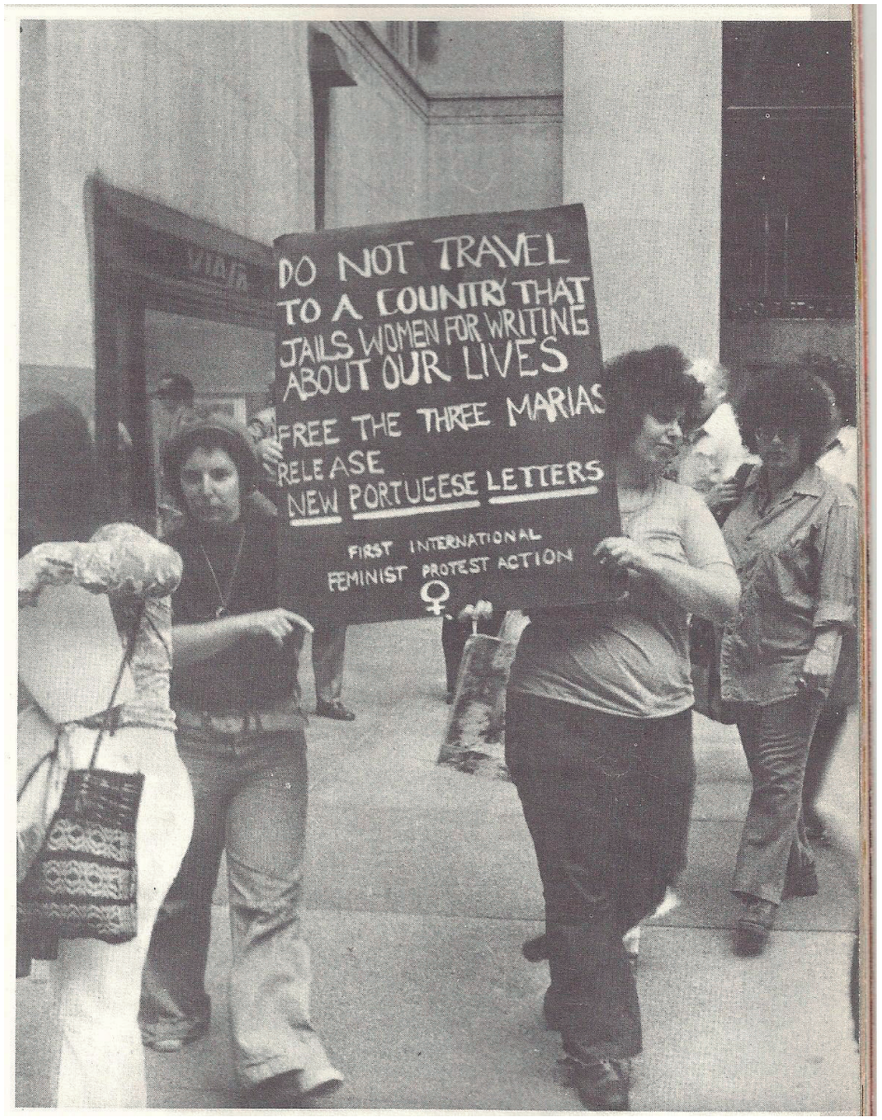


Figura 60. -Manifestação a favor das "Três Marias", em Nova Iorque, captada por um repórter da Flama, 1973
Fonte: https://comunidadeculturaearte.com/a-manifestacao-feminista--que-nao-chegou-a-acontecer-45-anos-depois/

Embora tenham ocorrido estas revoluções, sob ameaça de tortura e de uma violência extrema que muitas acabaram por sofrer, ainda assim houve coragem — ou desespero — para lutar. Dentro das revoluções esteve uma cooperação feminina, ou seja, as mulheres uniram-se para que a sua voz se fizesse ouvir mais alto, como foi o caso das Três Marias, utilizando o poder da escrita para expressar o seu desacordo com o sistema.

Numa entrevista dada por Maria Teresa Horta ao Público, publicada no dia 17 de fevereiro de 2024 na rede social instagram do jornal, a escritora recorda o seu primeiro episódio de emancipação feminina, ocorrido precisamente no seio familiar. Enquanto tomavam o pequeno-almoço, o seu pai lia o jornal — um privilégio reservado apenas a ele, pois Maria não podia ter nada na mesa para ler. Ao chegar às notícias sobre as sufragistas, o pai comentou que as mulheres sufragistas "eram tolas". Ao ouvir tal comentário, a avó revoltou-se e repreendeu-o. De seguida, levantou-se e saiu da sala, sendo acompanhada por Maria. Mais tarde, enquanto estavam sentadas junto à braseira, a avó explicou-lhe que aquele gesto representava o primeiro passo: o da solidariedade entre mulheres, uma vez que não aceitara que o pai chamasse "tolas" ou "coitadas" àquelas que apenas lutavam pelo direito ao voto. Essa mesma solidariedade feminina pode também ser observada na obra Novas Cartas Portuguesas, que surgiu como fruto da colaboração de três mulheres, sendo que a iniciativa começou com o poema escrito por uma delas. Este poema causou uma grande agitação e, como consequência, a autora acabou por sofrer as consequências desse ato. Se uma faz barulho, causa uma agitação;

imaginem três. Não foi apenas a cooperação das três mulheres, mas também o apoio daqueles que levaram a obra para fora do país, o que contribuiu para a sua revolução, enquanto elas se encontravam em julgamento por terem "pisado a linha", o que demonstra que o feminismo é, de fato, um problema global.

A cooperação também é revelada em Maria Lamas, que se integrou em organizações feministas. Como mulher dentro de uma sociedade patriarcal, Maria Lamas fugiu do padrão, pois se divorciou duas vezes e criou as filhas sozinha. Embora ainda hoje exista um grande preconceito contra mulheres que têm relações ou filhos com pais diferentes, é certo que, na altura, era ainda mais difícil. A Maria Lamas usou a sua arte, a escrita e a fotografia como armas revolucionárias, demonstrando a realidade nua e crua de mulheres de diferentes contextos, em alguns casos, de miséria. Miséria esta que gerou uma agitação no sistema, pois o sistema mediava uma realidade romantizada.

Embora houvesse esta cooperação feminina, é intrigante como algumas mulheres, que participaram ativamente do sistema, torturaram outras mulheres. Afinal, estas que foram presas estavam a lutar pela liberdade e pelos direitos que lhes eram negados.

CONCLUSÃO DO CAPÍTULO

No capítulo 1, apresenta-se uma contextualização histórica do sistema autoritário, governado maioritariamente por Salazar, o qual impôs neste o reflexo do seu percurso académico, profissional e pessoal. Esta consolidação foi sustentada pelo auxílio de organismos como o SPN e pelos órgãos de censura, que contribuíram para que o país permanecesse fechado ao exterior e limitado ao enquadramento das três palavras — Deus, Pátria e Família — palavras estas que Salazar conheceu no seminário

Paralelamente, foi criado um organismo cuja função consistia em punir todos aqueles que desafiassem o sistema, recorrendo a torturas físicas, o que contribuiu a um clima de medo entre a população.

Embora o medo se fizesse sentir de forma generalizada, as pinturas nas paredes constituíam um reflexo do descontentamento popular. No entanto estas eram rapidamente destruídas e os seus autores eram perseguidos e presos

Para além destes órgãos, o Estado, desde o início, estipulou a diferenciação de género, do qual encontrava-se explícita em um todo: na Constituição, no Código Civil e nos órgãos de propaganda. Este sistema reforçou a ideologia de que a mulher deveria ser obediente ao marido, ficando o seu papel na sociedade reduzido a mera reprodutora e cuidadora.

Na prática, a realidade era ainda mais dura: as mulheres encontravam-se sobrecarregadas, trabalhavam arduamente e recebiam salários inferiores aos dos homens.

Esta propaganda, que sustentava a imagem da mulher submissa e dependente, era amplamente difundida pelos órgãos de comunicação e instituições do regime, como a Mocidade Portuguesa Feminina e a Obra das Mães pela Educação Nacional (OMEN), que direcionavam a "arte feminina" para o cuidado, a manutenção do lar e as tarefas domésticas.

Na arte feminina, artistas como Sarah Affonso, Maria Keil e Helena Almeida, que atuaram em períodos distintos da ditadura, permitem-nos observar percursos diferenciados, embora com algumas semelhanças.

Para além de todas serem artistas modernistas, é importante ressaltar que estas nasceram em ambientes abastados, o que lhes proporcionou uma educação esmerada para a época. Esse contexto contribuiu para o desenvolvimento de uma visão artística e social, permitindo-lhes percursos académicos, a possibilidade de sair do país ou até mesmo de frequentar locais que, naquela altura, eram destinados apenas a homens — como no caso de Sarah Affonso, que frequentava o Café A Brasileira, no Chiado, quebrando barreiras sociais relacionadas com o género.

As artistas Helena Almeida e Maria Keil tiveram experiências distintas em relação à Sarah, em parte porque os respetivos maridos possuíam uma mentalidade mais aberta.

No caso de Maria Keil, destacou-se pela sua versatilidade em diferentes áreas, desde a ilustração para crianças à publicidade, passando ainda pela produção de azulejaria. Esta diversidade permitiu-lhe afirmar-se artisticamente, como artista e mulher. Estes exemplos permitem observar uma abertura de mentalidade de género por parte dos maridos, que possibilitaram às artistas prosseguir os seus percursos artísticos e profissionais num contexto profundamente restritivo. Perante este todo, ambas as artistas partilhavam a opinião de que Portugal era um país parado no tempo e machista.

A maioria das mulheres trabalhava arduamente nos campos, acumulando essa carga com o trabalho doméstico, numa condição de submissão ao marido, ao trabalho e ao Estado.

Esta realidade foi registada em livros de Maria Lamas e de As Três Marias, que utilizaram a escrita e a cooperação feminina como arma contra o sistema, o que levou também à cooperação internacional.

Apesar das revoluções feitas por mulheres que utilizaram suas armas, o sistema ditatorial só terminou quando homens, equipados com armas e tanques, tomaram a iniciativa de agir.

2. REVOLUÇÃO

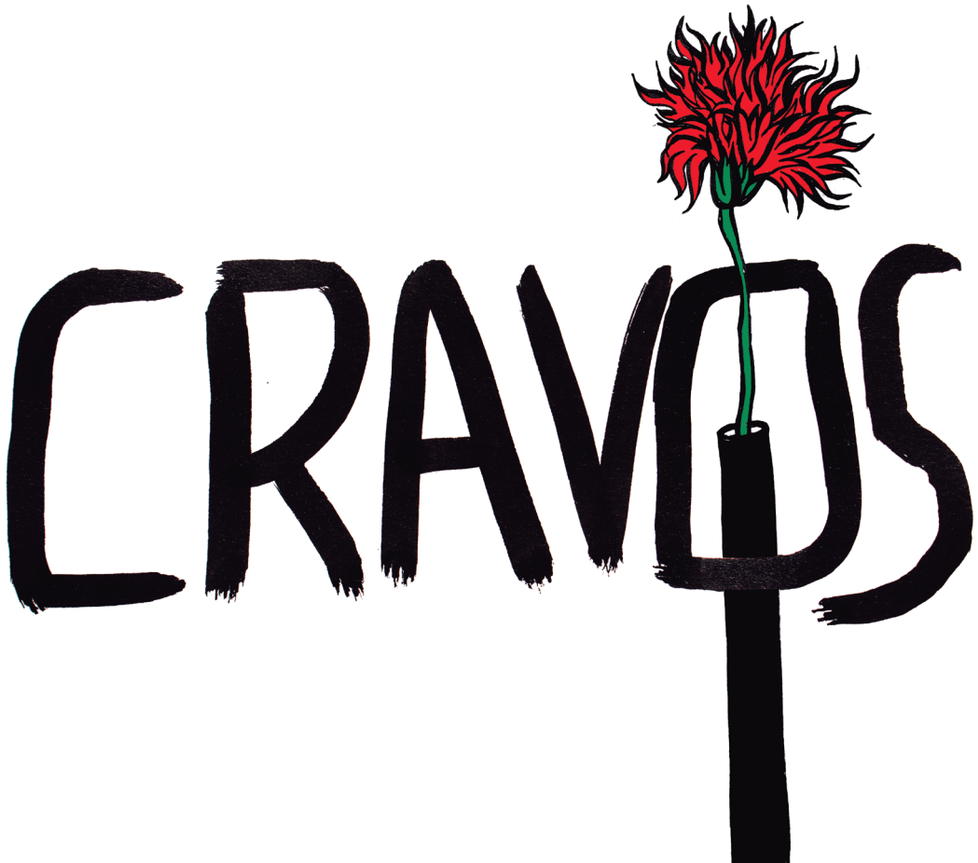
Figura 61. - Militares mantêm a posição na baixa lisboeta, 1974, Arquivo Diário de Noticias | Global Media Group
Fonte: Neves, P. T., Bombeiro, J., Assis, J., & Silva, S. (2024). 25 de Abril - O Dia da Liberdade. Reverso.

Durante quase cinco décadas, Portugal viveu sob um regime que recorria à violência para castigar aqueles que o desobedeciam, incluindo as mulheres, que na maioria foi devido às lutas pela conquista de direitos básicos.

Um dos maiores desafios que o país enfrentava desde 1961 era a Guerra Colonial, também conhecida como Guerra do Ultramar levou milhares de jovens para os territórios africanos (Angola, Moçambique, Guiné Bissau e Cabo Verde) (Neves et al., 2024). Esta situação provocou sofrimento não só nos locais em conflito, mas também nas famílias em Portugal, especialmente nas mães que viam os seus filhos partir sem saber se alguma vez regressariam, apesar de, no Decreto-Lei n.º 49 107, publicado a 7 de julho de 1969, alínea 5, n.º 4, constar a possibilidade de a família do militar o acompanhar, assegurando-se o transporte para a mesma (Decreto-Lei n.o 49107 de 7 de julho, Presidência do Conselho - Defesa Nacional - Gabinete do Ministro, 1969).

No meu próprio núcleo familiar, três dos meus tios-avôs, irmãos da minha avó, foram chamados para combater, o que deixou a minha bisavó num profundo estado de desespero perante a possibilidade de não receber alguma notícia sobre os três.

Apesar das lutas existentes para combater o sistema, foi o golpe do Movimento das Forças Armadas que pôs fim à ditadura, fruto de um plano que se iniciou clandestinamente em 1973, em Bissau, com várias reuniões até aos dias que antecederam a revolução. Este golpe contou com a cooperação das principais unidades militares, bem como com o apoio da rádio, que participou através da transmissão das músicas: E Depois do Adeus, de Paulo de Carvalho, no dia 24 de abril às 22h55, e Grândola, Vila Morena, do cantor Zeca Afonso, no dia 25 de abril às 00h20, usadas como códigos para o avanço sobre Lisboa. A população também acabou por se juntar aos militares e apoiá-los à medida que estes passavam pelas ruas (Neves et al., 2024).



Durante o golpe, ocorreu um momento simples que, até hoje, é lembrado como um dos símbolos da Revolução: a distribuição dos cravos.

Tudo começou quando Celeste Caeiro, que circulava na rua com um ramo de cravos, foi abordada por um militar que lhe perguntou se tinha cigarros. Celeste respondeu que não, mas ofereceu-lhe um dos cravos. Após Celeste oferecer o cravo, o militar colocou-o no cano da espingarda. (Fonseca, 2024). Esse gesto rapidamente se espalhou e, por volta das 11h30, cravos brancos e vermelhos começaram a ser distribuídos por várias floristas aos numerosos militares, que os erguiam nas mãos ou colocavam nas espingardas (Neves et al., 2024).



Figura 62. - Celeste Caeiro no desfile do 25 de Abril em Lisboa, 2024, Foto: António Cotrim/Lusa — Fonte: https://rr.pt/noticia/politica/2024/11/20/os-cravos-do-25-de-abril-pcp-propoe-dar-o-nome-de-celeste-caeiro-a-rua-de-lisboa/402351/

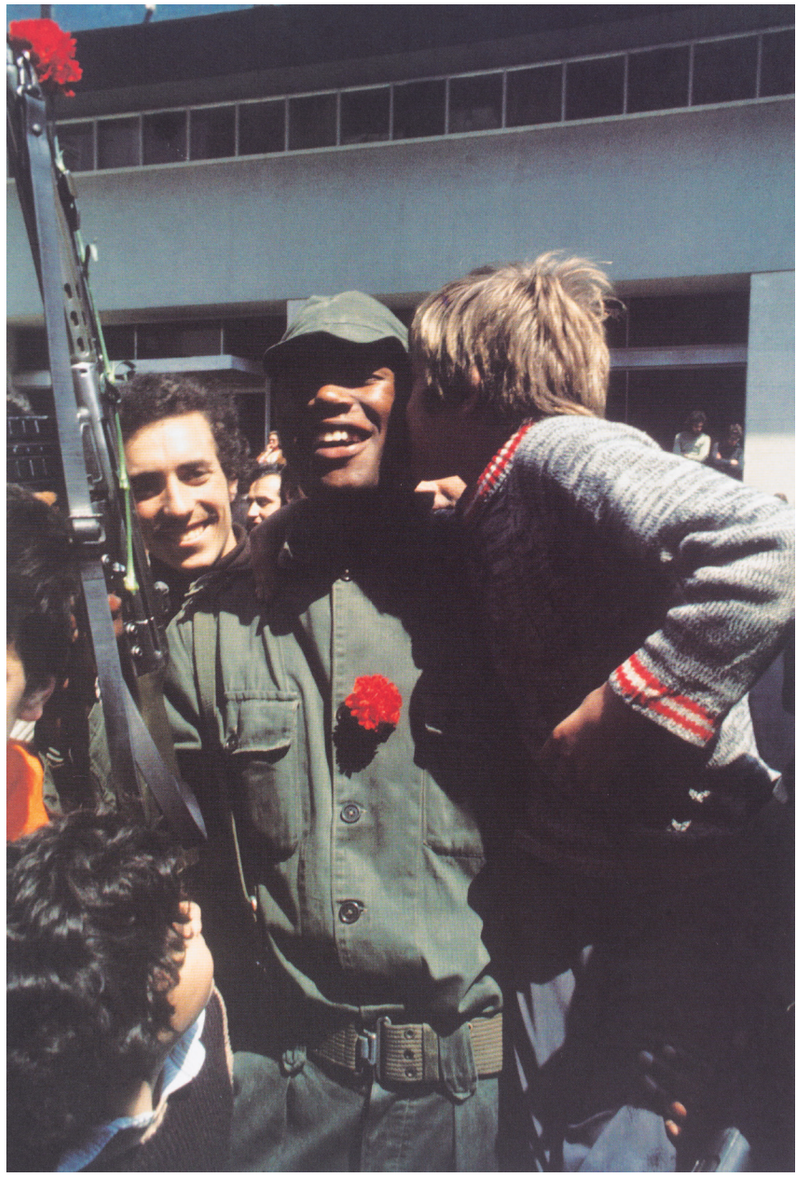


Figura 63.: A alegria nas ruas representadas pela união entre um soldado e uma criança,1974, ©Jean-Claude Francon | Gammal | Fotobanco — Fonte: Neves, P. T., Bombeiro, J., Assis, J., & Silva, S. (2024). 25 de Abril - O Dia da Liberdade. Reverso.



Figura 64.: Soldados colocaram cravos nos canos de suas armas no dia 25 de abril de 1974. Centro de Documentação da Universidade de Coimbra Fonte: https://www.bbc.com/portuguese/articles/c51gyremkk30

Após a rendição de Marcello Caetano, o regime caiu. Num comunicado emitido pelo Movimento das Forças Armadas (MFA), foi anunciada oficialmente às 19h50 a queda do governo. No entanto, por volta das 21h00, verificou-se ainda resistência por parte da PIDE (posteriormente DGS). Este confronto, entre a população e a PIDE, resultou em quatro mortos e 45 feridos (Neves et al., 2024).

Com o fim do regime, foi decretada a abolição da censura, o fim da guerra e a libertação dos presos políticos, não só nas prisões de Caxias e Peniche mas também nas colónias africanas, como Angola, Moçambique, Guiné-Bissau e Cabo Verde (Pimentel, 2024). Foi também permitida a formação de partidos políticos, o regresso dos exilados e a criação de sindicatos livres e a condenação dos elementos da Pide (Redação, 2010) .



Como referi anteriormente, Portugal encontrava-se numa situação fragilizada, sobretudo nas zonas rurais. A cultura era marcada por uma visão limitada, centrada em "Deus e Pátria" e rural. O acesso à saúde era escasso, a maioria da população vivia em situações precárias, sendo 25% da população a viver em casas sem condições de habitar (Marie, 2021, p.134), o que contribuía ainda mais para o atraso social e económico do país.

Com o objetivo de colmatar as lacunas deixadas pelo regime salazarista, foram desenvolvidas várias iniciativas, como o Movimento das Forças Armadas (MFA), as Campanhas de Alfabetização promovidas no âmbito do Serviço Cívico Estudantil e o Plano Nacional de Alfabetização, este último elaborado pela Direção-Geral de Educação Permanente (DGEP).

AS CAMPANHAS DE DINAMIZAÇÃO CULTURAL E AÇÃO CÍVICA DO MFA.

As Campanhas de Dinamização Cultural e Ação Cívica do MFA, ativas entre 25 de outubro de 1974 e 26 de novembro de 1975, foram promovidas pela Comissão Dinamizadora Central (CODICE), pertencente à 5.ª Divisão. Esta iniciativa consistiu na promoção cultural nas localidade mais afetadas do regime, através da realização de diversos espetáculos, como teatro, pintura, pintura de murais, cinema e literatura, com a participação de artistas convidados ou voluntários, entre os quais se destacam João Abel Manta e Maria Carrilho (A Comissão Comemorativa 50 anos 25 de abril, 2024).

A Ação Cívica do MFA desempenhou o papel na consciencialização política da população, realizando sessões de esclarecimento conduzidas por militares, nas quais se explicava o fim da ditadura, o contexto político anterior e as perspetivas para o futuro pós-revolucionário. Estas campanhas procuravam também combater a repulsa popular pela política (Raimundo, 2018). Para além do movimento, existiam iniciativas conduzidas por jovens estudantes, que contribuíram simultaneamente para a sua inserção no mercado de trabalho e para o enriquecimento dos seus estudos, cujo são Serviço Cívico Estudantil e do Serviço Médico à Periferia (SMP).



Figura 65.- Reprodução em postal do cartaz «Com a revolução pela Cultura». Desenho de Justino Alves. 1974. Fonte: Fundo Paulo Barral. Fonte: https://50anos25abril.pt/historia/campanhas-de-dinamizacao-cultural-e-acao-civica-do-mfa/tipos-de-intervencao/



Figura 66.- Cartaz «MFA, Povo - Povo, MFA». Desenho de João Abel Manta. 1975 Fonte: https://50anos25abril.pt/historia/campanhas-de-dinamizacao-cultural-e-acao-civica-do-mfa/



Figura 67.- Cartaz «MFA, Sentinela do Povo». Desenho de João Abel Manta. 1975. Fonte: Fundo Documentos Ana Coucello. Fonte: https://50anos25abril.pt/historia/campanhas-de-dinamizacao-cultural-e-acao-civica-do-mfa/tipos-de-intervencao/



Figura 68.- Cartaz «Poder Popular, Unidade Revolucionária». Desenho de Marcelino Vespeira. 1975, Fundo Documentos Paulo Barral. Fonte: https://50anos25abril.pt/historia/campanhas-de-dinamizacao-cultural-e-acao-civica-do-mfa/tipos-de-intervencao/



Figura 69.- Pintores de murais revolucionário no pós 25 de abril de 1974 (arq., priv.) — Fonte: https://historiaschistoria.blogspot.com/2017/04/murais-revolucionarios-do-pos-25-de.html

SERVIÇO MÉDICO À PERIFERIA (SMP)

Em 1975, teve início o Serviço Médico à Periferia (SMP), extinto em 1982, cujo principal objetivo era colocar jovens médicos que concluíram o seu primeiro ano do internato em locais com difícil acesso a cuidados de saúde. Este programa visava também a implementação de um modelo de saúde comunitária (Marie, 2021, p.135). Já em 1976, a Constituição da República Portuguesa, no artigo 64.º, no ponto 3, consagrou expressamente o direito à proteção da saúde da qual consta:

3. Para assegurar o direito à protecção da saúde, incumbe prioritariamente ao Estado:

a) Garantir o acesso de todos os cidadãos, independentemente da sua condição económica, aos cuidados da medicina preventiva, curativa e de reabilitação;

CAMPANHAS DE ALFABETIZAÇÃO

Após a Revolução, com a missão de colmatar a lacuna representada pela taxa de analfabetismo, situada nos 25,7% (Pordata, 2024), e de promover a formação cívica da população, foram criadas várias organizações. Entre estas, destacam-se o Plano Nacional de Alfabetização (PNA), as Campanhas de Alfabetização e Educação Sanitária da Pró-UNEP , o movimento Alfa, bem como o Serviço Cívico Estudantil, implementado em 1975.

O Serviço Cívico Estudantil foi desenvolvido durante os anos letivos de 1974/75 e 1975/76 (Marie, 2017, pp. 371–376). Esta iniciativa contou com a colaboração de estudantes do ensino superior, tal como as Campanhas de Alfabetização da Pró-UNEP, que eram compostas por jovens voluntários.

O principal objetivo do programa consistia em proporcionar aos jovens estudantes uma vivência concreta dos problemas da população, dando-lhes a oportunidade de conhecer outras realidades e despertando neles uma vocação para o ensino (Decreto-Lei n.o 270/75, de 30 de maio, Ministério da Educação e Cultura, 1975, pp. 752–754)

Estas iniciativas proporcionaram ao país bons resultados, uma vez que se verificou uma descida significativa da taxa de mortalidade infantil: de 37,9% em 1975 para 17,5% em 1985 (óbitos de crianças com menos de um ano por cada 1.000 nascimentos em Portugal) (Pordata, 2025).

Também ao nível da taxa de alfabetização se registaram melhorias, tendo a taxa de analfabetização diminuído de 25,7% em 1970 para 18,6% em 1981. No entanto, as mulheres continuavam a apresentar uma percentagem mais elevada (Pordata,2023).



Após a Revolução, verificou-se uma alteração na Constituição da República Portuguesa publicada em 1976, a qual redefine a temática do género, presente nos seguintes artigos:

Artigo 9, Alínea h (h)
Promover a igualdade entre homens e mulheres.

Artigo 13,
Ponto 1. — Todos os cidadãos têm a mesma dignidade social e são iguais perante a lei.
Ponto 2. — Ninguém pode ser privilegiado, beneficiado, prejudicado, privado de qualquer direito ou isento de qualquer dever em razão de ascendência, sexo, raça, língua, território de origem, religião, convicções políticas ou ideológicas, instrução, situação económica, condição social ou orientação sexual.).

Artigo 36, Alínea 3.
Os cônjuges têm direitos e deveresiguais quanto à capacidade civil e política e à manutenção e educação dos filhos.

A Constituição defendia a igualdade de género, abolindo a diferenciação baseada no género, nomeadamente a ideologia do 'chefe de família' e da mulher como submissa ao marido e ao Estado. No início da democracia, durante a comemoração do Ano Internacional da Mulher em Portugal em 1975 (8 de março) (Svenning, 2014), a liberdade de expressão, permitiu um novo espaço para que as mulheres lutassem pelos seus direitos, como foi o caso do Movimento de Libertação das Mulheres.

MOVIMENTO DE LIBERTAÇÃO DAS MULHERES

Este movimento surgiu pouco depois da Revolução, tendo como fundadoras Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Madalena Barbosa. Embora a Constituição abordasse a igualdade entre os dois géneros, este movimento levantava problemas que deveriam ser discutidos no sistema democrático que Portugal passou a adotar, como as desigualdades salariais, o direito ao aborto e a violência doméstica (Almeida, 2006).

Este organizou diversas manifestações, durante as quais as participantes sofreram repressões por parte de homens. Segundo elementos da organização, relatava-se que homens as agrediam, ameaçavam ou satirizavam (Svenning, 2014).

O facto de um grupo de mulheres sair à rua para reivindicar e "bater o pé" pelos seus direitos numa sociedade que, até há pouco tempo, vivera sob um regime autoritário que defendia a submissão da mulher ao homem, gerava desconforto e melindre entre muitos homens. Estes recorriam à força, algo que tendem a ter mais vantagem sobre as mulheres, para as tentar silenciar. Deste modo, entende-se que o machismo continuava na sociedade portuguesa pós revolução até aos dias atuais. Como Maria Teresa Horta diz:

O país libertou-se da ditadura fascista mas a ditadura dos homens sobre as mulheres continua (Svenning, 2014).

Apesar de o direito ao aborto, em 2025, permita a sua realização nas primeiras 10 semanas (até 10 semanas e 6 dias) de gravidez, calculadas a partir da data da última menstruação (SNS, 2025), podemos observar que, entre os assuntos mencionados do movimento, ainda permanecem por discutir. A desigualdade salarial é um desses problemas. Em 2023, a disparidade salarial entre mulheres e homens era de 8,6%. No que respeita à violência doméstica, de acordo com a APAV (Associação Portuguesa de Apoio à Vítima), entre 2022 e 2023 registou-se um aumento no número de casos de violência doméstica contra mulheres, com um crescimento de 8,7% (APAV, 2024).

Embora esteja em crescente, é de sublinhar que violência doméstica é um crime público, ou seja, uma pessoa pode fazer uma denúncia sobre um caso de violência (SNS, 2014).

No entanto, a Revolução deu ao povo o poder de comunicar as crenças, tanto políticas como sociais de qualquer um, como exemplifica o Movimento de Libertação das Mulheres, que utilizou a liberdade de expressão para reivindicar melhorias no sistema democrático, liberdade essa que está consagrada na própria Constituição da República Portuguesa (1976).

Artigo 37.º (Liberdade de expressão e informação)

1. Todos têm o direito de exprimir e divulgar livremente o seu pensamento pela palavra, pela imagem ou por qualquer outro meio, bem como o direito de informar, de se informar e de ser informados, sem impedimentos nem discriminações.

2. O exercício destes direitos não pode ser impedido ou limitado por qualquer tipo ou forma de censura.

3. As infracções cometidas no exercício destes direitos ficam submetidas aos princípios gerais de direito criminal ou do ilícito de mera ordenação social, sendo a sua apreciação respectivamente da competência dos tribunais judiciais ou de entidade administrativa independente, nos termos da lei.

4. A todas as pessoas, singulares ou colectivas, é assegurado, em condições de igualdade e eficácia, o direito de resposta e de rectificação, bem como o direito a indemnização pelos danos sofridos.



Após quase 50 anos de repressão, a Revolução, que instaurou o sistema democrático e consagrou a liberdade de expressão na Constituição, resultou numa grande euforia por parte do povo.

As paredes, os muros e o mobiliário urbano tornaram-se suportes para a expressão da liberdade, servindo para transmitir o pensamento crítico da população sobre a realidade atual e os acontecimentos do passado em Portugal (Campos & Câmara, 2019, p. 84).

As mensagens eram variadas; muitas abordavam a situação política, destacando a importância do direito ao voto, bem como expressavam a repulsa e o ódio tanto pelo sistema ditatorial como pela PIDE [figura 70]. Apesar destes temas estarem presentes nos muros, é evidente a existência de pinturas relacionadas com partidos políticos [figura 72 e 73].

Embora, no mundo do *graffiti*, que abordaremos mais à frente, exista a regra de respeito por não pintar sobre obras já existentes, neste caso foram verificadas diversas ocasiões em que este comportamento aconteceu. Por exemplo, uma mensagem com a inscrição 'VOTA PCP' foi posteriormente alterada para 'VOTA Pópó', criando assim uma comunicação e interação dialógica entre posicionamentos políticos divergentes (Pratas Cruzeiro, 2024, pp. 42–43). Com o decorrer dos acontecimentos, a parede transformou-se num centro de diálogo, tanto para aqueles que escreviam como para o público que passava por aquela rua.

Na obra As Paredes na Revolução, é possível compreender uma estética em muitas das pinturas. Entre estas, observamos o predomínio de uma estética tipográfica, manifestada em palavras e frases, caracterizada por uma tipografia simples e, em alguns casos, com um caráter tosco, bem como pela presença marcante da cor vermelha.



Figura 70. - Morte à pide, 1974.
Esta fotografia pertence a José Marques.
Fonte: https://cartoliste.ficedl.info/article1676.html?lang=fr



Figura 71. - Vivam os Presos Libertados, 1974, esta fotografia pertence a José Marques.
Fonte: https://cartoliste.ficedl.info/article1683.html?lang=fr



Figura 72 e 73 - PCP, O partido dos trabalhadores (em cima), pcp (em baixo). Imagens retiradas na obra Guimarães, S. (1978). As Paredes na revolução. Mil Dias Editora. — Fonte: https://www.marxists.org/portugues/tematica/livros/paredes/as-paredes-na-revolucao.pdf



CONCLUSÃO DO CAPÍTULO

No Capítulo 2 — Revolução, é apresentado o contexto histórico da Revolução dos Cravos, conduzida pelo Movimento das Forças Armadas, em conjunto com o povo, que também desempenhou um papel importante, fornecendo mantimentos e apoio logístico a estes.

Como forma de colmatar, de forma ampla, os efeitos negativos provocados pelo sistema anterior, foram iniciadas diversas iniciativas, tais como a criação de um órgão de acompanhamento médico, a implementação de aulas com o objetivo de reduzir a taxa de analfabetismo e a promoção de atividades culturais, entre as quais se destacou a produção de murais.

Com a abolição do regime de opressão e a consequente euforia vivida, as paredes transformaram-se em suportes privilegiados para múltiplas pinturas. As temáticas representadas eram, sobretudo, de caráter ligado às liberdades de expressão, manifestando-se as opiniões políticas ou o desprezo pelo sistema ditatorial.

Sob os princípios de liberdade de expressão e igualdade consagrados na nova Constituição, Maria Teresa, em conjunto a outras mulheres, utilizou esses direitos para denunciar problemas sociais que perpetuavam após a revolução, indo para a rua. Perante este ato verificou-se o machismo herdado do sistema autoriatário, como se pode constatar no comportamento violento dos homens perante estas reivindicações. Tal acontecimento traduz que, após a Revolução, ainda não estava adquirido o direito das mulheres de saírem à rua para levantar a voz ou intervir no espaço público. Apesar da prática das pinturas nas paredes já existir, foi no final dos anos 80 que surgiu uma nova estética vinda de fora.

ಸಂವಿಧಾನ



Figura 74. - Um grupo de adolescentes a pintar uma parede em Nova York, 1972, F. Roy Kemp
Fonte: https://picturingblackhistory.org/the-graffiti-art-movement-in-philadelphia/



FILADÉLFIA

Na cidade de Filadélfia, entre as décadas de 1950 e 1960, cujo as primeiras manifestações foram encontradas nas autoestradas, com inscrições como '*OBBY BECK*', e '*KILROY WAS HERE*' nas ruas (Gastman & Neelon, 2010, p. 48).

Paralelamente, a partir dos anos 60, o *graffiti* começou a ser utilizado pelos gangues com a finalidade de marcar território (Hess, 2009, p. 151). Estas inscrições acabaram por incentivar muitos a iniciarem-se a pintar. Entre os nomes mais conhecidos destacaram *CORNBREAD* (Darryl Alexander McCray), que começou o seu percurso em 1965 e terminou em 1971, bem como *COOL EARL, KOOL KLEPTO KIDD e CHEWY.*

Ao circularem pelos seus bairros, sentiam uma grande satisfação ao verem os seus nomes espalhados pelas paredes, o que despertava neles o desejo de repetir a ação. Nessa altura, muitos jovens começaram a formar grupos e dentro desses, estavam incluídos alguns *writers,* como *Cornbread*, que se tornou membro do *Delta Phi Soul* em 1969. A partir daquele momento, o grupo começou a praticar *graffiti*, tornando-se a primeira *crew de graffiti* conhecida em Filadélfia.

Dentro da comunidade, existia a interação de outros artistas, tais como *Dr. Cool No. 1, Took, Cool Cazz, Tee-Bop, Butch Cassidy and The Sundance Kid, Billy Bazz e Dutch*, que, através das redes de contacto entre eles, acabavam por partilhar, juntamente com as gangues, as mesmas paredes, criando na parede e em transportes e estações, uma diversidade de estilos (Gastman & Neelon, 2010, p. 48).



Figura 75. - Parede pintada por Cornbread, por Kool Klepto Kidd e outros, 1967 , Cornbread —Fonte: https://www.wikiart.org/en/cornbread/cornbread-and-friends-1967

Com o aumento dos *graffitis,* em 1971, o presidente da câmara de Filadélfia decidiu limpar a cidade, com o objetivo de remover os *graffitis* nas paredes. No entanto, apesar de terem efetuado algumas detenções de writers, a iniciativa acabou por não ter o efeito desejado, tendo, na verdade, o efeito contrário: a cidade ficou ainda mais marcada por *graffiti*, incluindo paredes, paragens de metro e as carruagens de metro e de comboio.

Em 1981, a *Southeastern Pennsylvania Transportation Authority* (SEPTA) iniciou um programa anti-*graffiti*, que conseguiu reduzir 75% em pouco mais de um ano (Scott, 1989, pp. 11–13).

Na mesma época, foi criado o *Graffiti Alternatives Workshop (GAW),* sob a direção de Sandy Rubin e Bob Rivera. O *GAW* desenvolvia projetos que incentivavam writers a participarem no desenvolvimento de murais por toda a cidade. Esta abordagem proativa do *GAW* estabeleceu um novo padrão a nível municipal, e as pinturas de murais tornaram-se uma ferramenta comum no combate ao *graffiti* (Gastman & Neelon, 2010, p. 78).

NOVA IORQUE

Nova Iorque foi outra cidade onde *graffiti* surgiu, no final da década de 1960. Este movimento foi iniciado por jovens imigrantes nas ruas mais movimentadas da cidade durante um período de crise nacional (Carl & Carl, 2024) — crise económica e social — sendo uma das principais causas a crise do petróleo, e outros problemas sociais como a Guerra do Vietname (1955–1975) e o nascimento de movimentos revolucionários afro-americanos, impulsionados pelas injustiças raciais. (Robbins, 2025),

Semelhante ao caso de Filadélfia, não se sabe ao certo quem foi o primeiro artista de *graffiti* em Nova Iorque. No entanto, esta forma de arte rapidamente se tornou visível e influente.

Um dos casos mais marcantes do *graffti* em Nova York foi o de Taki 183, pseudónimo de Demitrius, um jovem grego-americano que vivia 183rd Street, no bairro de *Washington Heights,* norte de Manhattan, uma localidade onde residia imigrantes de várias nacionalidades e gangues. O interesse de Taki pelo *graffiti* surgiu quando o seu amigo Phil lhe contou sobre um rapaz, chamado JULIO 204, andava a escrever o seu nome pelas ruas. Após este conhecimento, Taki começou a frequentar Midtown Manhattan, um bairro de Nova Iorque, deslocando-se de metro. Pelo caminho, escrevia "TAKI 183" nas estações e em outros locais que considerava estratégicos para deixar a sua marca. Também no seu trabalho como estafeta, aproveitava os percursos para escrever o seu nome em postes de eletricidade (TAKI 183, 2017). Este todo de *tag* espalhado pela cidade levou, em 1971, o jornal *The New York Times* a publicar uma reportagem com o título *"TAKI 183 spawns pen pals"*, que proporcionou visibilidade ao fenómeno.

Após algum tempo, Taki afastou-se do *graffiti*, interessando-se por outras áreas, como a mecânica, tendo seguido estudos universitários. No entanto, o seu impacto foi significativo, inspirando a muitos jovens a tornarem-se writers e a explorar o *graffiti* como forma de expressão.

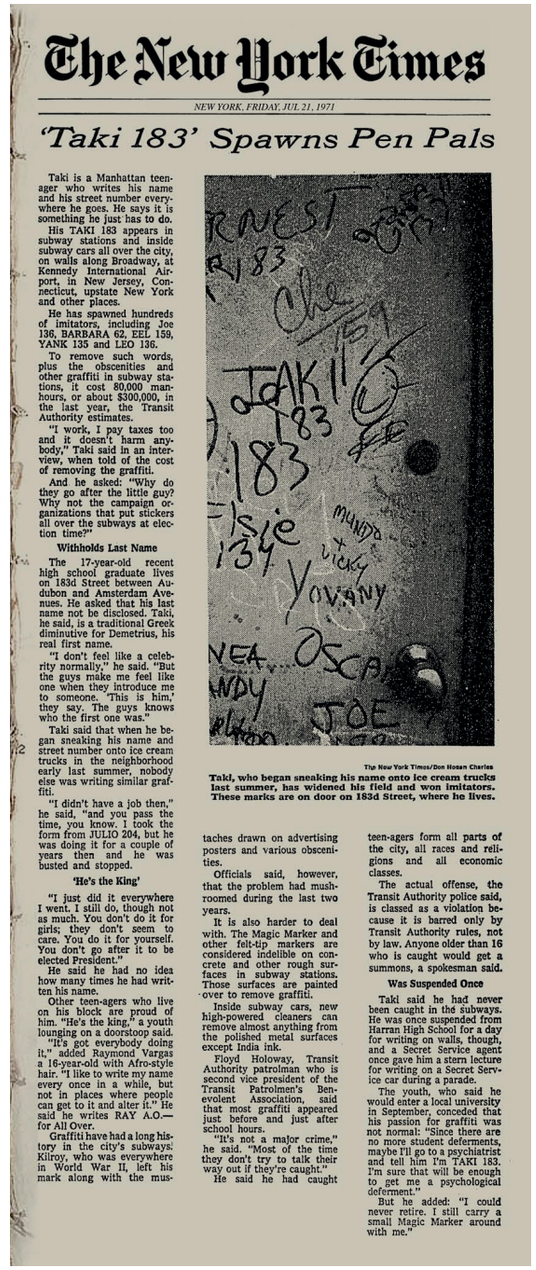




Imagem de cima
Figura 76. - Parede pintada por Taki 183 e por outros artistas como Eva 62, Agee 170, Limbo, Cacao 163, entre outros.Fotografia tirada pelo Coco 144
Fonte: https://www.taki183.net

Imagem de Baixo
Figura 77. - Tag do Taki 183.
Fotografia tirada pelo Allie Marsiello
Fonte: https://www.taki183.net

Figura 78. - TAKI 183 New York Times article, publicado em 1971. Fonte: https://www.taki183.net



The New York Times

NEW YORK, FRIDAY, JUL 21, 1971

'Taki 183' Spawns Pen Pals

Taki is a Manhattan teenager who writes his name and his street number everywhere he goes. He says it is something he just has to do.

His TAKI 183 appears in subway stations and inside subway cars all over the city, on walls along Broadway, at Kennedy International Airport, in New Jersey, Connecticut, upstate New York and other places.

He has spawned hundreds of imitators, including Joe 136, BARBARA 62, EEL 159, YANK 135 and LEO 136.

To remove such words, plus the obscenities and other graffiti in subway stations, it cost 80,000 man-hours, or about $300,000, in the last year, the Transit Authority estimates.

"I work, I pay taxes too and it doesn't harm anybody," Taki said in an interview, when told of the cost of removing the graffiti.

And he asked: "Why do they go after the little guy? Why not the campaign organizations that put stickers all over the subways at election time?"

Withholds Last Name

The 17-year-old recent high school graduate lives on 183d Street between Audubon and Amsterdam Avenues. He asked that his last name not be disclosed. Taki, he said, is a traditional Greek diminutive for Demetrius, his real first name.

"I don't feel like a celebrity normally," he said. "But the guys make me feel like one when they introduce me to someone. 'This is him,' they say. The guys knows who the first one was."

Taki said that when he began sneaking his name and street number onto ice cream trucks in the neighborhood early last summer, nobody else was writing similar graffiti.

"I didn't have a job then," he said, "and you pass the time, you know. I took the form from JULIO 204, but he was doing it for a couple of years then and he was busted and stopped.

'He's the King'

"I just did it everywhere I went. I still do, though not as much. You don't do it for girls; they don't seem to care. You do it for yourself. You don't go after it to be elected President."

He said he had no idea how many times he had written his name.

Other teen-agers who live on his block are proud of him. "He's the king," a youth lounging on a doorstoop said.

"It's got everybody doing it," added Raymond Vargas a 16-year-old with Afro-style hair. "I like to write my name every once in a while, but not in places where people can get to it and alter it." He said he writes RAY A.O.—for All Over.

Graffiti have had a long history in the city's subways. Kilroy, who was everywhere in World War II, left his mark along with the mustaches drawn on advertising posters and various obscenities.

Officials said, however, that the problem had mushroomed during the last two years.

It is also harder to deal with. The Magic Marker and other felt-tip markers are considered indelible on concrete and other rough surfaces in subway stations. Those surfaces are painted over to remove graffiti.

Inside subway cars, new high-powered cleaners can remove almost anything from the polished metal surfaces except India ink.

Floyd Holoway, Transit Authority patrolman who is second vice president of the Transit Patrolmen's Benevolent Association, said that most graffiti appeared just before and just after school hours.

"It's not a major crime," he said. "Most of the time they don't try to talk their way out if they're caught."

He said he had caught teen-agers form all parts of the city, all races and religions and all economic classes.

The actual offense, the Transit Authority police said, is classed as a violation because it is barred only by Transit Authority rules, not by law. Anyone older than 16 who is caught would get a summons, a spokesman said.

Was Suspended Once

Taki said he had never been caught in the subways. He was once suspended from Harran High School for a day for writing on walls, though, and a Secret Service agent once gave him a stern lecture for writing on a Secret Service car during a parade.

The youth, who said he would enter a local university in September, conceded that his passion for graffiti was not normal: "Since there are no more student deferments, maybe I'll go to a psychiatrist and tell him I'm TAKI 183. I'm sure that will be enough to get me a psychological deferment."

But he added: "I could never retire. I still carry a small Magic Marker around with me."

The New York Times/Don Hogan Charles

Taki, who began sneaking his name onto ice cream trucks last summer, has widened his field and won imitators. These marks are on door on 183d Street, where he lives.

A crescente adesão levou jovens a formar uma comunidade, unindo-se não só para demonstrar a sua arte, mas também para trocar informações sobre locais e formas de acesso, nomeadamente aos comboios e ao metro, que passaram a ser utilizados como suportes para as suas criações, tanto no interior como no exterior das carruagens, resultando de uma atribuição para este grafitti - *Subway Art*.

Para além da troca de informação, nas carruagens do metro, desenvolviam-se duelos estilísticos, uma verdadeira "guerra" tanto quantitativa como qualitativa entre os artistas. Essa rivalidade saudável contribuiu significativamente para o aperfeiçoamento das técnicas e exploração de materiais, cores e estilos, transformando simples intervenções em criações cada vez mais elaboradas e expressivas, acabando mesmo em criações de estilos tipográfico únicos (Carl & Carl, 2024).

Esta arte *(Subway Art)* destacou inúmeros artistas, entre os quais se sobressaem nomes como Lee, Zephyr, Crash, Daze, Futura, Keith Haring, e Dondi (Chalfant & Jenkins, 2014).

Dentro da comunidade, existiam muitas raparigas que praticavam, incluíndo Lady Pink.



Figura 79. - Carruagem de metro marcada com graffiti a passar por uma estação em Nova Iorque, 1973. — Fonte: https://www.nbcnews.com/think/opinion/back-future-transportation-aaron-gordon-podcast-transcript-ncna963911

LADY PINK



Figura 80. - Lady Pink on Train, NYC, 1982, Fotografia de Martha Cooper, —Fonte: https://www.instagram.com/p/DLkAW5GR7Df/

Sandra Fabara, nasceu no Equador em 1964 e aos sete anos emigrou para a cidade de Nova York (Saleeby-Mulligan, 2022, p. 132).

Paralelamente ao "boom" do *graffiti*, durante a década de 1970, os movimentos feministas estavam em ascensão, reivindicando profissões dominadas por homens e igualdade de género.

No contexto do *graffiti,* fez também sentir esse preconceito. Quando começou a pintar em 1979, com apenas 15 anos, a artista enfrentou preconceito machista dentro da própria comunidade do *graffiti,* ouvindo frequentemente que, por ser rapariga, não podia pintar ou era constantemente desvalorizada.Devido a esse preconceito, a artista sentia a necessidade de provar o seu valor na arte que produzia, resultado de muito treino e exigência consigo mesma, não se permitindo cometer erros (Moodment Films, 2015, 1:36 - 2:17).

Desde o seu começo, as suas obras foram caracterizadas por cores vibrantes e pela presença de elementos ligados à cultura latina. Entre estes elementos destacam-se as representações da forma física típica da comunidade latina, personagens com curvas marcantes e reluzentes. Nesta também está presente a flora e elemento de floresta, inspirada na sua infância passada na região da floresta amazónica. Também na sua arte, aborda temáticas feministas, apresentando frequentemente figuras femininas poderosas.



Figura 81. - Pink, 1984, with gremlin
Fonte: https://www.ladypinknyc.com/trains

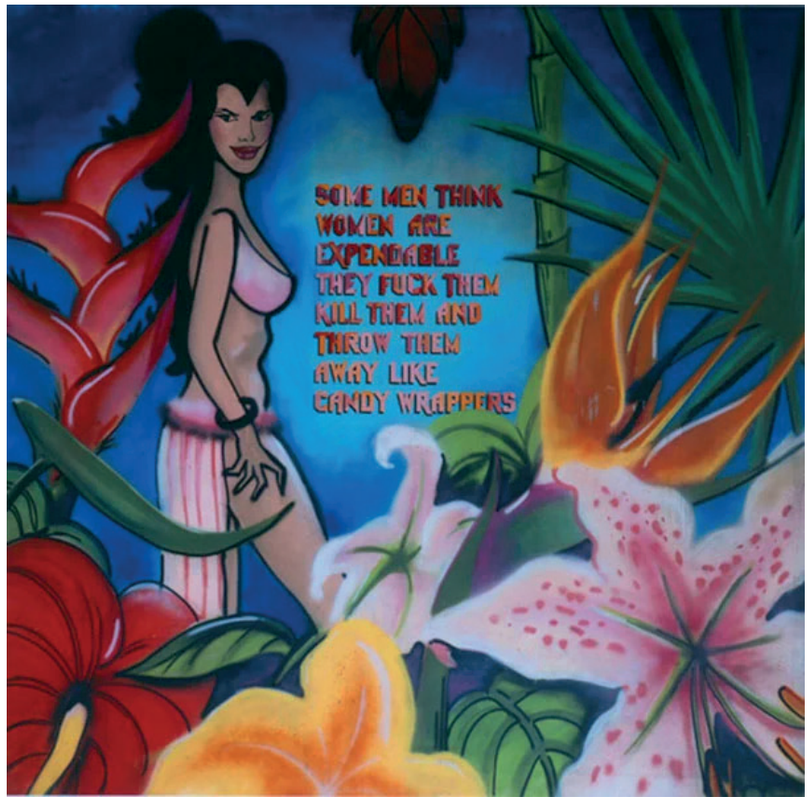


Figura 82. - Some Men Think, 1983, spray enamel on canvas 116" x 116", em colaboração com Jenny Holzer.
Fonte: https://www.ladypinknyc.com/fine-art-page

A artista afirma-se que não se considera propriamente feminista, esse rótulo acabou por lhe ser atribuído pela força da sua representação feminina nas obras.

Em 1980, criou a crew composta inteiramente por mulheres, chamada *LOTA: Ladies of the Arts* (Saleeby-Mulligan, 2022, p. 132).

Um ano depois, a artista foi convidada para uma exposição, onde estariam presentes alguns dos seus ídolos de *graffiti*, como Crash, Daze, Zephyr, Futura e Dondi. Foi nesta que, segundo a

própria, permitiu ser ajudada por um homem no desenvolvimento de uma peça, neste caso o artista Lee, devido ao nervosismo que sentia por estar a ser observada por todos, sentindo-se intimidada (B&H Photo Video, 2020). Este momento marcou o ponto de partida para a sua participação em mais exposições, em variados países, e projetos, incluindo o filme *Wild Style*, lançado em 1983 (Gastman, 2019).

Atualmente Lady Pink desenvolve oficinas de criação de murais com crianças em bairros da cidade de Nova Iorque, onde também ensina mulheres a reconhecer a importância da sua identidade cultural. A artista também trabalha na Escola de Artes Frank Sinatra, uma escola artística localizada em Queens, Nova Iorque (Moodment Films, 2015, 3:22).

OUTRAS MULHERES

Para além da Lady PinK, segundo David Schmidlapp e Phase 2, existiram várias mulheres pioneiras no graffiti em Nova Iorque. Entre elas, destacam-se Barbara 62, Eva 62, Michelle 62, Barmaid 36, S. Pat 169, Big Bird 107, Irene 159, Line 149, Tash 2, T. T. Smokin 182, Charmin 65, RenOne, conhecida por ter sido a primeira pessoa a marcar a Estátua da Liberdade , Stoney II e Grape 1, todas ativas durante a década de 1970.

Segundo Jack Stewart (1989), entre 1970 e 1978 foram identificados apenas 122 nomes de mulheres que praticavam graffiti. Existem inúmeros motivos que justificam o reduzido reconhecimento destas artistas: para além de serem significativamente menos em número, enfrentavam uma forte resistência dentro da própria comunidade. Embora alguns grupos de rapazes incluíssem raparigas nas suas atividades, muitas eram repudiadas ou excluídas. As situações vividas por Lady Pink, anteriormente mencionadas, eram comuns, ou até piores, para muitas outras mulheres. Desde o desrespeito até à eliminação dos seus *tags*, que muitas vezes eram vandalizados com palavras pejorativas e insultuosas, o que reflete problemas profundos de género dentro do universo do *graffiti* (Forman-Brunell, 2001, p. 344).



Figura 83. - Graffitis da Barbara 62 e Eva 62 numa parede, 1974. Fotografia de Jon Naar
Fonte: https://papagayafanzine.wordpress.com/tag/eva-62/

Para além a Lady pink, em 1973, Charmin e Stoney foram convidadas a integrar a *United Graffiti Artists (UGA)* , o que representou um importante reconhecimento da presença e talento feminino na arte do *graffiti* (Castleman, 1982, pp. 68–69).

A *UGA* consiste numa organização fundada por Hugo Martinez, cujo objetivo era criar espaços para expor peças de *graffiti.* A primeira exposição ocorreu em dezembro de 1972, organizada pelo departamento de arte do *City College.* Devido ao seu sucesso, que recebeu críticas favoráveis no *New York Times* e na *Newsweek*, o projeto se expandiu e passou a ser exibido em outros espaços de exposição (Gottlieb, 2008, pp. 38-39).

Com a globalização, era inevitável que o *graffiti* acabasse por ser transportado para a Europa, surgindo também em Portugal.



As primeiras peças de *graffiti* em Portugal surgiram entre 1983 a 1988, criadas por artistas estrangeiros que se encontravam no país, como Titon e DST2. Neste mesmo período, foram ainda identificados registos de outros artistas internacionais, como Bando, vindo de Paris, e Shoes, oriundo de Amesterdão, nas zonas de São Pedro do Estoril (Neves, 2020, p. 37).

Para além dos artistas estrangeiros, EXAS, nome artístico de Alan Silveira iniciou o seu percurso no *graffiti* em território português entre 1984 e 1986. O seu primeiro contacto com o *graffiti* ocorreu nos seus 7 anos na cidade de Londres. Após regressar a Portugal, em 1984, começou a consumir tudo o que dizia respeito à arte do *graffiti,* desde filmes e música a revistas.

Segundo o artista, na época, os media, especialmente o cinema e a música, foram veículos fundamentais para a importação desta arte para a Europa. Um exemplo mencionado pelo o artista é o filme *Breakdance*, que, segundo o próprio, teve um enorme impacto na altura. Neste contexto, Exas teve a curiosidade em pintar, explorando inicialmente estilos simples como o *Bubble Style* (DedicatedStoreLisboa, 2014). Semelhante a EXAS, muitos também adquiriram a curiosidade e o espírito de exploração marcaram a fase inicial do percurso de vários artistas no *graffiti*, como, por exemplo, Youthone.

Youthone é o nome artístico de Adalberto Brito, nascido em Angola em 1974 e vindo para Portugal em 1975. Sob influência do seu irmão mais velho, que já grafitava, começou a interessar-se por esta forma de expressão (CCM - Comissão Cultural de Marinha, 2021, 0:37). Segundo o próprio, começou a pintar aos 10 anos, embora na altura considerasse os seus traços apenas como "rabiscos" (Antena 3, 2020, 2:25).

Apesar de muitos ter começado a grafitar em muitos locais, foi na Escola Secundária de Carcavelos, cujo muitos consideram este local o berço do *graffiti* em Portugal, que iniciou a expansão do *graffiti* em portugal. Na escola de Carcavelos, Kazar, um dos primeiros artistas a abordar o *graffiti* no país, desempenhou um papel fundamental ao influenciar muitos jovens a começar a pintar. Os muros interiores da escola serviram de suporte para as suas obras. Face às crescentes pinturas do muro

interior da escola, a própria escola criou condições que permitiram a criação de peças de *graffiti*, o que acabou por facilitar o surgimento das primeiras *crews.* Embora não se saiba com precisão a que *crew* Kazar pertencia, aquela que poderá ter sido a primeira *crew* portuguesa , existem duas hipóteses apontadas. Alguns referem a *BMF (Brain Malformation),* formada com Mistik, Safari e Snoe. No entanto, segundo Miguel Moore, a primeira crew terá sido a CAC, composta por Kazar, Mistik, Safari, Gizmo e Spin, ativa entre 1988 e 1989 (Neves, 2020, p. 37).

Kazar e a sua *crew* tiveram um papel importante no desenvolvimento do *graffiti* na Escola Secundária de Carcavelos, ao incentivarem muitos jovens a iniciarem-se nesta arte. Um exemplo marcante é o caso de Nomen, que, segundo o próprio, começou a interessar-se pelo *graffiti* depois de ver umas calças grafitadas por Kazar. Por coincidência, ambos moravam no mesmo bairro em Carcavelos, o que reforçou ainda mais essa influência. Outro fator decisivo foi o contacto direto de Nomen com os murais da escola e com os elementos da crew de Kazar, que ele observava com admiração entre 1987 e 1988, até que, em 1989, iniciou o seu percurso com 15 anos (Donvivi visuals, 2015, 2:53).

Dentro do contexto escolar e dos encontros informais que ocorriam entre jovens artistas, skaters e outros, formou-se uma verdadeira comunidade criativa. Neste ambiente Nomen conheceu Exas (que era da sua turma), Youthone e Obey-Sktr, um *skater* apreciava a parte gráfica dos skates, desde logótipos, marcas, o que despertou nele um forte interesse pelo desenho. A prática do *skate* levou Obey-Sktr a ir a *Interrails* pela Europa, onde ficou profundamente impressionado com a presença do *graffiti* em diversos contextos: muros, ruas e até carruagens de comboio. Após sofrer uma lesão no tornozelo, foi forçado a parar, o que acabou por impulsioná-lo a dedicar-se à arte do *graffiti* (Farinha, 2023). Este conjunto de rapazes originou *a crew* PRM.

CREW PRM

PRM, cuja sigla é uma abreviação de *Paint Rackin Mafia* ou *Pyromaniacs,* nasceu no início dos anos 90 (1992/1993), composta por quatro elementos: Youthone, Nomen, Exas e Obey-Sktr. Só mais tarde, em 1994, Mosaik se juntou ao grupo.

Após a formação da crew, iniciaram o seu percurso em Carcavelos e, a partir daí, expandiram a sua atividade de norte a sul do país, pintando em muros ou em locais junto à linha de comboio com o objetivo de demonstrar aquilo que já se praticava em Carcavelos. Para Nomen, um dos elementos da *crew*, assemelhava a atuação da *crew* com à de missionários, uma vez que, segundo ele, foram eles os responsáveis por espalhar o *graffiti* pelo país.

Não só viajaram dentro de Portugal, como também tiveram a oportunidade de viajar para o estrangeiro, o que lhes permitiu uma descoberta ainda mais profundada do *graffiti,* observando a arte que se fazia fora do país e, em conjunto, estabelecendo contactos com outros artistas. Esses contactos permitiam-lhes enviar cartas, nas quais incluíam fotografias das obras ou convinte aos destinatários a participar em eventos.

Esta dinâmica trouxe também várias influências aos artistas portugueses. No caso de Nomen, as viagens permitiram-lhe conhecer o trabalho de alguns artistas de Londres, como Ruff, que costumava pintar com Partour, um artista cujo estilo se centrava em retratos. Esta influência acabou mesmo por incentivar Nomen a pintar retratos em solo português.

No final dos anos 90, a *crew* chegou ao fim, cujo motivo foi que, a certa altura, cada elemento desejava praticar *graffiti* em contextos diferentes (TV Chelas, 2016, 8:04 - 12:23).



CARATERIZAÇÃO DERIVADO AO LOCAL

Esta forma de caraterizar é definir a peça consoante o local onde foi aplicada. Neste contexto, distinguem-se três tipos:

GRAFFITI MÓVEL

Quando a peça é aplicada num suporte móvel, como autocarros comboios e metro *(subway art)* (Almeida, 2008, p.14).



Figura 84. - Carrinha Ford pintada nas ruas de Lisboa, 2025,

Dentro do *graffiti* aplicado nos comboios e metro, da *subway* art, existem tipos derivados da posição do *graffiti* na carruagem:

Window-Down Whole Car: *masterpiece* que ocupa toda a carruagem, aplicada abaixo da janela.



Figura 85. - Graffiti Window-Down Whole Car de Reis crew, 2024, Imagem retirada na conta de instagram @graffiti.pt. Fonte: https://www.instagram.com/p/DCedcQvIwG1/?img_index=1

Top-to-Bottoms: Peça que ocupa a carruagem de cima a baixo.



Figura 86. - Graffiti ZAK Top-to-Bottoms num comboio Comboio Linha de Cascais, 2025. Imagem retirada na conta de instagram @graffiti.pt — Fonte: https://www.instagram.com/p/DLxVlk5CcSo/

Top-to-Bottoms Whole Cars: peça que ocupa o todo da carruagem.



Figura 87. - Graffiti OTMS Top-to-Bottoms Whole Cars num comboio Comboio Azambuja/Lisbon, 2025. Imagem retirada na conta de instagram @graffiti.pt
Fonte: https://www.instagram.com/p/DK9dkfUi6nu/?img_index=1

(Cooper & Chalfant, 1984, pp.74-79).

GRAFFITI ESTÁTICO

Consiste na aplicação num suporte fixo, como muros ou fachadas.



Figura 88. - Fachada de uma casa grafitadas nas Caldas da Rainha, 2025.

GRAFFITI MISTO

Consiste na aplicação em estruturas estáticas, mas portáteis, colocadas em locais distintos por um período de tempo variável, como, por exemplo, contentores do lixo, protecções para obras e paineis móveis.



Figura 89. - Tag na placa de proteção de obras na cidade do porto, 2024



Figura 90. - Contentor para armazenamento de óleo usado no bairro Azul, Caldas da Rainha, 2025

(Almeida, 2008, p.14)

CARATERIZAÇÃO PELA ESTRUTURA E FORMA

Um outro método de caracterizar as peças de *graffiti* é através do seu formato, dos ornamentos e do tipo de desenho. Esta abordagem é considerada mais criteriosa do que a anterior, uma vez que não se baseia no suporte onde a peça foi aplicada, mas sim nas características visuais do *graffiti.*

PHILADELPHIA GANG HAND

Como anteriormente referido no início deste capítulo, em Filadélfia, muitos jovens iniciaram o seu percurso no *graffiti* devido à existência de inscrições já existentes nas ruas, incluindo os *graffitis* desenvolvidos por gangues, no qual acabavam por partilhar a mesma parede. Estas inscrições criadas pelos gangues acabaram por virar um ponto de referência, consolidando num estilo próprio, conhecido como *Philadelphia Gang Hand.*

Semelhante aos *tags* ou a outros trabalhos de um *writer*, apesar da existência de estilos definidos, é comum que os artistas variem suas abordagens, seja na estrutura das letras, na textura do desenho ou nos efeitos visuais aplicados. No final dos anos 1960 e início dos anos 1970, muitos jovens desenvolviam variações, inspirando-se em trabalhos de outros, mas aplicando variações próprias, como: uma curva simples podia se transformar em um gancho ou em uma espiral; a construção das letras inclinadas ou colocação de "plataformas", entre outros elementos. Esta exploração levou à criação de materiais, como a introdução do *fat cap* (tampa de traço grosso), uma ferramenta que desempenhou um papel importante na evolução do estilo da cidade, sendo aperfeiçoada ao longo do tempo (Gastman & Neelon, 2010, p.52).



Figura 91. - Uma parede na estação de elétrico da 22nd Street, em Filadélfia, grafitada, 1975, Jack Tinney/Getty Images
Fonte: https://picturingblackhistory.org/the-graffiti-art-movement-in-philadelphia/

STICKER

Apesar do *sticker* não consistir numa peça pintada, ou seja, não envolver o ato de pintar, é ainda assim considerado *graffiti*.

Entre todos os tipos, este é um dos mais rápidos de aplicar na rua, pois o trabalho artístico já está desenvolvido (Parker, Khanyile & Joseph, 2019, p.13).

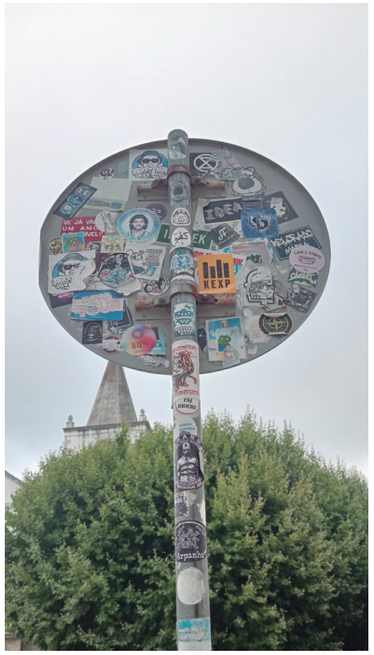


Figura 92. - Stikers coladosnum sinal de trânsico, Rua da Graça , Lisboa, 2025



Figura 93. - Stikers colados num quiosque, Miradoura da Graça, Lisboa, 2025

STENCIL

O *Stencil* consiste na realização de uma pintura por meio de desenho e produção de uma máscara em papel ou material semelhante recortado, contendo letras ou figuras. Na sua aplicação, o stencil é posicionado contra a superfície desejada, e a tinta é aplicada sobre da máscara (Pereira, 2005).

Assim como o sticker, antes de ser aplicado na rua, o stencil passa por um processo de desenvolvimento do desenho, com especial atenção ao sistema de recorte.



Figura 94. - Stencil aplicado no muro perto do metro de Vila Nova de Gaia, 2024.

BOMBING

TAG

O *tag* é o estilo mais simples do *graffiti,* tanto na aplicação quanto no desenvolvimento. Trata-se da assinatura do *writer,* aplicada em grande quantidade no espaço urbano (Almeida, 2008). Este caracteriza-se por um traço simples, geralmente de uma única cor, com letras estilizadas.

Através do trabalho de campo, percebe-se que muitos *tags* são desenvolvidos com uma variedade de materiais. O mais comum são latas de *spray,* mas também podem ser utilizados marcadores com diferentes pontas, dependendo do tipo de superfície. Em algumas ocasiões, o *writer* recorre a um ácido *(etch graffiti)*, que corrói superfícies como o vidro, tornando a marca permanente (Schacter, 2024).

O *tag* tem como principal função comunicar o nome do artista ou da *crew*, servindo como uma forma de "marcar território". Apesar do seu caráter simples, a prática do *tagging* exige agilidade e astúcia, pois deve ser realizada rapidamente para evitar a deteção pelas autoridades. Ao mesmo tempo, a *tag* deve ser distinta e chamativa, com o objetivo de se destacar e ser reconhecida no meio de outras (Almqvist, Sjöstrand & Lindblad, 2014).



Figura 95. - Tag, desenvolvido através de uma lata de spray com um caps (botão) achatado, 2025, Caldas da Rainha .







Figura 96., 97., 98. - Demonstração de tags do writer Dasé em três locais na cidade das Caldas da Rainha, 2025.



Figura 99. e 100 - Demonstração de tags em dois locais de um writer na cidade Vila Nova de Gaia, 2024.







Figura 101. 102.- Demonstração de tags em dois locais do writer Wesk1 na cidade das Caldas da Rainha, 2025.





Figura 103.,104. - Demonstração de tags em dois locais do writer Ioctgi na cidade das Caldas da Rainha, 2025.

THROW-UP

Tem a mesma intenção que um *tag* – ser aplicado em grande quantidade e desenvolvido em um curto período de tempo. Porém apresenta uma maior dimensão e, geralmente, são utilizadas duas cores: uma para o contorno e outra para o preenchimento, criando um contraste entre elas. Ainda assim, é comum encontrar exemplos deste feitos apenas com o contorno (Almeida, 2008).

A maioria dos writers utiliza o *bubble style*, incorporando elementos característicos de sua identidade artística ou explorando uma paleta de cores diferenciada (Almqvist, Sjöstrand & Lindblad, 2014).

Apesar de o graffiti ser uma arte baseada em letras, é muito comum que muitos artistas também utilizem elementos ilustrativos no bombing. Um exemplo disso é o artista Akop, que incorpora a ilustração. Akop criou um universo que combina o throw-up com elementos ilustrativos, ora utilizado apenas a ilustração, ora integra *throw-up* com o elemento ilustrativo.



Figura 105 a 109 - Demostração do todo o bombing do artista akop, desde o elemento ilutrativo com um tag, até ao Throw-up solo e Throw-up com o elemento ilustrativo, 2025.

MASTERPIECE | PIECES

Pieces, abreviatura de masterpiece, ao contrário dos estilos bombing, este tipo de *graffiti* apresenta uma maior complexidade, devido à sua grande dimensão e ao uso de uma paleta de cores variada, rica em detalhes e ornamentos. Esta abordagem exige mais tempo para a sua execução, podendo levar várias horas ou dias (Gauteron, 2021).

Como referi anteriormente, uma masterpiece exige um nível de complexidade superior, traduzindo-se num longo período de execução. Normalmente, estas peças são realizadas em locais abandonados, ou em muros, onde e quando não há movimento ou onde o risco de serem abordados é reduzido (Schacter, 2024). No entanto, encontramos um sistema de classificação para distinguir os estilos a partir da estruturação tipográfica, exceto os ***Character Pieces [figura 110],*** que se caracterizam pelo desenvolvimento de pinturas de personagens, incluindo figuras humanas, animais e também caricaturas (Gottlieb, 2008).

Uma *masterpieces* é fruto de uma exploração tanto material, que irei abordar posteriormente, como tipográfica, na qual se procura criar algo distinto, que estabelecesse uma ligação com a identidade do artista. Acima de tudo, os duelos desenvolvidos entre escritores serviam como forma de demonstrar a sua melhor peça, elevando o nível criativo e técnico dentro da comunidade. No entanto, como referido anteriormente, muitos artistas inspiravam-se em peças já existentes, personalizando-as e criando variações a partir delas. Esta abrangia também um conjunto vasto de referências, desde logotipos encontrados em fachadas comerciais, anúncios publicitários, tipografias utilizadas na televisão, até às tendências da moda e design. Ainda assim, é certo que muitos acabaram por desenvolver estilos próprios, que vieram a ser amplamente reconhecidos e frequentemente identificados como um estilo de *graffiti* (Anssi Arte, 2015, p. 50).



Figura 110. - Duas Character Pieces na rua perto da praça da fruta, em Caldas da Rainha. A obra direta foi pintada pelo o artisca Moxo, 2025.

BROADWAY ELEGANT

Um dos primeiros escritores cujas peças passaram a ser reconhecidas como pertencentes a um estilo próprio de *graffiti* foi Top Cat 126, natural da Filadélfia, onde iniciou a sua carreira antes de se mudar para Nova Iorque. Sua arte despertou o interesse de diversos escritores na avenida Broadway e nas linhas de metro de Broadway e Manhattan, o que levou à criação do estilo chamado Broadway Elegant, por volta de 1971–72.

Esse estilo se caracteriza por letras alongadas e condensadas, slab serifa e elementos decorativos dentro das letras, que remetem aos letreiros das companhias de teatro da Broadway. Além dessas características, esse estilo é fruto da inspiração nos tipos de letra Art Nouveau e Arts and Crafts do final do século XIX, que passaram por um ressurgimento na cultura popular durante as décadas de 1960 e início dos anos 1970.

Posteriormente, devido à expansão e às variações, esse estilo passou a ser conhecido como Broadway.

A primeira versão presente da imagem trata-se uma estética aplicada no tag (Anssi Arte, 2015. p. 70).



Figura 111. - Três variações do estilo Broadway Elegant, imagem retirada do livro: Anssi Arte. 2015. Forms of Rockin' (primeira edição). Dokument Press, — na página 104.



Figura 112. - Demonstração do estilo Broadway Elegant através do artista Carlos Mare (aka Mare 139), 2022, Canal WIRED. — Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=_F750c50014 — tempo: 2:49



Figura 113 - Tag do writer Top Cat 126, estrita com o estilo Broadway Elegant. Imagem publicada na conta de instagram @nyc.graffiti.portal em 2023 — Fonte: https://www.instagram.com/p/C0_77rOLvnx/

PLATFORM LETTERFORMS

Para além da criação do estilo *Broadway Letter*, Top Cat 126 desenvolveu também um outro estilo: o *Platform Letterforms*. Este destaca-se pelas suas formas mais volumosas e arredondadas, com o peso visual concentrado na parte inferior da letra, criando uma sensação que as letras pareçam estar apoiadas sobre uma plataforma.

Embora muitos escritores se inspirassem em tudo ao seu redor, a própria moda da época teve uma forte influência neste. As chamadas "botas plataforma" (*platform shoes*) tornaram-se um item-chave do vestuário nos anos 1970, popularizado tanto pelo movimento *hippie* quanto pela cultura *disco*, juntamente com as calças boca-de-sino e outros elementos marcantes da estética da época (Anssi Arte, 2015, p, 70).



Figura 114. - Três variações do estilo Platform Letterforms, imagem retirada do livro: Anssi Arte. (2015). Forms of Rockin' (primeira edição). Dokument Press, — na página 104.



Figura 115. - Peça de Top Cat 126, escrita com o estilo Platform Letterforms num comboio
Fonte: https://www.google.com/search?client=safari&rls=en&-q=Top+Cat+126&ie=UTF-8&oe=UTF-8#vhid=BvAu2RnQ9qzG-VM&vssid=_Q1muaOy0K7-gkdUP3s61qQc_49

MARSHMALLOW STYLE.

Em 1973, Super Kool 223 desenvolveu o estilo *Marshmallow Style.* Semelhante ao *Platform,* apresenta um caráter arredondado e o peso visual concentrado na parte inferior. Suas letras são compostas por slab serifas onduladas, semelhantes ao doce marshmallows, cujo tem um aspecto macio e fofo.

Este estilo é fruto da inspiração nos cartazes de rock do Fillmore Auditorium, criados por Wes Wilson para bandas como Jefferson Airplane. A influência é evidente nos estilos de letra distorcidos e orgânicos, baseados na estética Art Nouveau da cultura hippie psicodélica, iniciada em São Francisco em meados dos anos 1960. Dentro de este, ainda existe referências visuais aos letreiros de saloons do Velho Oeste e aos sapatos de plataforma da marca Padrino, cujo o anúncio de 1974 que dizia: "marshmallows, platforms and down-to-earth fashions "(Anssi Arte, 2015, p. 74).

A artista portuguesa GAIA, é uma das artista que utiliza este, como podemos visualizar nas figuras 117. e 118.



Figura 116. - Três variações do estilo Marshmallow Style, imagem retirada do livro: Anssi Arte. (2015). Forms of Rockin' (primeira edição). Dokument Press, na página 104.



Figura 117. - Gaia, 2025, imagem retirada na conta de instagram da artista @gaiavota. Fonte: https://www.instagram.com/p/DMBl-fSyoSI2pOq7UyyZIoU8mncOFU3MaMWdp7go/?img_index=2



Figura 118. - Same spot same shit, Gaia, 2025, imagem retirada na conta de instagram da artista @gaiavota. Fonte: https://www.instagram.com/p/DIRSiZaoTMK1-Bnc6s6_8p0T_9jq9QQHDqHwgI0/

SOFT LETTERS

Em 1972, um escritor do Bronx conhecido como Phase 2 desenvolveu o estilo *Soft Letters*. Este é caracterizado por letras volumosas e arredondadas, semelhantes ao *bubble style* (Anssi Arte, 2015, p.78), como o próprio nome indica, letras em formato de bolha (Gauteron, 2021).



Figura 119. - Três variações do estilo Soft Letters, imagem retirada do livro: Anssi Arte. (2015). Forms of Rockin' (primeira edição). Dokument Press, — na página 104.

A inspiração para a construção desse estilo é visível em elementos das bandas desenhadas, refletindo na estética visual dos personagens que, em alguns casos, era desenvolvido em line-art, bem como nas referências artísticas do chamado "período divertido" da pop art, entre 1969 e 1973.

Este estilo tornou-se estilo desenvolvido por muitos, o que contribuiu para o desenvolvimento de várias variações entre o início e meados da década de 1970, dando origem a formas como ***hump letters, foot letters e bubble letters*** (Anssi Arte, 2015 pp. 78-80).

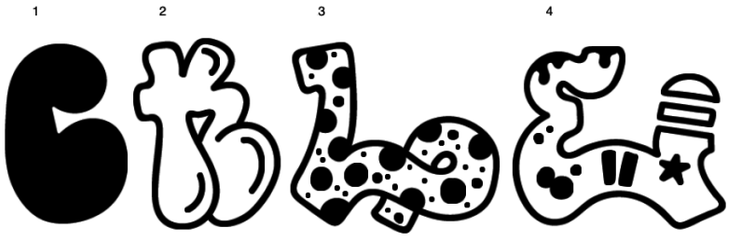


Figura 120. - Variações. 1 - hump letter, 2 - foot letter 'K'., 3 - perna em loop, 4 - o final da letra em sandwich. Imagem retirada do livro: Anssi Arte. (2015). Forms of Rockin' (primeira edição). Dokument Press, — na página 104.

As letras *soft* evoluíram eventualmente para o estilo conhecido como *soft wildstyle*, à medida que os escritores competiam entre si, adicionando modificações e extensões cada vez mais extravagantes e distintivas. Esse desenvolvimento incorporava elementos psicodélicos e fluidos, refletindo a influência da cultura visual da época, especialmente do movimentos *hippie* e da estética psicodélica dos anos 1970.

Semelhante a este tipo, foi criada ***TURTLE***, nos anos 70, cujo apresenta semelhanças com a linguagem formal inflada e em formato de corcova típica das letras *"hump"*. As extensões ornamentais em fontes como ***OCTOPUSS***, criado por Colin Brignali (1979) e ***CANDICE***, criado por Alan Meeks (em 1976), têm semelhanças com as extensões e adições das primeiras letras macias no estilo "*wildstyle*" (Anssi Arte, 2015 pp. 78-80).



Figura 121. - 1. Turtle, 2. Octopuss, 3. Candice Imagens retiradas do livro: Anssi Arte. (2015). Forms of Rockin' (primeira edição). Dokument Press, — na página 80.



Figura 122. Demonstracção do Soft letters com variação foot letter , 2025 Fotos tiradas nas Caldas da Rainha.. Na esquerda, consiste em foot letter.



Figura 123. - River: We shall get there someday, Rude, 2025, imagem retirada na conta de instagram da artista @isielondon. — Fonte: https://www.instagram.com/p/DLNo9rutkco/

WILDSTYLE

O *Wildstyle* é um estilo que surgiu no início dos anos 70, sendo frequentemente apontado o ano de 1974 como a sua origem.

Este estilo foi o resultado de uma exploração tipográfica desenvolvida a partir das *soft letters* (Anssi Arte, 2015, p.52).

O estilo é caracterizado por um aspeto abstracto e altamente colorido, com diversos componentes extra, como espinhos, setas e outros elementos visuais. Cabe ao próprio autor decidir o conjunto da composição, desde a estrutura tipográfica, a cor, os elementos adicionais, até à interação com as letras. Estas encontram-se, na maioria dos casos, entrelaçadas, interligadas, psicadélicas, inclinadas ou fragmentadas, formando um todo que reflete a visão individual do autor.

Devido à sua complexidade, em muitos casos, o público não consegue decifrar a palavra desenhada, por vezes, nem mesmo outros artistas, embora alguns consigam interpretar essas com mais facilidade devido às bases de interpretação ou através das conexões entre as letras (Reese, 2022).

Este estilo é fruto de uma evolução de estilo de *straight letters* (letras retas), passando por *semi-wildstyle* até a este. Esta evolução foi ocorrendo à medida que os escritores perceberam que tinham tipos de público: o público geral, os media e outros escritores (Anssi Arte, 2015, p.52).



Figura 124. - Masterpiece wildslyle, criado em 2018, na cidade das Caldas da Ranha, 2025

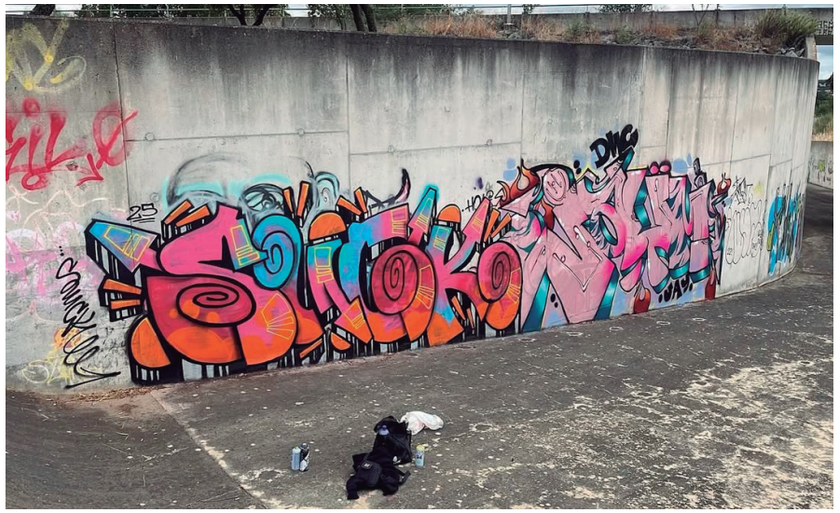


Figura 125. - Suck, Masterpiece wildslyle , 2025. Imagem retirada na conta de instagram do artista Suck — @ch0rag0ra.
Fonte: https://www.instagram.com/p/DL-aF84N_b4/?img_index=4

HARD LETTERS

Em 1974, surgiu o estilo *hard letters*, desenvolvido a partir das soft wild letters por artistas como Phase 2, Pel, Blade I e Tracy 168. Este estilo é geralmente descrito como mecânicas, recortadas, industriais e angulares. Ao longo do tempo, as hard letters evoluíram para uma estrutura caligráfica mais consistente, na qual os traços se tornaram mais uniformes e precisos.

As *hard letters* refletem as características compactas e angulares dos logótipos de bandas com uma estética mais agressiva.

Este emergiu nos anos 1970, período em que géneros musicais mais sombrios e intensos, como o *punk rock* e o *heavy metal*, começaram a ganhar popularidade. Os elementos adicionais típicos associados a esse tipo de letra incluem: lascas, setas, barras, cortes, soldas e barras de extensão (Anssi Arte, 2015, p.82). Em Portugal, artista portuguesa Fled , é uma das artista que utiliza este, como podemos visualizar na figura 129.



Figura 126. - Três variações do estilo hard letters. Imagem retirada do livro: Anssi Arte. (2015). Forms of Rockin' (primeira edição). Dokument Press, na página 104.



A Letra na simples forma

B Letra com carácter semelhate á seguda variação da imagem anterior com uma estrela inbutida na

C Letras com elementos adicionais, acima referidos .

Figura 127. - Os elementos adicionais, imagem retirada do livro: Anssi Arte. (2015). Forms of Rockin' (primeira edição). Dokument Press, na página 85.



Figura 128. - Dero, masterpiece hard letters, criado em 2018, na cidade das Caldas da Ranha, 2025



Figura 129. - Fled, na participação no dia 2 de Novembro, no evento international jam24 , em Portugal, na Margem Sul, 2024. Imagem retirada na rede social da artista Fled. Fonte: https://www.instagram.com/p/DCbi0eLIFyO/?img_index=1

BLOCKBUSTER

No final dos anos 1970 e início dos anos 1980, surge nas ruas de Nova Iorque o estilo *Blockbuster* (Lewis, 2023). Este estilo consiste na construção de letras em blocos, com formato quadrado, em negrito e, geralmente, em duas cores (Powers, 2014).

A finalidade deste é poder ser visto a grande distância. Nesse sentido, a arte é desenvolvida em grande escala, o que leva o artista a recorrer a espaços amplos e visíveis (Poon, 2023).

Semelhante a outros estilos, este também apresenta variações consoante a escolha do artista, como podemos observar nas imagens: muitos optão pelo uso de serifas do tipo *slab*, ou a aplicação de perspectiva ou sombra, ou ainda arrendar os cantos de cada letra.



Figura 130. - Blockbuster Wanto , 2024, Martinez Gallery.
Fonte: https://www.martinezgallery.com/vanguard/wanto



Figura 131. - Blockbuster KRES, peça de cima, 2023. Imagem retirada na rede social de y_grf_ Fonte: https://www.instagram.com/p/C1eKs-p3P6rz/?img_index=1

LETRAS FUTURISTAS

Para além da chegada dos filmes sobre *graffiti* à Europa, foi o artista Futura 2000 um dos primeiros artistas nova-iorquinos a transportar a arte do *graffiti* para o continente europeu, fruto das suas viagens regulares. Após a sua chegada e difusão, novos estilos começaram a ser desenvolvidos.

Um dos primeiros estilos de letra europeus foi criado por volta de 1985–1986 por um escritor parisiense chamado Bando, que já desenvolvia suas próprias variações estilísticas, como o *Crime Time* ou o chamado estilo Bando. Esses estilos acabaram sendo categorizados como letras futuristas, devido à sua aparência: letras inclinadas para frente, pesadas na parte superior. Perante a caracterização de este, conseguimos observar a influência em ficção científica e pelo estilo arquitetônico conhecido como *Googie,* marcado por ângulos agudos, formas geométricas curvas e telhados inclinados para cima. Silhuetas semelhantes podem ser encontradas nas tendências pós-modernas e pós-punk do design dos anos 1980 (Anssi Arte, 2015, p.86).



Figura 132. - Três variações do estilo futurista, imagem retirada do livro: Anssi Arte. (2015). Forms of Rockin' (primeira edição). Dokument Press, na página 105.



Figura 133. - Bando. (2010). Imagem Carregada no flickr the BANDO archives — Fonte: https://www.flickr.com/photos/bando_ctk/4505322982



Figura 134 - Bando. (2006). Imagem Carregada no flickr the BANDO archives — Fonte: https://www.slave2pointo.com/2017/04/05/bando--le-pionnier-du-graffiti-a-paris-parle-du-street-art/

HIGH-TECH LETTERFORMS

Para além do estilo futurista, Bando introduziu *High-tech Letterforms*, que se popularizou por diversos artistas em toda a Europa no final da década de 1980, especialmente no noroeste europeu. Este caracteriza-se por sua inspiração em elementos visuais futuristas, como as naves espaciais do universo Star Wars, seguindo o conceito de "futuro usado" (used future), e elementos de arquitetura excessivamente complexa da cidade brutalista e distópica, presente no filme *Blade Runner*.

Semelhante aos outros, a construção de este é baseada em blocos, mas possui distorções dinâmicas nas formas das letras. Para além das distorções nas estruturas, muitos artistas acabam por implementar plataformas, barras e setas (Anssi Arte, 2015, p. 90).



Figura 135. - Três variações do High-tech Letterforms, imagem retirada do livro: Anssi Arte. (2015). Forms of Rockin' (primeira edição). Dokument Press, na página 105.



Figura 136. - Representação de mais letras variação da imagem anterior. (2015). Forms of Rockin' (primeira edição). Dokument Press, na página 93.



Figura 137. - Bando. (2011). Imagem Carregada no flickr the BANDO archives — Fonte: https://www.flickr.com/photos/bando_ctk/5890378996/



Figura 138. - Bando. (2011). Imagem Carregada no flickr the BANDO archives — Fonte: https://www.flickr.com/photos/bando_ctk/5613515980/

ESTILO FEIO

Como observamos nos estilos anteriores, embora os primeiros mencionados aparentam ter um caráter livre, eles são, na verdade, todos construídos a partir de estruturas em blocos.

No final dos anos 1980, surgiu um estilo experimental como uma forma de reação contra os estilos técnicos e altamente estruturados, conhecido como estilo feio. Muitos artistas aderiram a esse estilo, sendo Hiv, Ribe, Aman e Nug algumas das referências mais notáveis quando se fala dos chamados estilos "feios" escandinavos dos anos 1990.

Mais do que um estilo definido dentro da arte do *graffiti*, esse movimento representou uma revolução, pois se colocava em oposição não apenas à comunidade do *grafffiti*, que valorizava a qualidade tipográfica, mas também ao público em geral. Muitos consideram esse estilo como uma mistura anticonvencional de formas desajustadas, cuja falta de estrutura coerente nas letras pode ser interpretada, do ponto de vista da cultura pop ou do design tipográfico (Anssi Arte, 2015, p. 94).



Figura 139. - Três variações do Estilo Feio, imagem retirada do livro: Anssi Arte. (2015). Forms of Rockin' (primeira edição). Dokument Press, na página 105.



Figura 140. - Nug. (2024). Hood-projects
Fonte: https://hood-projects.de/artist/nug/



Figura 141. - Aman Vim, Oslo. (2013). Imagem Carregada no flickr the Oslo police community — Fonte: https://www.flickr.com/photos/65241310@N03/8348754807/

CALLIGRAFFITI

Calligraffiti, uma fusão entre *graffiti* e caligrafia, surgiu em 1984, numa exposição em Los Angeles, sob a curadoria de Jeffrey Deitch, onde artistas árabes, cujos os seus projetos eram centrado na tradição caligráfica, exporam os seus trabalhos ao lado de artistas do estilo *Wild Style* de Nova Iorque, o que contribuiu para uma reflexão sobre a fusão entre linguagem e forma abstracta.

Esta fusão deu frutos na Europa, nos anos 1990 e no início dos anos 2000, através da exploração da caligrafia europeia tradicional em conjunto com o *graffiti* pelo artista Niels Meulman - Shoe (Pierandrei, 2022), tornando-se o impulsionador do movimento *Calligraffiti* na Europa (Shoe, n.d). Na década de 2010, surge o artista franco-tunisiano eL Seed, que desenvolve o *Calligraffiti* com caracteres árabes (Schacter & Macdowall, 2023, p. 303).

Para o desenvolvimento deste estilo, muitos utilizam pincéis ou marcadores com a ponta chanfrados ou caps com uma saída semelhante à de um aparo, como se pode observar nas figuras *142 e 143*, cuja são capturas de frame de video publicado pela a artista Jamuna Priti .

Figura 142 e 143 - Captura de frames do video artista Jamuna Priti. Na direita, a artista esta a escrever e na esquerda a artista mostra o cap que usou na obra.—Fonte: https://www.instagram.com/p/DMUarTPO9WG/

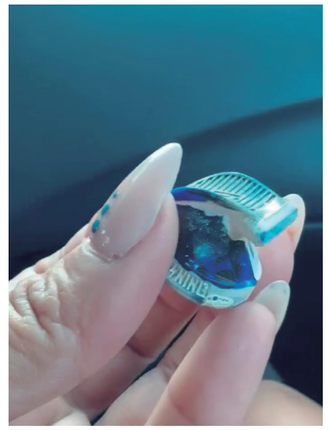






Figura 144. - Este mural em Istambul, Turquia, foi realizado, em 2014, com a ajuda da Krampf Gallery e da 290 SQM durante uma viagem organizada pela The Jaunt. Calligraffiti by Niels Shoe Meulman. Fonte: http://www.calligraffiti.nl

3D

O estilo 3D surgiu na década de 80, quando artistas de *graffiti* como DAIM, na Alemanha, e SEEN, nos Estados Unidos, começaram a experimentar novas abordagens nos seus trabalhos (Lewis, 2023).

O estilo 3D, como o nome indica, é uma forma de pintura que cria um efeito tridimensional. Ou seja, apesar de ser pintado numa parede, este estilo gera a ilusão de que a própria peça está a sair da superfície, criando um efeito tridimensional.

Além da construção tipográfica, ou do elemento ilustrativo, a criação do efeito 3D exige uma maior complexidade, devido à construção de sombras, pontos de fuga e pontos de luz, ou o desenvolvimento de efeitos cromados ou reflexos. Todo este conjunto de requisitos para o desenvolvimento de uma peça com efeito 3D exige muito tempo, o que leva à necessidade de o artista realizar a pintura em locais onde não haja circulação frequente de autoridades, como edifícios abandonados (Reese, 2022).

No contexto português, Odeith é o artista que se destaca de forma notável no desenvolvimento de peças em 3D.



Figura 145. - odeith,2025 Imagem retirada na rede social do artista odeith.Fonte: https://www.instagram.com/p/DMdOsPJtVP6/

Para além dos estilos e variações mencionadas,
existem estas.

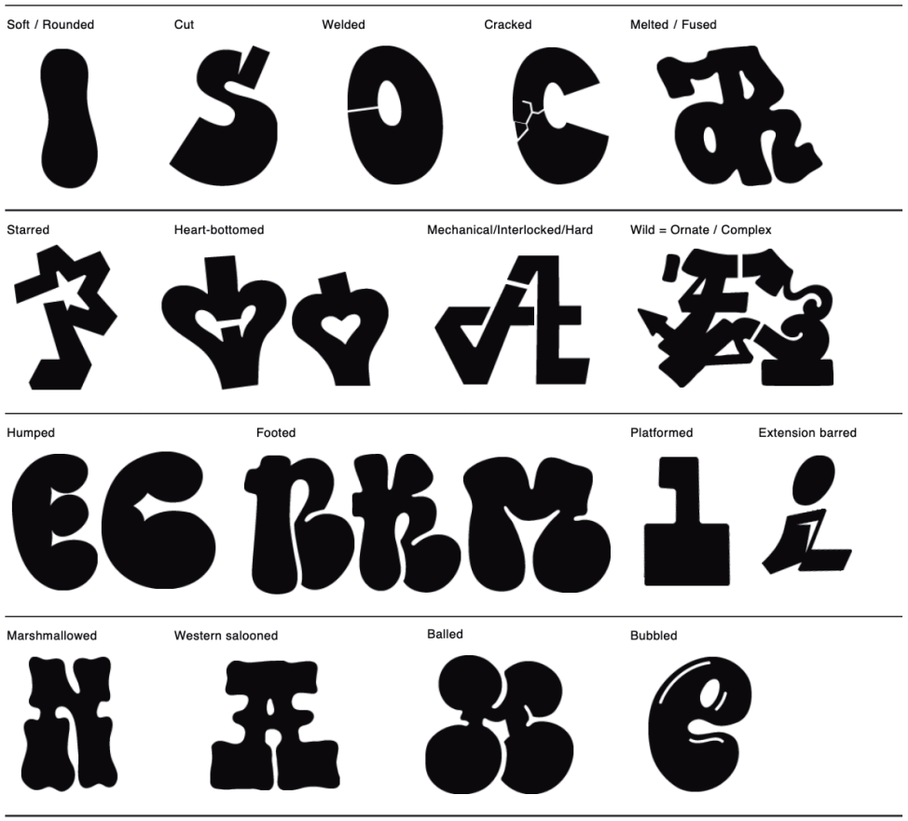


Figura 146. - Variações de todos os estilos. Imagem retirada do livro: Anssi Arte. (2015). Forms of Rockin' (primeira edição). Dokument Press, na página 99.

E elementos adicionais na peça

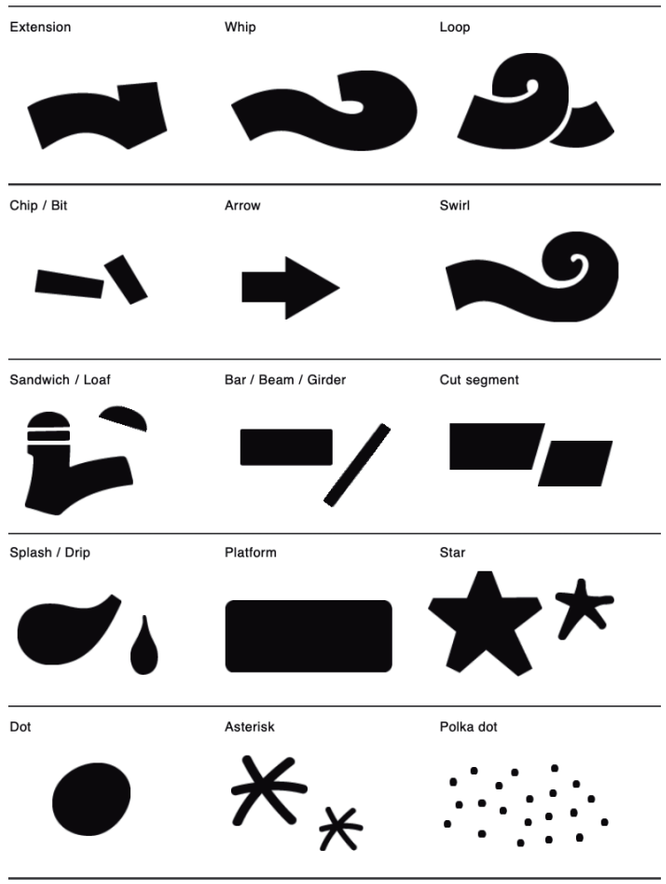


Figura 147. - Variações de elementos adicionais. Imagem retirada do livro: Anssi Arte. (2015). Forms of Rockin' (primeira edição). Dokument Press, na página 98.

Apesar de existirem estes estilos e elementos adicionais, é certo que, como em todas as artes, existe estilos característicos em determinados locais, como *Manhattan Style, Brooklyn Style e Bronx Style,* entre outros (Vuojolainen, 2024) ou pela cor, como o *Silver Style*. Além dos "estilos regionais", existem os estilos e variações desenvolvidos pelos próprios artistas.

No caso da artista Emme, ela intercala tipografia com elementos de ilustração. Suas letras em formato de *bubble* são frequentemente conectadas por um fio que, em algumas obras, se liga a um elemento ilustrativo. Embora as letras se assemelham ao estilo *bubble,* o que se destaca em seu trabalho é a exploração de sombras e pontos de luz, criando textura nas letras. A artista também incorpora ilustrações combinadas com outro tipo de tipografia, mantendo a estética da textura tanto nas letras quanto nos elementos gráficos.



Figura 148. - (Dis) connected , Emme, 2025. Imagem retirada na rede social da artista @emme_inthejungle. — Fonte: https://www.instagram.com/p/DEcp6wNM-Dsx3lBBHJFqT2ahXrWfccHYkyB93E0/?img_index=1



Figura 149. - Emme, 2025. Imagem retirada na rede social da artista @emme_inthejungle.— Fonte: https://www.instagram.com/p/C997PyXIyxJ4nMDfCkjh9HhVcHA3eEs6u6AWm80/?img_index=1

Dentro do universo gráfico da artista, encontramos outro estilo que compartilha alguns elementos com o anterior, como cores e texturas. Esse estilo consiste na representação do nome da artista em forma de fluido dentro de uma "caixa".



Figura 150. - Closer series no 3, 2024, Emme. Imagem retirada na rede social da artista @emme_inthejungle.— Fonte: https://www.instagram.com/p/DEITSIEs7rF/?img_index=1

Um dos exemplos de um estilo próprio é o de Obey-SKTR, ex-membro da crew PRM. O seu trabalho tem um carácter abstrato, recorrendo ao uso de cores e contornos com a finalidade de criar letras longas.

Na entrevista Barbecue Graffiti Files – Episódio 4 – OBEY (Subs PT/EN)*, quando lhe foi pedido que defendesse o seu trabalho, o artista afirmou que cada letra é uma personagem e que cabe ao público interpretá-la à sua maneira, apelando à imaginação.

* Spray Report. (2022, Setembro, 4). *Barbecue Graffiti Files - Episódio 4 – OBEY (Subs PT/EN)*. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=9OyEUQCHYOQ



Figura 151. - Obey, 2025, Obey _Sktr. Peça criada Av. Eng. Duarte Pacheco 19, 1250 Lisboa, Portugal.Street Art Cities — Fonte: https://streetartcities.com/markers/f7dc1dd5-fa19-4c9c-9443-18f187e1f47e



Figura 152. - Obey, 2024, Obey _Sktr. Peça criada no Lugar do Pomarelho 820, 4435-439 Rio Tinto, Portugal.Street Art Cities —Fonte: https://streetartcities.com/markers/f7dc1dd5-fa19-4c9c-9443-18f187e1f47e

Como podemos observar ao longo da história do *graffiti,* tanto na América como em Portugal, existe uma circulação constante de artistas que contribuíram para a construção de uma comunidade que, por sua vez, contribuíram também para a formação de estilos. Ou seja, a arte criada por determinados artistas é replicada por outros, mantendo a mesma estrutura tipográfica, o que acaba por consolidar um estilo, estilos estes que foram inspirados num todo que o artista via na altura, como os letreiro da *Broadway*, os desenhos animados, banda desenhada, como as tendências de moda da altura que, em alguns casos era um atos de revolta à sociedade.

Durante as décadas de 1960 e 1970, os Estados Unidos enfrentou diversos problemas sociais, como a Guerra do Vietname (1955–1975), o nascimento de movimentos revolucionários afro-americanos, impulsionados pelas injustiças raciais. Perante estes problemas, ocorria uma crise económica e social, sendo uma das principais causas a crise do petróleo, que teve um impacto global (Robbins, 2025). Estes movimentos acabaram por gerar uma onda de protestos e revoltas, como a comunidade/movimento *hippie,* nascida na década 60, que resultou nos jovens, descontentes com o sistema, a formar uma comunidade anti-autoritário e anti-status (Moretta, 2017, p.153).

Como podemos constatar neste conjunto de estilos, cada um deles possui características específicas que respondem a determinadas finalidades. Um exemplo é o estilo *Blockbuster*,

concebido para ser lido à distância, o que resultou numa estrutura tipográfica robusta e simples, capaz de comunicar tanto com a comunidade do *graffiti* como com o público externo a ela. Neste sentido, o *throw-up* é um exemplo semelhante ao estilo *Blockbuster*, com a particularidade de estar associado ao bombing, o ato de espalhar *graffiti* de forma rápida e massiva.

Apesar da sua natureza, o *throw-up* pode assumir uma escala maior do que a de um *tag*, funcionando como um *bombing* de grande dimensão. Apresenta-se, na maioria das vezes, com o estilo bubble, dado que este tipo de letra, é não só de fácil e rápida execução, como também garante maior visibilidade devido ao seu volume.

Apesar do carácter ilegal do *graffiti,* que irei abordar posteriormente, existe uma dualidade em relação ao público: por um lado, a comunidade, por outro, o público externo, que não faz parte desta cultura. Como referido anteriormente, dentro da própria comunidade existem disputas sobre quem realiza a melhor peça ou conquista o melhor espaço.

Na Europa, surgiu dentro da comunidade o chamado "estilo feio", que se afirmou como uma provocação aos demais devido à sua aparente falta de estrutura e técnica, furto de um trabalho e de exploração. Este estilo acabou por gerar uma verdadeira agitação e provocar reações no seio da comunidade do graffiti, distinguindo-se claramente do espírito competitivo mais formal que caracterizava as competições.



O *graffiti* é uma forma de arte que, apesar de englobar diversas técnicas, dispõe de uma variedade de materiais que permitem ao artista ou writer explorar tanto o desenho como o tipo de superfície onde a obra será aplicada.

CADERNO DE DESENHO

Com o intuito de facilitar a criação de uma masterpiece, algo que envolva o desenvolvimento de elementos complexos, o artista recorre a um caderno de esboços. Esse caderno funciona como uma ferramenta onde ele pode planear e desenhar previamente os seus trabalhos, permitindo-lhe chegar ao local e realizar a pintura de forma mais eficiente (Cooper & Chalfant, 1984, p.32).

ÁCIDO

O *etch graffiti* consiste num tag desenvolvido com ácido, aplicado sobre o vidro através de um objeto com uma ponteira semelhante a dum marcador *Squeezer Marker*. Esse processo consiste no desgastar a camada superficial do vidro, deixando uma marca permanente (Schacter, 2024, p.12).



Figura 153 - Tag Criado por Ácido Etch Graffiti, Caldas da Rainha, 2025



Figura 154 e 155 - Illadel, Marcador etch graffiti, com ponta de 18 mm e reservatório de 2 oz (60 ml). No seu lado esquerdo, consiste numa representação da ponteira — Fonte: https://hotrazzberry.com/glass-etch-squeeze--mops-in-stock/

PINCÉIS E ROLOS DE PINTURA

Embora existir inúmeros materiais ao dispor dos artistas para produzirem as suas peças, em muitos casos recorre-se ao uso de pincéis e rolos, especialmente quando a peça é de grande escala. Nestes casos, o rolo revela-se eficiente, sobretudo em estilos como o *Blockbuster* (Wood, 2015, p. 20).

Durante o meu trabalho de campo, dividido em duas vertentes, por um lado, a observação e compreensão do *graffiti* presente nas ruas; por outro, a visualização de vídeos e o acompanhamento dos quotidianos dos artistas de graffiti através das redes sociais, conheci, no âmbito desta investigação "virtual", o artista russo Max Toropov. Este artistautiliza um rolo recortado que, ao ser rolado sobre a superfície, imprime repetidamente palavras ou ilustrações.



Figura 156. - Demonstração da arte Max Toropov , frame retirado do video criado publicado pelo o artista na sua rede social instangram, 2025. Instagram — Fonte: https://www.instagram.com/p/DJAOlk_u6Yw/



Figura 157. - Demonstração da arte Max Toropov , frame retirado do video criado publicado pelo o artista na sua rede social instangram, 2025. Instagram
Fonte: https://www.instagram.com/p/DMPyBa7NUqm/

MARCADORES DE TINTA

Uma das ferramentas mais utilizadas no *graffiti* são os marcadores, que não só são utilizados para tags rápidos ou throw-ups, mas também para contornar grandes graffitis (pieces) com maior precisão, antes de serem preenchidos com tinta spray em aerossol (Spectrum, 2025). Sendo marcadores, muitos possuem tamanhos variados, mas, em comparação com as latas de *spray*, são mais fáceis de transportar, podendo, por exemplo, ser guardados no bolso.

Dentro dos marcadores, existem diferentes tipos de ponteiras, variados tipos de tinta e diversos modelos, permitindo explorar a pintura em diferentes superfícies. Além disso, muitos desses marcadores possuem a opção de refill, o que possibilita reutilizá-los e até criar novas cores através da mistura de tintas (Whitford, 1992, p.15).

Apesar da existência de uma vasta gama de materiais que proporcionam aos artistas maior plasticidade e liberdade criativa, novos materiais continuam a surgir.



1 *Figura 158.- Molotow Transformer 613TF 30 mm, marcador vazia e recarregável, 2025, Crack Kids. — Fonte: https://crackids.com/collections/marcadores/products/molotow--transformer-613tf-30-m*

2 *Figura 159. - Uni Posca PC-8k (8mm). Marcador de ponta lavável e substituíveis, 2025, Crack Kids. — Fonte:https://crackids.com/collections/marcadores-posca/products/uni--posca-pc-8k*

3 *Figura 160. - K-66 Paint Marker. Marcador de ponta esférica de aço de 4 mm , e de tinta à base de álcool. Corpo macio que permite controlar o fluxo de tinta. 2025, KRIK. Fonte: https://krink.com/products/k-66-steel-tip-paint--marker-1?variant=284094840*

4 *Figura 161. - K-60 Paint Marker. Marcador de ponta fofa de 15 mm , e de tinta à base de álcool. Corpo macio que permite controlar o fluxo de tinta, 2025, KRIK. Fonte: https://krink.com/products/k-60-paint-marker?variant=25175339*

5 *Figura 162 - Posca Mop PCM-22, Posca. — Fonte: https://www.posca.com/pt-pt/product/mopr-pcm-22/*

6 *Figura 163. - Grog Cutter 15 XFP, marcador recarregável e de ponta de substituição, 2025, CrackKids Fonte: https://crackids.com/collections/grog-marcadores/products/grog-cutter-15-xfp*

7 *Figura 164. - Hand Mixed ONE, tinta sólida, 2025, HAND MIXED Lab — Fonte: https://handmixed.shop/items/p/hm-one*

8 *Figura 165. - Hand Mixed X Sun - 2 Ink Marker, marcador multicor (uma ponta com 2 corpos de tinta) recarregável. — Fonte: https://crackids.com/collections/marcadores/products/hmx-sun-ink-2-ink-marker*



9 *Figura 166.- Grog Squeezer 25 FMP, Ponta redonda de 25mm FLOWTEX, em combinação com um corpo macio. Ponta substituível. 2025, Crack Kids. — Fonte: https://crackids.com/collections/grog-marcadores/products/grog-squeezer-25-fmp*

10 *Figura 167.- Grog Squeezer MINI 10 FMP, Ponta redonda de 10mm mm FLOWTEX, em combinação com um corpo macio. Ponta substituível. 2025, Crack Kids. Fonte: https://crackids.com/collections/grog-marcadores/products/grog-squeezer-mini-10-fm*

11 *Figura 168.- Grog Squeezer 05 BPI, Ponta redonda de 5 mm FLOWTEX, em combinação com um corpo macio. Ponta substituível. 2025, Crack Kids. Fonte: https://crackids.com/collections/grog-marcadores/products/grog-squeezer-mini-10-fmp*

12 *Figura 169.- Molotow HIGH-FLOW TIP 60 mm (2uni). Ponta compatível da caneta numerada 15 . 2025, Crack Kids. Fonte: https://crackids.com/collections/pontas-marcadores/products/molotow-high-flow-tip-60-mm*

13 *Figura 170.- Grog Squeezer 05 BPI, Ponta compatível da caneta numerada 6. 2025, Crack Kids. Fonte: https://crackids.com/collections/grog-marcadores/products/grog-squeezer-mini-10-fmp*

14 *Figura 171.- Molotow High-Flow Applicator 6 mm (2uni). Ponta substituível na caneta da fingura numerada 11 . 2025, Crack Kids. — Fonte: https://crackids.com/collections/pontas-marcadores/products/grog-flowtex-05-ept*

15 *Figura 172.- Molotow Masterpiece™ Empty Marker 711EM 60 mm. Marcador vazio compatível com tintas à base de água e álcool., 2025, Crack Kids. Fonte: https://crackids.com/products/molotow-masterpiece™--empty-marker-711em-60-mm?pr_prod_strat=e5_desc&pr_rec_id=83362aaea&pr_rec_pid=6571408785485&pr_ref_pid=8601514574171&pr_seq=uniform*



Figura 173.- GRog Steelball 04, exchange tip 2025, Crack Kids. Fonte: https://crackids.com/collections/pontas-marcadores/products/grog-steelball-04-exchange-tip



Figura 174. - DRIPSTICK Applicator XS Rollerball 3mm 2025, Crack Kids. — Fonte: https://crackids.com/collections/pontas-marcadores/products/dripstick-applicator-xs-rollerball-3mm



Figura 175.- Empty Dripstick™ Rollerball DS-S 3 mm. Marcador recarregável através da tampa situada na parte de trás do corpo 30ml. Pontas de substituição compatíveis: DRIPSTICK Applicator XS Rollerball 3mm (imagem ao lado) Ou ponteiras semalhante da imagem 12 da página anterior, 2025, Crack Kids.
Fonte: https://crackids.com/products/molotow-empty-marker-3mm-roll-dripstick-ds-xs?srsltid=AfmBOopCaEjF_oTJvHiQIuMzBmBsfrBHaSWDE1l1bAzcIHqE5Wgo_5lr

Apesar da existência de uma vasta gama de materiais que proporcionam aos artistas maior plasticidade e liberdade criativa, novos materiais continuam a surgir. Atualmente, têm surgido *tags* que, num único traço, apresentam várias cores (hand mixed), tecnologia lançada em 2017 pela *Hand Mixed Labs*.
Estes marcadores possuem uma ponteira de bastão sólido multicolorido e estão disponíveis em diferentes tamanhos, permitindo variações no traço (Hand Mixed Labs, 2025).



Figura 176 e 177. - Aplicação da Hand Mixed na superficie, 2025, HAND MIXED Labs. — Fonte: https://handmixed.shop/original
Fonte: https://handmixed.shop/original



Figura 178- HM FAT, cor Rainbow. Caneta traço redondo de 25 mm, tinta permanente à base de água, Opaca. Mais permanente em superfícies porosas. Contém 40 gramas de tinta sólida. Seca em 3 minutos, 2025, HAND MIXED Labs. — Fonte: https://handmixed.shop/items/p/hm-fat



Figura 179. - HM ROUGH WALL, cor Robin. Tinta sólida de alta qualidade, perfeita para marcar paredes ásperas de forma permanente. Sua formulação oleosa adere à superfície de maneira única, penetrando nas camadas e permanecendo visível mesmo após tentativas de remoção, 2025, HAND MIXED Labs. — Fonte: https://handmixed.shop/items/p/hm-rough-wall



Figura 180. - HM Original , cor Caribe. 2025, HAND MIXED Labs
Fonte: https://handmixed.shop/items/p/hm-original

LATAS

As latas de *spray* são, sem dúvida, o instrumento mais utilizado no mundo do *graffiti,* uma vez que permitem a aplicação em praticamente todos os tipos de superfícies com a mesma lata. A sua utilidade é muito vasta, permitindo explorar o *stroke* conforme a distância da lata em relação à superfície, bem como criar diversas texturas através do movimento da lata sobre a parede. Além de explorar o traço por meio do movimento do braço, existem também diversos *caps* (botões) que permitem obter diferentes tipos de traço.



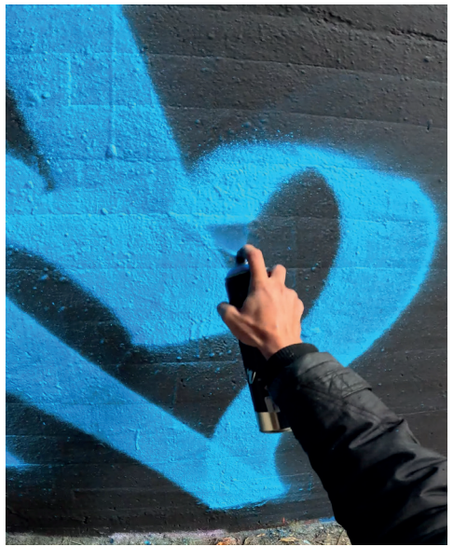


Figura 181. e 182.
(Imagem de Cima) Night Quill Hydra Cap (V2)
(Imagem de Baixo) Piece criada pelo cp Night Quill Hydra Cap (V2, 2025, Graff City

Fonte: https://www.graff-city.com/replacement-caps-c77/fat-caps-c133/night-quill-hydra-cap-v2-p5969?srsltid=AfmBOooKRjAe_1EF6vb-dXLRFRRwksXxvAPYogjkmK-2-oGiG6ji5CM3j







(imagem em cima)
Figura 183. - 81 Male Cap, 2025, MONTANA-CANS. — Fonte: https://www.montana-cans.com/81-Cap-Male/105092

(imagem em baixo)
Figura 184. - Covering MySelf With THE 81 FAT CAP [Testing Graffiti Tool] RESAKS Captura de frame de video Resaks Graffiti, 2025, Youtube
Fonte: https://www.youtube.com/watch?-v=dtzbdtvfxSI



(imagem em cima)
Figura 185. - Night Quill Big Shoty Cap (V2), 2025, Graff City Ltd.
Fonte: https://www.graff-city.com/replacement-caps-c77/fat-caps-c133/night-quill-big-shotty-cap-v2-p5970?srsltid=AfmBOoqGXU9P96HwzZ1irdGYTMqOvlNIyr-8CaDJK1-yCqnG30bdOVDWg

(imagem em baixo)
Figura 186. - Pintura através do cap Night Quill Big Shotty Cap. Captura de frame do video Big Shotty Cap on Mad Maxxx de @MachineStudio, 2025, Youtube
Fonte: https://www.youtube.com/shorts/LUo6VfikMYQ



Figura 187. - Transfer Cap. Traço fino de tipo jacto. Ideal para transferir tinta para latas vazias ou misturar cores por ter uma palha, 2025, Crack Kids
Fonte: https://crackids.com/collections/caps/products/transfere-cap-10-unid



Figura 188. - Variator Cap. Cap de traço Caligráfico com a capacidade de mudar inclinação da saída de tinta, 2025, Crack Kids — Fonte: https://crackids.com/collections/caps/products/variator-cap



Figura 189. - Variator Cap. Cap de traço Caligráfico, 2025, Crack Kids — Fonte: https://crackids.com/collections/caps/products/transversal-fat-cap-10-unid-2

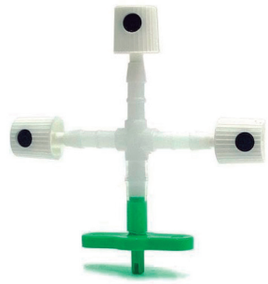


Figura 190. - Fadebomb - Fadebomb Triple Line Adapter Cap2025, Graff City Ltd
Fonte: https://www.graff-city.com/replacement-caps-c77/special-caps-c174/fadebomb-triple-line-adapter-cap-p2663

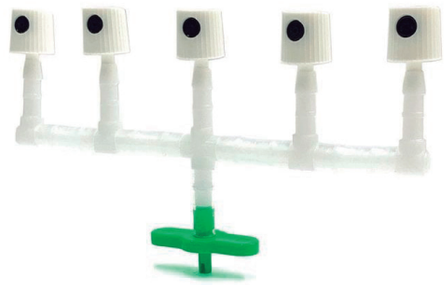


Figura 191- Fadebomb, Claw 5 line adapter, Green, 2025, Graff City Ltd
Fonte: https://www.graff-city.com/equipment-c131/fadebomb-claw-5-line-adapter-green-p4545

Atualmente, existe um enorme acesso a materiais devido ao grande número de lojas especializadas e à *internet*.

Quando o *graffiti* surgiu em Portugal, não existiam latas próprias para essa prática. As que estavam disponíveis eram de baixa qualidade, com tinta aguada. A marca mais usada na época era PLURICOR, que produzia tintas destinadas à pintura de metais, automóveis e eletrodomésticos (Spray Report, 2022). Naquela altura, muitos artistas improvisavam de acordo com as necessidades dos seus desenhos. Youthone, um dos pioneiros do *graffiti* em Portugal, relatou que precisavam de retirar os difusores dos frascos de perfume, ir às farmácias pedir agulhas para cortar e espetar nos *caps* para conseguir traços mais finos. Para além deste, transportavam embalagens de acetona para evitar que a tinta secasse no cap (Antena 3, 2020, 19:07).

Em 1996, foi inaugurada a primeira loja de latas de *spray* em Portugal, a *Big Punch*. Além de vender material para *graffiti*, a loja também comercializava fanzines, roupa *streetwear* e revistas, que na época eram de difícil acesso. A *Big Punch* não era apenas uma loja de *graffiti*, mas também um espaço onde se podiam encontrar peças e acessórios relacionados com *skate*, assim como discos de *hip-hop*. Mais do que um simples ponto de venda, tornou-se um ponto de encontro para a comunidade, onde os *writers* partilhavam contatos e trabalhos. A partir deste espaço, foi surgindo pequenas galerias e lojas (Farinha, 2023).

Em comparação com outros países, as lojas que importavam materiais para *graffiti* chegaram mais tarde a Portugal do que o próprio surgimento da arte no país. Países como Alemanha, Reino Unido e Holanda foram os primeiros a desenvolver lojas especializadas semelhantes à *Big Punch* (Pereira, 2005).

Nesses países, começaram a surgir marcas próprias de materiais para *graffiti*, como German Montana, Sabotaz e Liquitex (Zimmer, 2017). Dentro desse universo, algumas empresas ajustaram os seus produtos para o *graffiti*. Um exemplo é a *MOLOTOW,* fundada em 1959 por Wilhelm Feuerstein, inicialmente especializada no setor das tintas e revestimentos. O seu filho, Jürgen Feuerstein, ao assumir o negócio, trouxe uma nova visão após ter conhecido esta arte na América. Em 1996, lançou a primeira lata de *spray* otimizada para *graffiti:*

a COVERSALL. A partir desse momento, a marca tem lançado mais materiais de *graffiti*, como, em 2008, os marcadores ONE4ALL, com um sistema recarregável, e, em 2016, os marcadores com efeito espelhado cromado (Molotow, n.d).



Figura 192 . - Demonstração da cor cromado com o marcador Molotow Burner DRIPSTICK High-Flow 6mm, 2025, CracKids
Fonte: https://crackids.com/collections/marcadores-molotow/products/molotow-burner-dripstick-high-flow-6mm



Em Portugal, no dia 23 de agosto de 2013, foi publicada no Diário da República a Lei n.º 61/2013, 1.ª Série, n.º 162, p. 5090, que estabelece o regime aplicável aos *graffitis* e outras formas de alteração de superfícies. De acordo com esta lei, a prática de *graffiti* em estabelecimentos ou em superfícies privadas só pode ocorrer com a autorização expressa dos proprietários.

No caso de espaços públicos, compete às câmaras municipais conceder licenças, emitidas nos termos do regulamento de taxas e isenções definido pelo município competente.

O licenciamento deve ser solicitado mediante a apresentação de um projeto e da autorização documentada do proprietário da superfície ou do seu representante legal, quando aplicável. No entanto existe alguns municípios promovem a utilização temporária e controlada de espaços públicos para a prática do *graffiti*.

Caso um artista seja abordado pelas autoridades e não possua a devida licença, poderá estar sujeito à aplicação de coimas. O valor da coima é definido pelas câmaras municipais e pela entidade administrativa responsável pela gestão e manutenção do património em questão. Por exemplo, no caso de *graffiti* em comboios, a fiscalização cabe ao Instituto da Mobilidade e dos Transportes.

Apesar da existência da lei que permite a prática do *graffiti* mediante licença, é importante destacar o motivo pelo qual essa forma de expressão surge. Os *tags* e intervenções através do *graffiti* realizadas sem permissão transformam o espaço público urbano em um local de criação artística espontânea, resultando muitas vezes em uma provocação à comunidade e ao próprio conceito de uso do espaço urbano.

Existem inúmeras razões para a prática do *graffiti*: pode ser pelo desejo de ver o próprio nome nas ruas, por mera curiosidade ou pela vontade de expressar a sua arte, resultando em competições saudáveis com outros artistas.Durante o meu percurso pelas cidades, reparei que o *graffiti* também é utilizado para chamar a atenção para problemas como a guerra, as desigualdades e as injustiças, ou relembrar momentos históricos importantes que ocorreram em Portugal — Revolução de Abril.

A questão de saber se o *graffiti* é uma arte ou vandalismo divide opiniões. O vandalismo, por definição, significa destruição ou dano a algo público ou privado, de acordo com o Dicionário da Língua Portuguesa da Academia das Ciências de Lisboa. O que para muitos pode ser apenas uma *tag* em uma parede — como, por exemplo, na fachada de uma mercearia — é considerado vandalismo, uma vez que o dono não autorizou aquele ato.

Apesar de o *graffiti* ser frequentemente classificado como vandalismo, o local e o estilo da peça são os fatores que distinguem arte de vandalismo. Vejamos o bombing: sua função é espalhar a *tag* do artista com o intuito de marcar território dentro dos centros urbanos, e é compreensível que muitos não compreendam por que certas superfícies parecem estar "apenas rabiscadas". Essa percepção ocorre, em parte, porque o publico têm dificuldade em decifrar o que está escrito nas paredes, e cabe ao publico ter a curiosidade para interpretar (Uma folha em Branco, 2022, 4:30). No entanto, como mostrado no documentário Cultura *Graffiti* em Portugal (2022), para criar uma *tag* memorável e única é necessário um alto nível de prática e técnica — algo que os espectadores nem sempre percebem.

Quando é abordado uma masterpiece, existe uma abertura, uma vez que o *graffiti* acaba por ter uma estética aliciante (Young, 2017, p. 46). Devido à sua complexidada da masterpiece, este exige um alto nível de técnica e tempo para ser elaborado, e sendo uma prática ilegal, essas obras costumam ser feitas em locais de pouca movimentação. Nomeadamente, espaços abandonados, onde a "ausência de uso, de atividade e a sensação de liberdade e expectativa" (Schacter, 2024).

No contexto português, ocorre esse mesmo ato. As *masterpieces* são frequentemente encontradas em locais abandonados. Muitos artistas veem nesses espaços uma oportunidade para criar sem pressões, partindo da ideia de que, por estarem desocupados e sem um proprietário evidente, podem ser usados para o *graffiti*. Esses lugares permitem que os artistas tenham mais tempo para desenvolver suas obras, e, em muitos casos, acabam por se transformar esses locais em verdadeiras galerias a céu aberto, como é o caso do Miradouro Panorâmico de Monsanto, em Lisboa.

O edifício abandonado, que em tempos foi restaurante de luxo, um bingo, uma discoteca e edifício de escritórios, acabou de ser abandonado em 2001.

Como abandonado, muitos artistas passaram a ver esse edifício como um espaço livre tornando o espaço uma galeria. Devido a este, criou-se um local de grande visibilidade, atraindo pessoas não apenas pela vista panorâmica da cidade de Lisboa mas também pelas peças de graffiti.

No entanto, devido ao crescente número de visitas e ao fato de o local estar sendo sobrecarregado e sem segurança, a Câmara Municipal de Lisboa idealizou um projeto de reabilitação do edifício, buscando transformar o espaço e garantir sua preservação e proteção (Time Out, 2023).



Figura 193. - Panorâmico de Monsanto, visto de fora, sem data. Fotografia publicada por Joshua Croff no Atlas Obscura Fonte: https://www.atlasobscura.com/places/panoramico-de--monsanto-2



Figura 194. - Interior de Panorâmico de Monsanto, 2023. Fotografia de @sprayhunter — Fonte: https://www.instagram.com/p/CtnABYgPC4B/?img_index=2

O outro exemplo é o *Hall of Fame* das Amoreira. *Hall of Fame* é o termo utilizado para designar uma parede onde, formal ou informalmente, se realiza *graffiti* com regularidade, transformando-se num mural construído ao longo do tempo através de *masterpieces,* criadas por artistas individuais ou por *crews* (Ferro, 2020, p.58).

O *Hall of Fame* das Amoreiras, também conhecido como Muro das Amoreiras, foi o primeiro *hall of fame* em Portugal, tendo surgido na década de 1990. Com uma extensão de 750 metros quadrados, este muro tornou-se um espaço de expressão artística para muitos artistas. Para além de ser um espaço de criação artística, foi organizada a 1.ª edição do Graffiti Amoreiras, realizada em 2017, que contou com a participação de vários artistas, incluindo antigos membros dos PRM (Mosaik, Nomen e YouthOne), assim como outros nomes relevantes da cena nacional, como Nark, Ram, Slap, Smile, Styler, Utopia e Vespa (Lusa, 2017).



Figura 195 . - Urbanidades Street Art: Nomen Forever por Utopia ::: Muro das Amoreiras: Lisboa: Agosto, 2022, Amoreiras, Lisboa, 2022. Captura de frame de video publicado por Manuel Faisco, Youtube — Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=2cxI9OlfPJU&list=PLJ1kA--oK8Y206gPBbNYzNcJn2IiqIAn1Y&index=3



Figura 196 . - Hall of Fame, Amoreiras, Lisboa, 2008, Manuel Faisco, flickr— Fonte: https://www.flickr.com/photos/arteurbana/2321364163



Apesar da existência de edifícios abandonados que acabam por se transformar em galerias, têm surgido iniciativas de instituições que promovem a arte de rua.

YES YOU CAN SPRAY

YESYOUCAN.SPRAY, fundada há mais de 10 anos, é um projeto intercultural de arte urbana que promove intervenções e experiências criativas no espaço público, com e para a comunidade local, incluindo moradores, artistas urbanos e viajantes de passagem. Entre as suas iniciativas, destacam-se as paintjams e os workshops realizados com artistas sediados em Lisboa ou oriundos de outras regiões. Para além destas atividades anteriormente mencionadas, este projeto também organiza tours de street art pela cidade, oficinas e conferências, sob o apoio de outras entidades, entre as quais se destaca a Terra Incognita (Informação retirada da conferência do projeto Terra Incognita, que decorreu no dia 7 de Março de 2025).

UNDER DOG

A *Underdogs*, fundada em 2010, é uma plataforma cultural que abrange uma galeria, um programa de arte pública, a produção de edições de artistas e o desenvolvimento de projetos artísticos comissionados. Liderado por Alexandre Farto (Vhils), surgiu como uma ideia inovadora para trazer artistas com raízes no graffiti e na arte urbana para exposições em galerias tradicionais, criando conexões significativas entre artistas, o público e o ambiente urbano (Underdog, 2025).

GAU

A GAU – Galeria de Arte Urbana do Departamento de Património Cultural da Câmara Municipal de Lisboa – foi criada em 2008. O seu principal objetivo é a promover a arte urbana em Lisboa, dentro de uma perspetiva de respeito pelos valores patrimoniais e paisagísticos, em oposição aos atos ilegais de vandalismo que agridem a cidade. Para isso, oferece condições como a conceção e curadoria de projetos de arte urbana, bem como a emissão de autorizações (Galeria de Arte Urbana, 2016).

LOJAS

CRACKIDS

A loja física, localizada no Cais do Sodré, em Lisboa, é um espaço especializado na venda de produtos para a prática de graffiti e roupa com edições limitadas, assinadas por artistas diretamente ligados ao movimento do *graffiti*. Além deste, a loja também oferece *prints* e serigrafias únicas, criadas por esses mesmos artistas.

O espaço também funciona como um coletivo, proporcionando uma galeria de arte que visa apoiar e dar visibilidade a artistas emergentes, oferecendo uma oportunidade para que eles exponham seu trabalho.

A loja também organiza *workshops de graffiti,* onde os participantes têm a oportunidade de aprender a explorar as letras e técnicas de pintura na parede, utilizando latas de *spray* para alcançar diferentes efeitos, como degradês, traços finos, grossos ou esfumados, ajudando os interessados a aprimorar suas habilidades e a entender melhor a prática do *graffiti* (Crack Kids, 2025).

NORTECOLOR

Nortecolor, situada na cidade do Porto, é semelhante à loja Crackids, uma loja que vende artigos para *graffiti.* Também oferece uma galeria onde todos os artistas têm a oportunidade de expor os seus trabalhos. A loja dispõe de um espaço exterior onde se realizam concertos, jams, convívios, *workshops,* entre outros projetos associados à música e à arte em geral (Norte Color, 2023).

FESTIVAIS

WOOL

O WOOL | Covilhã Arte Urbana apresentou-se em 2011 como o 1º festival dedicado à promoção da Arte Urbana, com o objetivo de reabilitar áreas urbanas através da Arte e torná-la acessível a todos, num claro ato de democratização da expressão artística (Wool, n.d.).

FAZUNCHAR

O Festival Multidisciplinar de Figueiró dos Vinhos teve sua primeira edição em 2019 e reúne uma variedade de atividades culturais e artísticas. O evento inclui exposições, pinturas, residências artísticas, concertos, *workshops*, visitas guiadas e um piquenique comunitário, proporcionando uma experiência imersiva para artistas e público (Fazunchar, 2025).



A rua tornou-se numa galeria a céu aberto, abrangendo toda a arte pública, do ilegal ao legal.

Como referido anteriormente, para pintar em locais públicos é necessário obter licenças, o que implica um processo burocrático. No entanto, é importante destacar que a essência do *graffiti* está na sua conceção ilegal. Além deste, sendo uma arte baseada principalmente na construção de letras, muitas pessoas não compreendem o motivo de alguém escrever algo, o que pode gerar desconforto, especialmente quando é realizado em locais onde os proprietários não o desejam, levando a existência de preconceito por parte daqueles que estão fora da comunidade, pois não existe um questionamento por parte do espectador sobre a motivação por trás dela (Abarca, 2015, p.221).

Por outro lado, existe a *street art*, que já possui uma maior aceitação, possivelmente devido à existência de murais legais que cobrem as paredes como resultado de um planeamento estruturado e em condições de segurança adequadas para que o artista possa executar a sua obra (Bengtsen, 2016). Muitos destes murais têm um caráter meramente decorativo, enquanto outros procuram enaltecer elementos culturais ou acontecimentos relevantes do país nos centros urbanos, como, por exemplo, o mural presente na figura 195, que celebra a revolução de 1974. Este tipo de intervenção artística promove uma significativa interação com o público.

Embora muitos artistas que iniciaram no *graffiti* tenham posteriormente migrado para a *street art*, continuam a existir encontros que reúnem artistas de ambas as expressões, como a Damas Jam ou a *Yesyoucanspray*, onde partilham a mesma superfície — a parede. No entanto, segundo Moami e Maria Imaginária, existe uma rivalidade entre o *graffiti* e a *street art*. Maria destaca essa rivalidade, sublinhando que muitos que começaram no *graffiti* acabaram por transitar para a *street art* e aqueles que permaneceram fiéis ao *graffiti* acusam os que seguiram esse caminho de terem cedido ao sistema capitalista, algo que o *graffiti*, na sua essência, sempre procurou contestar.

Informação retirada através das entrevistas realizadas*

Moami defende que essa rivalidade existe devido ao facto de alguns artistas terem migrado do *graffiti* para a *street art*, ocultado essa passagem*.



Figura 197 . - Mural sobre tentativa de Revolução pintado pelo o artista Ruído, nas Caldas da Rainha, 2025, ,

Dentro desta dualidade, existiu um caso em que a *street art* foi utilizada para reduzir o impacto do *graffiti.* Vanessa Teodoro, artista multidisciplinar que cria murais públicos, relatou numa das suas apresentações que lhe pediram para elaborar um mural num muro que anteriormente era ocupado por *graffiti.* Utilizando o seu universo gráfico a seu favor, optou por usar apenas preto e branco, acrescentando que, caso alguém decidisse fazer *graffiti* naquele muro, as peças ficariam despercebidas (CreativeMornings HQ, 2020, 16:54).



Figura 198 . - Urban Art Intervention • Entrecampos, 2019, fotografia Two and One, Vanessa Teodoro — Fonte: https://vanessateodoro.com/Entrecampos-EMEL



PRIMEIRA PRESENÇA FEMININA

Como referido anteriormente, o *graffiti* é algo que se propaga, criando assim gerações. Podemos observar este fenómeno com o início de Nomen, cuja decisão de começar se deveu, em parte, à influência de Kazar. Por sua vez, Nomen influenciou muitos outros a começar a pintar. Dentro desta comunidade, os próprios artistas também atuavam noutras artes como, por exemplo, Nomen, antes de praticar *graffiti* já produzia misturas de som e o Youthone conciliava a arte do *graffiti* com o *rap* (Donvivi visuals, 2015).

Dentro deste conjunto, existia uma distinção na formação de *crews: a crew de graffiti*, destinada apenas ao desenvolvimento do *graffiti* e, como Obey-sktr a caracteriza, a "crew de *street life*", uma *crew* mais ampla, que reunia *graffiters*, *rappers*, *skaters* e outros. Um dos exemplos era a crew FDP-BC, cujo dentro desta, existiam elementos femininos (Spray Report, 2022, 15:02 - 15:42). Apesar da presença feminina na crew FDP-BC, existia pouca dentro da comunidade do *graffiti* (Campos, 2007, p.385).

Uma das que se destacou foi Tânia Mamad, conhecida pelos seus nomes/tag PIAF ou Jumping, que iniciou o seu percurso no *graffiti* nos anos 90. Na altura, integrava uma das *crews* (*crew* TR) do seu namorado da altura – Obey Sktr. A *crew* SKTR surgiu como uma junção de duas crews: a crew SK, que, segundo Obey, era uma *crew de graffiti* mais aberta a novos membros, e a *crew* TR, que era mais reservada e fechada (Spray Report, 2022, 7:42).



Figura 199.: Piaf, captura de frame do video 7:58. Fonte: Spray Report. (2022, September 4). Barbecue Graffiti Files - Episódio 4 – OBEY (Subs PT/EN). YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=9OyEUQ-CHYOQ, 2022, youtube.

Tânia Mamad destacou-se não apenas no *graffiti,* mas também na cultura do *rap* em Portugal. O seu grupo, as Djamal, foi uma das primeiras bandas de mulheres a lançar um disco de *rap* em Portugal – Abram Espaço, lançado em 1997 [figura 200]. Dessa forma, a sua presença nestes dois mundos foi não só uma forma de expressão pessoal, mas também uma afirmação feminista (Simões, 2018, p.100). Para além destas duas artes, em 2014, abriu um salão de cabeleireira de cabelos afro – *The Secret Salon* –, o que contribui para a sua afirmação enquanto mulher afrodescendente (Só, 2023).

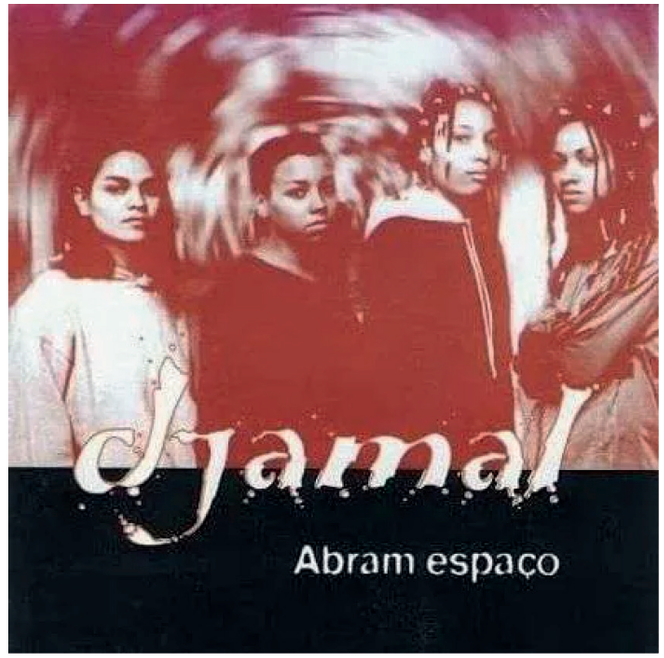


Figura 200.: Capa do disco Abram Espaço - Djamal, 1997, HIP HOP PORTUGAL. — Fonte: https://hiphopportugal.pt/artista/djamal/album/abram-espaco/



MARIA IMAGINÁRIO

Edna Costa é o nome artístico de Maria Imaginário. A artista não se recorda da origem do seu nome artístico, mas, na época, considerava o seu nome de nascimento pouco interessante. Recorda-se no início da sua trajetória na pintura, aos 17 anos, trabalhava num call center de um banco e não desejava, de modo algum, que alguém soubesse sobre a sua atividade artística. Ao deparar-se com o nome Maria Imaginário, achou-o curioso e acabou por adotá-lo como nome artístico.

A sua trajetória artística no *graffiti* teve início sob a influência de amigos que praticavam *bombing*. No entanto, desde o princípio, procurou criar algo que fosse verdadeiramente seu, uma vez que não se identificava com a prática de desenhar letras. Assim, decidiu explorar um estilo que fizesse mais sentido para si.

A artista pintava principalmente em locais abandonados e cinzentos, o que a levou a procurar um tema que contrastava com essa monotonia. Foi então que surgiu a ideia de pintar doces e gelados, elementos que, pela sua natureza, exigiam um caráter colorido e vibrante, o que distinguem-se pela sua singularidade. A própria defende que o seu trabalho se destacou devido à temática escolhida, gelados, *cupcakes* e outros doces, o que contribui para um estilo único, facilmente reconhecível e de fácil compreensão para o público. Ao contrário de algumas formas de *bombing,* que são frequentemente vistas como expressões artísticas mais ríspidas e, em alguns casos, difíceis de decifrar.

A dada altura, a artista começou a afastar-se do *graffiti* por diversos motivos. Um deles foi o facto de, nessa fase, ter começado a perceber que o trabalho em tela lhe proporcionava uma maior liberdade para explorar os detalhes da pintura, permitindo-lhe desenvolver a obra ao longo de um período mais extenso. No *graffiti*, por outro lado, era-lhe impossível dedicar mais do que cinco minutos a uma peça, o que limitava as suas criações a composições de carácter simples.

*Informação recolhida durante a entrevista (28, Janeiro, 2025).



Figura 201. - Rua do Alecrim - Delicious Project, Graffiti produzido pela Maria Imaginário em 2008, Imagem retirada na conta Flickr da artista. Fonte: https://www.flickr.com/photos/maria_imaginario/2452207436/



Figura 202. - Dellicious - Delicious Project, Graffiti produzido pela Maria Imaginário no Largo do Leão, em 2008, Imagem retirada na conta Flickr da artista. — Fonte: https://www.flickr.com/photos/maria_imaginario/2639108176/



Figura 203: 196 kcal - Delicious Project, Graffiti produzido pela Maria Imaginário em 2007, Imagem retirada na conta Flickr da artista



Figura 204 - Lisboa menina e moça - Delicious Project, Graffiti produzido pela Maria Imaginário em 2007, Imagem retirada na conta Flickr da artista. — Fonte: https://www.flickr.com/photos/maria_imaginario/489972426/

Outro motivo foi a crescente intolerância às constantes abordagens policiais e às subsequentes repreensões na esquadra. Além deste, por razões profissionais, a artista decidiu prosseguir os seus estudos na Ar.Co, enquanto os seus amigos e companheiros de pintura começaram a seguir os seus próprios percursos académicos e profissionais.

Apesar desta fase de afastamento do *graffiti,* Maria nunca deixou completamente as ruas, mantendo-se ativa como uma artista multidisciplinar como instalações públicas, pintura, cerâmica e escultura (OZ Energia, S.A.,2023, 0:15).

Uma das suas criações mais marcantes foi a personagem "Coraçãozinho de Merda", uma das primeiras figuras concebidas por ela. O coração é um elemento recorrente nas suas obras, aparecendo tanto em ilustrações como na instalação no Jardim Constantino, em 2018 (The Wetdream Podcast, 2021).

"Eu sempre tive um grande fascínio por trabalhar na rua a fazer arte pública, eu acho que esse é o termo certo. Também acho que foi uma consequência ter começado realmente a pintar na rua para agora fazer instalações e outras. Foi um caminho não pensado dessa forma , só mais tarde é que comecei a fazer esse paralelo" (citação recolhida durante a entrevista com Maria Imaginário, 28, Janeiro, 2025).

Nas abordagens policiais e nas repreensões na esquadra, quando era apanhada a realizar *graffitis,* a artista sublinha a diferença abismal no tratamento entre ela e os rapazes. Relata que, enquanto a polícia costumava ser mais agressiva com os seus amigos do sexo masculino chegando, em alguns casos, a ocorrer agressões físicas. A abordagem dirigida às raparigas era significativamente mais branda. Admite ainda que ela e as sua amigas, por vezes, se faziam passar por "tolinhas", com o intuito de suavizar ainda mais a atitude da polícia.

*Informação recolhida durante a entrevista. (28, Janeiro, 2025).

"Os meus amigos não eram bem recebidos pela polícia e também não eram bem tratados na esquadra. E nós, quantos raparigas, éramos tratadas como tolinhas. Fingíamos que estávamos ali e não sabíamos bem o que estávamos a fazer. Isso vem numa cultura muito machista.

Nós sabíamos perfeitamente o que estávamos a fazer e usávamos esse lado machista como uma maneira de nos defender. Tinha essa diferença porque éramos raparigas e também dizíamos, num caráter inocente, que não sabíamos que não se podia pintar. E eles acreditavam. Por um lado era melhor do que serem brutos. Eles davam na cabeça na mesma, mas não era com uma agressividade verbal ou física faziam com os nossos amigos" (citação de Maria Imaginário na entrevista, 28, Janeiro, 2025).

Maria sublinha essa diferença de tratamento e o comportamento das autoridades, descrevendo-os como condescendentes e paternalistas.

Apesar de o *graffiti* ser uma forma de arte ilegal que, quando praticada, pode levar a confrontos com a polícia, muitos artistas começaram por esse caminho e acabaram por se catapultar para outras áreas, como a arte pública (*street art,* esculturas, intalações). No entanto, Maria acredita que ninguém entra no mundo do *graffiti* com o propósito de iniciar uma carreira artística, nem ela, nem os seus colegas. Naquela altura, eram adolescentes, e para ela o *graffiti* representava mais um ato de rebeldia do que um caminho consciente para uma carreira artística. Na época a carreira artística e o *graffiti* eram vistos como mundos incompatíveis, pois o *graffiti* era mal compreendido e frequentemente estigmatizado. Isto aconteceu há 20 anos, numa altura em que o *graffiti* era um ato de rebeldia, uma forma de mostrar descontentamento com o sistema, de desafiar a lei e de afirmar a própria voz, sentindo-se visível numa sociedade que os rotulava como a "geração rasca".

*Informação recolhida durante a entrevista (28, Janeiro, 2025).



Figura 205. - Imaginário, M. (2012). Garbage Truck, art project in collaboration with Lisbon Council [imagem]. Cargo Collective. Fonte: https://cargocollective.com/mariaimaginario/Public-Art

"No meu tempo, ninguém fazia isto a pensar numa carreira artística. Até que tens 18 ou 19 anos. Na altura, não havia Bolonha , eram 5 anos de escola, os cursos eram super gerais. Tu tiravas design e podas ser muito coisa dentro do design. Não havia mestrados nem de ilustração era tudo generalista. Não tinhamos tao definido. Eu sabia que queria ser artista mas nunca pensei que o que ia fazer na perede me ia levar para esse lado. Até porque tinha medo de mostrar na escola. Ou as pessoas do mundo da arte saberem que eu pintava paredes. Eu achava que era uma coisa contraproducente" (citação de Maria Imaginário na entrevista, 28, Janeiro, 2025).

Apesar de o *graffiti* ser uma forma de arte ilegal e associada ao vandalismo, dentro da sua cultura existem várias regras. Uma delas é a proibição de "tagar" ou desenhar por cima de obras de outros artistas. No caso de Maria Imaginário, nunca

*Informação recolhida durante a entrevista. (28, Janeiro, 2025).

enfrentou problemas desse género e, para ela, esse tipo de ação não é um gesto de vandalismo deliberado, mas sim um comportamento inconsciente.

Quando pintava, tinha o cuidado de escolher as superfícies de forma criteriosa. Evitava pintar em mármore, pedra, edifícios novos ou restaurados. O seu foco era não interferir em espaços privados, concentrando-se em áreas pertencentes à câmara municipal, muros sem proprietário definido ou edifícios abandonados. Maria destaca ainda que, no universo da arte de rua, existe uma hierarquia e um respeito mútuo entre os artistas, o que contribui para manter a ordem e a consideração pelas obras uns dos outros.

Sobre a legalização do *graffiti,* a artista defende que o *graffiti* não deve ser legalizado, pois, ao tornar-se legal, deixa de ser *graffiti* na sua essência e passa a integrar-se no universo da *street art*.

Quando questionada sobre a influência que a ditadura teve no *graffiti* em Portugal, a artista respondeu que o impacto foi, sobretudo, o atraso na chegada do movimento, tal como tudo o que acontecia na altura (*). No entanto, este aparecimento e impacto do movimento em Portugal coincide na mesma altura com o que ocorreu noutros países (Ganz, 2004, pp. 126-128). Uma das razões que poderá ter contribuído foi a entrada de Portugal na União Europeia, em 1986 (European Union, n.d.), o que permitiu uma maior circulação de artistas.

Atualmente, sente que tudo acontece de forma mais rápida devido à *internet*, permitindo que a arte circule a um ritmo semelhante nos países desenvolvidos. No entanto, na altura, as novidades demoravam mais a chegar.

No que toca à influência da ditadura na arte feminina, a artista destaca as bolseiras da Gulbenkian, como Helena Almeida, cujas são grande inspiração da artista. No entanto, ressalva que muitas delas provinham de um contexto relativamente privilegiado, o que lhes permitiu dedicar-se à arte. Por outro lado, as mulheres com menos recursos enfrentavam dificuldades (*)

*Informação recolhida durante a entrevista. (28, Janeiro, 2025).

mais básicas, como a necessidade de garantir o sustento diário. Quando se vive na pobreza e a fome é uma realidade, a última preocupação é pensar em arte e conceptualidade. Nessas circunstâncias, a prioridade é a sobrevivência: como enfrentar o inverno, como gerir o rebanho ou como será a próxima colheita. É nesse contexto que a artista sente que a cultura enfrenta um certo atraso, pois, quando as necessidades básicas não estão garantidas, torna-se mais difícil aceitar ou compreender a cultura.

Desde sempre se ouviu, nos media, a existência de uma rivalidade feminina. Para a artista, não sente que exista na área da arte de rua, uma vez que mantém uma relação amigável e profissional com as colegas.

"Nós nos conhecemos todas. Somos amigas e respeitamos o trabalho umas das outras. Sem falar em intrigas, nem me cruzei com nada disso em todo trabalho que eu tive. Não acho nada este estereótipo existem nem nem sinto muito real na verdade, pelo menos na minha experiência"(citação de Maria Imaginário na entrevista,28, Janeiro, 2025).

No que diz respeito ao investimento na sua arte por parte de instituições, a artista nunca o solicitou, pois os convites surgiam naturalmente. Existiu a pandemia, que contribuiu para o cancelamento de vários eventos e exposições. No entanto, contou que já recebeu muitas recusas por parte de galerias.

"A arte pública é uma coisa que envolve muita responsabilidade e financiamento de dinheiro" (citação de Maria Imaginário na entrevista, 28, Janeiro, 2025).

*Informação recolhida durante a entrevista. (28, Janeiro, 2025).

MOAMI

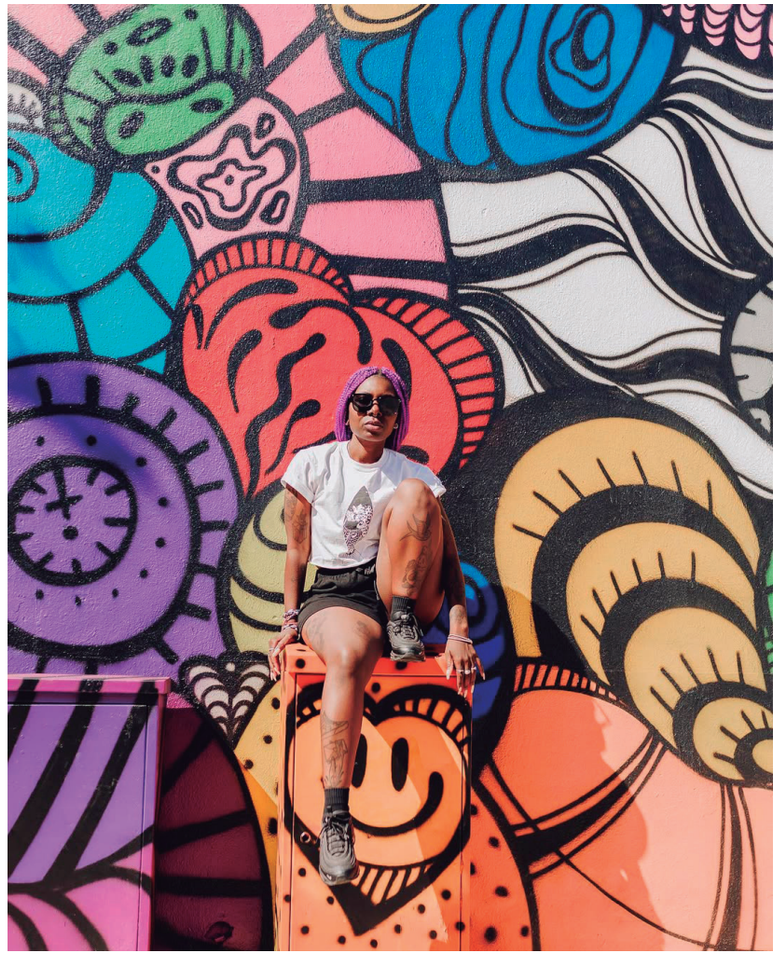


Figura 206. - Moami á frente do seu projeto, PANDAMITOLOGIA, no bairro da torre Festival Infinito, 2024, Imagem retirada na conta de Instagram da artista.
Fonte: https://www.instagram.com/p/DAeQ9wVsPHH/?img_index=1

Moami, termo originário do *Kikongo* (uma língua falada em Angola), é o nome artístico de Stélvia Zamora. A artista mudou-se de Angola para Portugal com cerca de 13 ou 14 anos e foi em território português que, em 2004, iniciou o seu percurso no *graffiti*, na Vila de São João da Talha (GAU - Galeria de Arte Urbana, 2024, 0:13). Antes de pintar *graffiti*, a artista já pintava com diversos materiais, até que surgiu a curiosidade de experimentar as latas de *spray*. A partir desse momento passou a preferir essa técnica, utilizando-a tanto em contextos legais como ilegais, o que transformou essa prática simultaneamente no seu trabalho e no seu *hobby*.

Nas obras de Moami encontram-se diversas inspirações que, segundo a própria artista, advêm do seu background multicultural — africano, angolano e europeu —, refletido no uso de cores vibrantes, formas e padrões. Outro elemento marcante na arte de Moami é a figura do panda, o seu animal preferido, que surge de forma recorrente nas suas criações (Da Chic Thief, 2021).

Os comentários que Moami recebe sobre as suas obras frequentemente contestam que o seu trabalho tem um caráter infantil. Perante essa perceção, a artista percebeu que poderia utilizar essa visão como uma forma de justificar e defender a sua arte. Com convicção, a artista argumenta que, se crianças de cinco anos conseguem apreciar as suas obras e reconhecer, para além das cores e das imagens, temas muito mais complexos do que os adultos, então prefere que o seu trabalho continue a ser considerado infantil.

A intuição da artista foi criar personagens que a representassem tanto como artista quanto como pessoa, garantindo que fossem originais e não cópias de ninguém ou de outro artista. Para ela, copiar o trabalho de alguém significaria perder a sua identidade artística.

*Informação recolhida durante a entrevista. (4, Fevereiro, 2025).

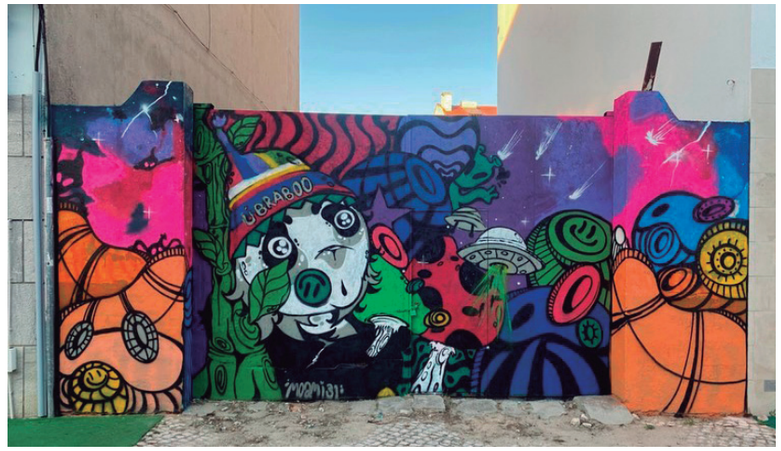


Figura 207. - FLASH DAY - Pensamentos de papel, 2024, A presença do panda e o todo universo visual da arte de Moami,Imagem retirada na conta Instagram da artista.https://www.instagram.com/p/DCVJH-MeNSyL/?img_index=1

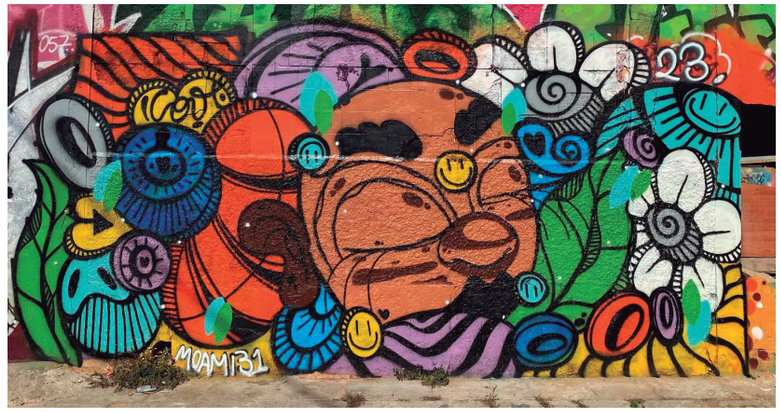


Figura 208. - Pandamitologia - Muanza, 2023, A presença de uma personagem e o todo universo visual da arte de Moami. Imagem retirada na conta de Instagram da artista.
Fonte: https://www.instagram.com/p/Cx5b1sAspnF/



Imagem de cima
Figura 209. - Carduus Clyde, a presença de uma personagem e o todo universo visual da arte de Moami, 2024. Imagem retirada na conta de Instagram da artista. Fonte: https://www.instagram.com/p/C6roTqsM32g/?img_index=1.



Imagem de baixo
Figura 210. - Pandamitologia Florinda, a personagem do rato, 2024, a presença do panda e de uma personagem na arte de Moami. Imagem retirada na conta Instagram da artista. Fonte: https://www.instagram.com/p/C40PpFFsbpo/?img_index=1

Moami já participou em diversos projetos, incluindo Rostos do Muro Azul, em Alvalade; as comemorações do Dia da Mulher em 2020 e 2021, na Graça; e o Festival O Bairro e o Mundo, em 2015, na Quinta do Mocho, entre outros. Dentro esses, a artista destaca aquele que mais a representou e preencheu: o mural em comemoração aos 50 anos do 25 de Abril, com a participação de mais três artistas: Tamara Alves, Sara Fonseca da Graça, e Mariana Malhão.

"O pintar aquele mural com mais três artistas sobre os 50 anos do 25 de Abril foi um culminar de um objetivo que foi muito bom para mim. Juntar-me a outras artistas, ser convidada para trabalhar com outras artistas e que, desta vez, conseguimos representar muito bem o país. Porque estávamos ali duas artistas negras, duas artistas brancas, que representavam o que é ser português. Há muita cultura existente no país. Então, foi muito gratificante fazer parte deste projeto, da *Underdogs*. E agradeço" (citação de Moami na entrevista, 4, Fevereiro, 2025).



Figura 211. - Mural da Revolução dos Cravos. Fotografia Francisco Romão Pereira. — Fonte: https://www.timeout.pt/lisboa/pt/noticias/o-mural-com-salgueiro-maia-na-avenida-de-berna-agora-e-outro-110923

*Informação recolhida durante a entrevista. (4, Fevereiro, 2025).

Embora estes projetos acabem por impulsionar o seu trabalho, Moami sublinha que os projetos mais marcantes são aqueles que são criados e financiados por ela própria.

Apesar de existirem ***workshops*** em que as pessoas podem grafitar numa "tela" em branco, existem casos em que alguém se dirige à obra de outra pessoa e pinta por cima. Muitos consideram isso vandalismo à sua arte, enquanto outros defendem que, ao ser exposta publicamente, a obra deixa de pertencer ao autor e a intervenção torna-se num ato artístico de outrem. Para a artista, a sua opinião em relação a este tema mudou com o tempo e a experiência. Anteriormente, considerava essa prática uma falta de respeito e ficava genuinamente chateada. Atualmente, vê-a como uma forma de afirmação de vida e liberdade, uma vez que muitas dessas *tags* nem sequer são feitas por *writers*.

> **"Caso seja uma peça em cima do meu mural, aí "Solto o Panda Maluco", visto que nesse meio todos nós nos conhecemos, sabemos bem quem somos e uns podem até fingir que não se conhecem.**
>
> **Ser for um tag, faz parte e acaba por dar, uma nova vida ao mural que é uma tela de expressão livre estando na rua... Tenho algumas fotografias dentro deste contexto e gosto de ver a evolução e degradação dos meus murais com os tags e às vezes partilho nas redes por isso mesmo" (citação de Moami na entrevista, 4, Fevereiro, 2025).**

A artista revela que o seu percurso enquanto artista foi longo e exigiu muito trabalho árduo. A sua determinação em seguir a carreira artística resultou em algo gratificante, uma vez que o seu crescimento profissional foi conquistado por mérito próprio e não por influência de terceiros.

Moami destaca ainda a oportunidade de representar Portugal internacionalmente, mas salienta que essa representação não se limita ao país em si. Ela sente que também representa uma comunidade que permanece, muitas vezes, invisível. A artista considera contraditório que, num país de pequenas dimensões como Portugal, haja tão poucos, ou praticamente nenhuns, artistas negros em destaque.

Os projetos incluem *workshops* de iniciação ao *graffiti,* nos quais são abordadas diversas técnicas de aprendizagem desta arte. Estes *workshops* estão abertos a todas as faixas etárias, desde os 5 até aos 60 anos ou mais, permitindo a participação de todos, incluindo mulheres, e promovendo, assim, a inclusão e a diversidade na prática do *graffiti*.

Na questão de gênero, Moami defende que existe, de facto, desigualdade de género, e considera-se representante dessa minoria, tanto por ser mulher negra. A artista salienta que a arte urbana teve origem num universo predominantemente masculino e que, quando as mulheres começaram a demonstrar interesse, eram em número reduzido e frequentemente desvalorizadas. Na altura, o meio era muito fechado, pois tratava-se de um círculo de amigos próximo, sem grande abertura para integrar novas pessoas, sobretudo mulheres, independentemente do seu talento. Com o tempo, porém, o número de mulheres a dedicar-se à arte urbana tem vindo a aumentar.

*Informação recolhida durante a entrevista. (4, Fevereiro, 2025).

DAMAS JAM

O projeto Damas Jam surgiu em 2024, desenvolvido por Moami em parceria com uma amiga. O objetivo deste projeto é incentivar as mulheres a explorar a pintura de *graffiti,* proporcionando um espaço inclusivo para todas, desde das que nunca tiveram contacto com uma lata de *spray* até às mais experientes na técnica. O foco do Damas Jam não é a competição, mas sim a partilha de experiências, o convívio e a troca de dificuldades e aprendizagens, promovendo um ambiente colaborativo e de apoio mútuo entre mulheres.

"Não existe essa vontade de juntar outras mulheres pintoras e outras mulheres que fazem alguma coisa e irem para a rua fazer uma pintura de pintar. Não existe...E as mulheres têm que realmente parar de achar que estamos todas a competir. Não. Porque quando pensamos assim, ou muitas pensam assim, acabam por não fazer nada e continuam sempre arremeter naquilo que elas querem ser e nunca serão"

"Porque lutamos tanto pelo feminismo, mas depois acabámos por ser piores, não é? Do que os homens. Porque os homens, quando querem pintar, independentemente de se terem amigos ou não, eles juntam e se pintam. Não estão ali a arranjar uma desculpa."

(citações de Moami na entrevista, 4, Fevereiro, 2025)

Este não permite a inscrição de homens, exceto quando estão em função de acompanhamento ou assistência de alguma inscrita. A motivação para a criação deste projeto surgiu da inspiração em iniciativas semelhantes realizadas no estrangeiro, nas quais Moami participou através de convites para intercâmbios culturais. Estas experiências resultaram em encontros significativos que culminaram na realização da primeira edição do *Graffiti* Internacional Feminino.

*Toda esta informação recolhida durante a entrevista. (4, Fevereiro, 2025).

"E se tivermos intimidade e outras coisas mais, como muitas lutam, então tem que existir essa retrociprocidade para que haja esse movimento, esse movimento feminino que seja em prol das mulheres. Porque eu, se quiserem juntar, eu vou pintar com as minhas amigas. Mas eu não quero só pintar com as minhas amigas...

Eu quero pintar também com outras mulheres, aqui em Portugal, que tenham a mesma dificuldade que eu. Que se juntarem, que estarem a ver um dia, ok, vamos pintar todas, vamos conviver, vamos conversar. Se não for para pintar paredes, vamos fazer qualquer coisa relacionada com a arte" (citação de Moami na entrevista, 4, Fevereiro, 2025).



Figura 212. - Mural Damas Jam - 1º EDIÇÃO, 2024, Publicado por Moami, Imagem retirada na conta de instagram da Moami. Fonte: https://www.instagram.com/p/DCODD2KtXIX/?img_index=7

*Toda esta informação recolhida durante a entrevista. (4, Fevereiro, 2025).

Quando o tema é a rivalidade feminina, Moami defende que os media alimentam essa narrativa de forma exímia e que as mulheres precisam de ter discernimento para não se deixarem influenciar por isso. Segundo a artista, quando as mulheres deixam de comunicar entre si, geralmente é porque um homem está envolvido na questão. Defende ainda que somos, simultaneamente, feministas e machistas devido à educação que recebemos. Considera também que, ao longo dos anos, o feminismo se focou principalmente na experiência da mulher branca. Assim, sustenta que o feminismo deve ser inclusivo e abranger todas as mulheres.

Ao longo da história, diversas comunidades de mulheres, como as indígenas e as negras, enfrentaram opressões significativamente mais severas do que as mulheres brancas. A artista afirma que, ainda hoje, é afetada não só pela desigualdade de género, mas também pela discriminação racial, admitindo que continua a sentir essa repressão na sua vida.

A relação da artista com as autoridades era marcada por abordagens típicas. Destaca que, mesmo quando estava num grupo de rapazes e era a única rapariga, as autoridades dirigiam-se exclusivamente a ela para questionar o que estavam a fazer. Além disso, em algumas ocasiões, era confundida com um rapaz, o que influenciava a forma como era abordada.

Caso estivesse a pintar numa parede legal, respondia de forma calma, sugerindo que as autoridades falassem diretamente com o responsável pela parede. No entanto, admite que estas abordagens tinham frequentemente um caráter ligeiramente intimidatório.

Ao longo dos anos, desenvolveu uma estratégia particular para lidar com estas situações. Observou que, geralmente, os agentes atuam em dupla, sendo um mais agressivo e o outro mais calmo. Assim, mesmo que o agente mais agressivo lhe colocasse questões, a artista optava por responder, com tranquilidade, ao agente mais calmo com o intuito de suavizar o comportamento do colega mais confrontativo.

Em relação a Moami, sobre a ditadura:

*Toda esta informação recolhida durante a entrevista. (4, Fevereiro, 2025).

"Muitos eram presos só por falarem um ai. O vizinho ia logo à PIDE e dizia, olha, ele foi falar isso, um ai. Eras preso. Se pelo facto de tu escreveres uma coisa que ninguém entende, ia ser pior ainda. Porque ninguém entendeu o que tu que escreveste, então ia achar que era um código qualquer e tudo mais, e afinal era só um nome" (citação de Moami na entrevista, 4, Fevereiro, 2025).

Sobre a posição da mulher na ditadura, Moami levanta a questão de que, se hoje ainda existe desigualdade de género, não imaginava que, durante a ditadura, fosse diferente.

"Sim. Todas as políticas ditatoriais, é isso mesmo. Estas impedem que algumas pessoas,algumas comunidades não possam fazer aquilo que realmente querem fazer. Então, se temos um leque já de mulheres que fazem pouco, tendo essa proibição de ditadura, nada fazes" (citação de Moami na entrevista, 4, Fevereiro, 2025).

Quando é questiona sobre a legalidade do *graffiti*, a artista destaca que arte não pode deixar de ser ilegal. A própria sublinha que a cultura do *graffiti* não é um movimento, mas sim uma cultura. Ainda realça a *street art* como *"graffiti* legal".

"A *street art* veio para amenizar a brutalidade da ilegalidade. Então ficou a street art para ser mais bonitinho, nas galerias, em alguns lados" (citação de Moami na entrevista 4, Fevereiro, 2025).

Dentro do nucleo do *graffiti* e da *street art*, Moami revela que existiu uma 'rixa' entre os artistas de cada área devido ao facto dos artistas de *street art* manterem uma certa discrição sobre o seu percurso no *graffiti,* pois, como o graffiti é uma arte ilegal, poderiam ser mal vistos ou até perder projetos. No entanto, atualmente, essa rixa já não existe, uma vez que existe uma mentalidade mais aberta em relação ao *graffiti.*

*Toda esta informação recolhida durante a entrevista. (4, Fevereiro, 2025).

NUREA

Nurea iniciou o seu percurso no *graffiti* aos 16 anos, encerrando esta aos 25. Durante esse trajeto, a artista também progrediu academicamente, formando-se em Design Gráfico. Posteriormente passou a atuar como designer, dedicando-se à construção de marcas e identidade visual *(branding)*. A artista destaca que o *graffiti* foi muito importante para seu percurso profissional devido à exploração tipográfia que o *graffiti* lhe proporcionou.

No *graffiti*, Diana Sousa adotou o nome artístico *BEE,* inspirado numa palavra escrita numa das peças de roupa que usava com frequência. Só mais tarde viria a escolher o nome Nurea, não só por ser português e feminino, mas também, na altura, este nome não ser muito comum em Portugal.

Os primeiros registos da artista nas ruas correspondem às marcas deixadas pela sua *crew*, a *Crew OGA*.



Figura 213. - Graffiti Masterpiece desenvolvido pela Nurea e Glam - Crew OGA, esta imagem foi cedida pela artista através de comunicação pessoal no dia 19 de fevereiro 2025

*Toda esta informação recolhida durante a entrevista. (19, Fevereiro, 2025).



Figura 214. - Graffiti Masterpiece desenvolvido pela Nurea e Glam Crew OGA, esta imagem foi cedida pela artista através de comunicação



Figura 215. - Graffiti Masterpiece desenvolvido pela Glam, Candi e Nuria no Parque das Estações em 2009, esta imagem foi cedida pela artista através de comunicação pessoal no dia 19 de fevereiro 2025

CREW OGA (ONLY GIRLS ALLOWED)

Esta *crew* nasceu em 2000, a partir de um grupo de amigas do ensino secundário: Diana, Catarina Glam e Sofia (que assinava como Care), que saiu pouco tempo depois e que Diana acabou por perder o seu contacto. Durante algum tempo, a artista Maria Imaginário também participou; no entanto, Maria Imaginário pintava separadamente da *crew.*

O que motivou a formação da *crew* foi que, na altura, a artista sentia que o mundo do *graffiti* era um meio amplamente dominado por homens. No contexto escolar em que Nurea estava inserida, já havia rapazes, um deles era o artista Aka Corleone, que praticavam *graffiti.* No entanto, sempre que as raparigas tentavam fazer algo sentiam-se colocadas à margem. Eram frequentemente desvalorizadas, com comentários como "vocês não percebem nada disto" ou "nem sequer sabem pintar", ressaltando que ainda hoje a artista ainda sofre desvalorização, estando constatemente a ouvir a expressão "para uma mulher nao está mal". Foi neste ambiente que surgiu a vontade de criar uma crew: um grupo de raparigas a afirmar-se num meio muito masculino.

Nos primeiros anos da *crew*, dentro do núcleo do *graffiti*, o grupo fazia questão de manter o anonimato. Esta decisão prendia-se com a convicção de que, por serem raparigas, não seriam levadas tão a sério. Como refere a artista, existia e continua a existir uma descredibilização constante da arte criada por mulheres.Esta tática de anonimato permitia-lhes que o seu trabalho fosse reconhecido não pelo género, mas pela qualidade da obra e pela escolha criteriosa dos locais onde intervencionavam.

A escolha dos locais era algo de grande importante para elas, pois, no universo do *graffiti*, existia uma disputa simbólica pelos melhores espaços. Conseguir pintar num local de destaque representava uma conquista, uma prova de mérito.

Durante os primeiros oito anos, essa preocupação foi central para o grupo: pintavam quase semanalmente, escolhendo zonas com grande visibilidade, como rooftops, muitas vezes recorrendo a escadotes para alcançar esses locais.

Só mais tarde os rapazes começaram a perceber quem era a crew, e foi a partir desse momento que a crew começou a "dar a cara". O desejo de conquistar respeito e reconhecimento levou-as a apostar nos locais mais difíceis e visíveis, muitas vezes chegando lá antes dos próprios rapazes. Isso, para elas, era uma forma de afirmação e resistência.

Quando a *crew* era abordada pelas autoridades, a artista destacou a diferença no tratamento entre rapazes e raparigas. Nurea relatou que a polícia as olhava de forma muito paternalista, tratando-as como se fossem suas filhas, devido às roupas que usavam e à cor de pele. No entanto, acabaram por aproveitar essa abordagem paternalista, considerando-a vantajosa, pois os polícias as tratavam de maneira mais branda e com mais tolerância comparando com os rapazes, que eram violentos.

Sim, definitivamente, isso era o que nos dava mais vantagem. E a verdade é que, como mulheres, aproveitávamos as poucas vantagens que temos na vida em relação aos homens, e essa era uma delas: os homens não nos levavam a sério. (...) Somos brancas. Acho que isso, infelizmente, acabou por ser uma vantagem social, porque, ao contrário deles, não nos faziam julgamentos imediatos. Não éramos visíveis de forma negativa. Vestíamos-nos de forma normal, sem aquele estigma de querer impor algo, e isso, acho eu, tem uma importância em relação aos estereótipos (...). Sabíamos que à partida não nos iam bater, porque somos raparigas, somos brancas, enfim. Então acabávamos por assumir que se a polícia aparecesse, íamos só conversar com eles, e isso funcionava a nosso favor. Muitas vezes a polícia ficava à espera que acabassemos de pintar" (citação de Nurea na entrevista, 19, Fevereiro, 2025).

A atitude paternalista, muitas vezes marcada por preocupação com o facto de estarem na rua sozinhas àquela hora, considerando-o perigoso. Nunca foram violentos com elas; pelo contrário, mostravam-se surpreendidos por serem raparigas a pintar *graffiti*, algo que não esperavam.

*Toda esta informação recolhida durante a entrevista. (19, Fevereiro, 2025).

Na esquadra, as autoridades confiscavam as latas, no entanto alguns agentes faziam comentários abertamente machistas, questionando porque não estavam em casa a lavar a louça ou a passar a ferro.

O fim da *crew* deveu-se a vários motivos. Um deles foi o desejo de evitar problemas com a polícia, uma outra razão foi o afastamento progressivo das artistas em relação à linguagem do *graffiti*, com a qual deixaram de se identificar, considerando-a demasiado neutra e egocêntrica. Com o tempo, cada elemento sentiu a necessidade de seguir o seu próprio percurso artístico e profissional.

Catarina tornou-se uma artista multidisciplinar, enquanto Nurea seguiu a área do design, no entanto, manteve o contacto com o universo do *graffiti*, uma vez que o seu marido é proprietário de uma loja de materiais da especialidade, a Crack Kids.



Figura 216. -Masterpiece Oga Girls criado pela crew OGA, esta imagem foi cedida pela artista através de comunicação pessoal no dia 19 de fevereiro 2025

*Toda esta informação recolhida durante a entrevista. (19, Fevereiro, 2025).



Figura 217. - Masterpiece da crew OGA, produzida no ano 2008, esta imagem foi cedida pela artista através de comunicação pessoal no dia 19 de fevereiro 2025



Figura 218. - Sé, 2008, Graffitis desenvolvidos pela Crew Oga e pela Maria Imaginário num Edifício abandonado em Lisboa. Imagem retirada na conta Flickr da artista. — Fonte: https://www.flickr.com/photos/maria_imaginario/2587263017/

Sobre a rivalidade, no todo, ou até mesmo nos media, acabam por nos incutir essa ideia. A artista defende que, hoje em dia, existe companheirismo entre as mulheres. Acredita que, atualmente, as redes sociais têm vindo a contribuir para esse espírito de união, ajudando-nos a ser mais benévolas, a apoiar-nos umas às outras e a desenvolver mais empatia. Destaca que a rivalidade acaba por beneficiar os homens, algo que considera importante reconhecer. No entanto, a artista defende que esta depende da própria mulher e é algo que nos é imposto desde muito novas. A artista refere que tem procurado desconstruir essa lógica no seu próprio percurso e espera que todas estejam a trabalhar nesse sentido. Salienta ainda a rivalidade entre mulher e homem, chamando a atenção para um estereótipo muito presente: a ideia de que uma mulher, ao ocupar um cargo ou lugar de destaque num meio dominado por homens, só o consegue por ser "oferecida" ou devido a interesses externos. Para ela, apesar de esse pensamento já não fazer sentido nos dias de hoje, acredita que ainda levará muitas gerações até que desapareça. Defende que é necessário um grande trabalho entre as mulheres — de consciência, apoio e união — para que, só depois, se possa construir uma relação mais justa e equilibrada também com os homens.

"Vejo num tempo atrás, tudo aquilo que eu observei, estudei e daquilo que eu penso, é que sim, as mulheres eram muito mais competitivas, mas porque estamos a falar de há meia dúzia de anos atrás, se a mulher dependia totalmente do homem, se não tivesse um homem a sustentá-la, ela não sobrevivia. Portanto, essa competitividade tinha que vir de um lugar de sobrevivência" (citação de Nurea na entrevista, 19, Fevereiro, 2025).

Abordando a ditadura, para a artista, esse período remete para uma sociedade mais tradicional e conservadora, marcada por uma divisão rígida de papéis de género. Sempre que existe essa separação, a mulher é quem menos beneficia, e continua a refletir-se até às gerações mais recentes.

A artista defende que sair de uma época de ditadura teve um impacto significativo, principalmente porque a cultura e a arte eram vistas de forma secundária ou até marginalizada. Sublinha que, em contextos dominados por mentalidades mais conservadoras, a cultura é quase sempre a primeira a ser afetada.

"A cultura é sempre a primeira a sofrer neste tipo de mentalidades mais conservadoras" (citação de Nurea na entrevista).

A arte do *graffiti*, que surgiu nos anos 80, pouco depois da Revolução, enfrentou desde o início um preconceito. Nurea defende que ainda existe muito preconceito em relação ao *graffiti*, embora menos. Ela defende que o público vê as coisas como boas apenas quando as compreende. Para ela, o *graffiti* não trabalha no sentido de ser bem visto, não sendo essa a intenção de quem pinta. Inclusive, é o oposto: é criar desconforto, é criar conflito, ressaltando que o *graffiti* é uma arte muito narcisista, territorial e, por isso, acaba por não existir uma aceitação. Este não pretende ser conceitual. Defende ainda que o *graffiti* não é bem visto por ser uma arte derivada de letras, enquanto que, se fosse composto por bonecos ou characters, já é mais facilmente aceite.

A artista acredita que o *graffiti* nunca vai ser legal. No entanto, destaca que hoje existe uma maior abertura à cultura que o acompanha — como o *rap* e o *hip hop*. Trata-se de uma cultura que deixou de ser algo marginal e passou a ser abraçada pelo meio comercial e pelas marcas, por ser vista como algo "cool". Ainda assim, por mais que existam iniciativas legais e que as marcas queiram associar-se à pintura com *spray*, para a artista, o *graffiti* será sempre ilegal por natureza.

Entre o *graffiti* e a *street art*, a artista afirma que não é nada fundamentalista em relação à "rivalidade" entre ambas. Nunca foi a favor de pintar em superfícies de pedra ou em monumentos, pois sempre teve muito respeito por esses espaços. Normalmente, ela e o seu grupo pintavam em casas já danificadas ou abandonadas, tendo sempre muita atenção ao local onde pintavam.

*Toda esta informação recolhida durante a entrevista (19, Fevereiro, 2025).

Em relação a alguém pintar por cima da sua arte, Nurea afirma que, nos dias de hoje, isso lhe é indiferente. Defende que, dentro da cultura do *graffiti*, existe um respeito mútuo. Conta que, por vezes, já vieram perguntar-lhe se podiam "crossar" numa determinada peça, o que considera normal. Caso se trate apenas de um tag, já não se incomoda.

No entanto, na altura em que graffitava ativamente, levava o "crossing out" muito a sério. Para ela, nessa fase, o *graffiti* era o seu instrumento de afirmação, uma forma de se impor enquanto pessoa e mulher dentro dessa subcultura.

> **"Na altura levavam isso muito a sério, era a nossa vida, nós éramos super focadas, e era uma questão de respeito, queríamos que nos respeitassem como indivíduos" (citação de Nurea na entrevista, 19, Fevereiro, 2025).**

Hoje, Nurea defende que o *graffiti* está muito baseado em *tags*. Sob a sua observação, os *graffitis* perderam qualidade, focando-se na quantidade e menos na qualidade. Recorda que, quando praticava *graffiti*, as peças eram concebidas com boa qualidade, o que exigia muitos treinos e os locais tinham de ser bem escolhidos, com a finalidade de ser bem reconhecida pela a sua arte.

Apesar de sentir uma desvalorização ao longo de sua carreira artística, no que diz respeito ao investimento na arte, a artista conta que, apesar de haver poucas mulheres na arte, ao passar pela Crack Kids, da qual faz parte da curadoria, tem notado um aumento no número de mulheres na arte de rua. Ela conhece e acompanha mulheres que estão a conseguir lugares de destaque em galerias, inclusive no estrangeiro. No entanto, é possível que ainda continue a ser dado mais benefício aos homens, como é o caso em tudo, de forma muito inconsciente.

Toda esta informação recolhida durante a entrevista. (19, Fevereiro, 2025).



Figura 219. -Barcelona, 2009, Piece do nome da artista acompanhada pelo tag da sua crew em Barcelona. Imagem retirada na conta Flickr da artista. — Fonte: https://www.flickr.com/photos/nurea/3173982812/

Perante as três artistas mencionadas, fruto de entrevistas que realizei, foi possível perceber que o nome artístico tem sempre algo por trás, um significado, uma motivação. Uma das principais razões para a criação de um pseudónimo está ligada à necessidade de manter uma vida dupla, sobretudo devido ao medo de serem reconhecidas, já que, na altura, o *graffiti* era ainda mais mal visto devido à sua natureza. Apesar dessa dualidade, houve quem manteve o nome artístico na transição para a *street art* ou para a arte pública, como é o caso de Maria Imaginário. Curiosamente, a artista nunca imaginou que o *graffiti* a levasse a algo mais, encarando-o, na altura, apenas como uma fase, sendo inconcebível progredir uma carreira artística através do *graffiti*.

A escolha destes nomes é muito variada. Alguns artistas mudam de nome simplesmente por influência de uma peça de roupa, como é o caso de Nurea. No seu caso, o próprio nome 'Nurea' surge com variações, em algumas peças surge com 'i', noutras com 'e' , no entanto, na época, esse nome era pouco comum em Portugal, o que contribuía para uma ideia de autenticidade, algo essencial no universo do *graffiti*.

O nome artístico transmite não só as raízes da artista como também a essência da sua arte. Esse papel é fundamental, tal como acontece com Lady Pink, que incorpora nas suas obras as culturas que consome e as suas próprias origens, defendendo ativamente a multiculturalidade e a globalização, tanto através da arte ilegal como da arte legal, como ferramentas essenciais para desconstruir uma sociedade patriarcal e nacionalista.

Nas três artistas também se verificam trajetórias distintas, apesar de todas terem começado na adolescência . A exploração artística foi, para cada uma, a chave tanto para a entrada como para a saída do *graffiti*. Através do testemunho da artista

Maria Imaginário, percebemos a dificuldade em explorar pormenores mais precisos dentro do *graffiti,* uma arte de execução rápida, o que limitava essa possibilidade.

No entanto, no caso de Moami, o percurso foi inverso: a artista iniciou o seu percurso no *graffiti* devido à exploração de materiais, acabando o *graffiti,* legal ou ilegal, seu ganha-pão e também o seu *hobby*. Atualmente, promove *workshops* para incentivar outros a explorar esta forma de arte.

A entrada de Nurea não foi uma simples exploração de materiais, mas sim a pertinência de se afirmar numa arte caracterizada como um meio masculino. Dentro desse contexto, na comunidade do *graffiti* e na escola, era frequentemente menosprezada pelo facto de ser mulher. Percebe-se, assim, que neste meio, composto maioritariamente por jovens entre os 16 e os 20 anos, o machismo ainda estava enraizado, de forma semelhante ao que se verificava durante a ditadura, onde a mulher era destinada a cuidar da família e do lar.

Dentro da comunidade, Nurea e a sua *crew*, para alcançarem reconhecimento e atribuírem valor à sua arte dentro da comunidade do *graffiti*, desenvolveram uma estratégia de ocultação. Não apenas a ocultação recorrente neste contexto devido à natureza da arte, mas também a necessidade de se manterem anónimas dentro da própria comunidade. Esta estratégia teve como objetivo garantir que a valorização do seu trabalho fosse feita com base na qualidade das peças e nos locais onde eram executadas, e não desvalorizadas apenas pelo facto de serem raparigas.

Um outro exemplo é o de Moami. Segundo a própria artista, e pela minha interpretação do seu trabalho, deparamo-nos com o uso de cores vibrantes e de padrões que revelam a sua inspiração na cultura africana. Em algumas obras, está também

presente a figura ilustrada de personagens de pele negra, o que reforça a representação da comunidade negra nas suas pinturas, também a presença recorrente do panda surge como uma expressão do seu apreço pessoal por este animal. Para além do todo anteriormente referido, a artista incorpora também referências ao Portugal europeu, visíveis, por exemplo, em detalhes como a filigrana, criando assim uma fusão cultural entre as suas raízes africanas e a sua vivência europeia.

No entanto, segundo a artista, recebe frequentemente opiniões que classificam o seu trabalho como tendo um caráter infantil. Perante isso, a artista começou a defender o seu trabalho sob esta classificaçãol. Este posicionamento revela que a artista sentiu necessidade de se adequar a interpretações externas que, de certa forma, desvalorizam tudo o que está por detrás da sua obra, nomeadamente o seu percurso, o seu background e as culturas que a influenciam.

Embora as razões acima mencionadas tenham levado Maria Imaginário a afastar-se do *graffiti*, há duas razões recorrentes. Uma das mais comuns está relacionada com o percurso de vida, os estudos académicos, e a vida profissional ou pessoal, o que demonstra que, em muitos casos, o *graffiti* é apenas uma fase. Uma outra razão é as constantes abordagens da polícia.

Nas abordagens policiais, constatamos o quão díspares são as reações consoante o género. Dentro destes relatos, torna-se evidente a existência de sexismo em ambos os casos. No que toca aos rapazes, as autoridades tendem a exercer repressões mais violentas, incluindo agressões físicas. Esta prática de violência policial parece herdar os traços da cultura autoritária da PIDE, refletindo-se ainda hoje, por exemplo, usado para o contexto de educar. Esta ação também destaca o estereótipo do uso da força entre homens, uma imposição social

que valoriza o confronto físico, tanto para o agressor como para a vítima. Esta violência revela-se ainda mais grave quando se considera a idade dos jovens, fator muitas vezes ignorado devido ao valor cultural atribuído ao respeito pelos mais velhos.

No caso das raparigas, embora também tenha existido repressão, como relatado por Maria Imaginário e Nurea, as autoridades demonstravam, por vezes, um certo cuidado ou preocupação, tratando-as como se fossem suas filhas. Este tipo de comportamento revela, mais uma vez, o estereótipo do sexo feminino, um ser frágeis ou tratadas, devido as suas tenras idades, por "meninas tolinhas, inconscientes da vida". As artistas chegaram, inclusive, a adotar esse papel estrategicamente, de forma a suavizar a abordagem policial.

Na esquadra, eram frequentemente questionadas sobre as suas motivações, como se o simples facto de serem raparigas a fazer *graffiti* fosse algo surpreendente, e confrontadas com perguntas de cariz machista, como, por exemplo, o motivo de não estarem em casa a realizar tarefas domésticas, insinuando que o lugar da mulher não é na rua mas é em casa.

Na entrevista com Nurea, ela sublinhou algo muito importante: cor da pele. Esta é evidente, nas declarações de Moami sobre como era abordada pela policia, a artista adotou uma estratégia completamente diferente, optando por dialogar com o agente mais calmo, tentado acalmar aquele que a abordou com mais agressividade.

Na questão da cor da pele, o feminismo deve ser uma luta inclusiva, que envolva mulheres de todas as origens, independentemente da cor, do estatuto social ou da orientação sexual. No entanto, como se pode perceber nas afirmações de Moami, a cor da pele ainda influencia a forma como a polícia age. Num país pequeno como Portugal, onde a extrema-direita tem

vindo a ganhar força, é urgente reconhecer que, infelizmente, a cor da pele continua a determinar o acesso a oportunidades e a aceitação social. Daí a pertinência de Moami ao sublinhar a importância da representatividade nos projetos em Portugal.

Um dos pontos que Nurea também colocou em consideração relativamente às abordagens por parte das autoridades foi a questão da roupa. Não é novidade que, infelizmente, quando há situações de assédio ou, pior ainda, de violação recai frequentemente sobre a mulher o questionamento sobre o que vestia ou a que horas estava na rua, como se existissem horários próprios para as mulheres, colocando assim a culpa na mulher. Questões como estas refletem uma mentalidade ainda presente na sociedade portuguesa, revelando que o machismo continua enraizado.

Embora o *graffiti* seja considerado uma forma de arte ilegal por ser geralmente aplicado em superfícies sem autorização, essa prática possui as suas próprias regras, incluindo normas estabelecidas pelos próprios artistas. No caso de Maria Imaginário e de Nurea, existia uma regra na aplicação do *graffiti:* tinham o cuidado de não pintar em superfícies de grande valor, como mármores ou casas recém-construídas, preferindo locais danificados, abandonados ou degradados. Uma das regras dentro do graffiti é não se poder pintar por cima da peça de outro graffiter. A partir das afirmações feitas em relação a este ato, percebemos mudanças nas opiniões sobre essa atitude, o que demonstra que, no processo de afirmação artística, as mulheres artistas encaravam essa ação como uma falta de respeito. Hoje, já com carreiras consolidadas, encaram-na como um ato de liberdade, um gesto inconsciente ou até algo que passa pela comunicação, como quando outros artistas se dirigem a elas para perguntar se podem intervir.

Para além do cuidado na aplicação, Maria possuía um sentido plástico em relação ao suporte para o seu *graffiti*, relacionado com os locais que percebia como espaços cinzentos e monótonos, onde aplicava os seus desenhos de doces coloridos.

Tal como abordado nos dois primeiros capítulos, a ditadura teve um impacto profundo em Portugal, deixando o país com um certo atraso em comparação com outros países. Apesar de, após a Revolução de Abril, terem surgido pinturas nas paredes com caráter político e interventivo, o *graffiti* viria mais tarde com uma linguagem própria, tanto na forma de aplicação como na estética.

Segundo as artistas entrevistadas, a essência do *graffiti* reside precisamente na sua natureza ilegal. Esta característica gera frequentemente uma repulsa por parte de quem está fora da comunidade, por não compreender. Quando questionada sobre se a ditadura teve impacto no que a sociedade portuguesa vê no *graffiti*, Maria Imaginário respondeu que, com a chegada da *internet*, Portugal passou a permitir que a arte circulasse a um ritmo semelhante ao dos países desenvolvidos.

A Internet foi um dos principais fatores de transformação, especialmente com o surgimento dos smartphones, que permitem o acesso em qualquer lugar. Ao contrário da ditadura, um sistema fechado e limitador, a Internet tornou-se uma ferramenta que permite ver, observar, conhecer, partilhar e descobrir uma multiplicidade de um todo.

Internet surgiu no território português em 1991, como resultado de um projeto da Fundação para o Desenvolvimento dos Meios Nacionais de Cálculo Científico. No entanto, apenas em 1995 se tornou acessível ao público em geral e à imprensa (Bastos, 2016, p.330).

Apesar de a Internet ter começado a chegar às mãos dos utilizadores em 1995, a acessibilidade permaneceu limitada. Em 1997, apenas 2,4% da população tinha acesso. A partir desse ano, a utilização começou a crescer, atingindo 44,6% em 2007 (Grupo Marktest, 2008).

Com a evolução do acesso e do prórios equipamentos, como os *smartphones* e posteriormente as televisões, verificou-se um aumento contínuo da conectividade. Em 2024, apenas 2,3% da população não tinha possibilidade de aceder à Internet para uso pessoal em casa (Pordata, 2025).

Este acesso contribui para o consumo de diferentes expressões culturais e formas de arte e, sobretudo, permite-nos sair da nossa bolha, ao sermos expostos a conteúdos de países onde, por exemplo, lutas como o feminismo se fazem sentir de forma mais intensa e visível. Atualmente, muitos artistas utilizam as redes sociais como um meio de promoção e divulgação do seu trabalho, funcionando como uma galeria virtual. Dentro desta, partilham também a sua participação em jams e eventos, tanto dentro como fora do país, marcando os perfis dos eventos e de outros artistas, como é possível observar nas redes sociais de Moami. Este revela como as gerações no mundo do *graffiti* têm mudado.

Na afirmação de Nurea, percebemos uma certa comparação geracional, destacando que, na época em que começou no *graffiti*, a qualidade da peça e o local era altamente valorizada. No entanto, é importante considerar que Nurea, juntamente com a sua *crew*, queriam provar que eram dignas de ocupar um lugar numa cultura que desvalorizava a presença feminina, por isso, o seu foco era criar uma boa peça. No caso da Moami, a sua abordagem é diferente. A artista procura impulsionar e incentivar outras pessoas a explorar a arte criada com *spray*

sobre paredes, promovendo *workshops* para todos os que tenham curiosidade — desde crianças a pessoas mais velhas. Para além dos workshops, criou o evento Damas Jam que, para Moami, representa mais do que um espaço de exploração artística: é uma iniciativa que visa reunir mulheres para pintar em conjunto, promovendo o convívio, a partilha e o empoderamento feminino através da arte urbana.

Apesar destas iniciativas em torno da arte do *graffiti*, segundo as afirmações das artistas, esta deve continuar ilegal, pois, ao tornar-se legal, perde a sua essência e passa a ser considerada apenas *street art*.

A rivalidade feminina sempre foi amplamente explorada nos media. No contexto português, como referido anteriormente, a influência da ditadura também se reflete neste aspeto, uma vez que as oportunidades para as mulheres eram limitadas. Perante esta realidade, as artistas acreditam existe sempre um homem que promove esta, acabando por sair beneficiado. No caso das três artistas, observa-se, sobretudo, cooperação e apoio mútuo. Maria Imaginário, por exemplo, afirma atualmente não sentir essa rivalidade, mantendo uma relação amigável com outras artistas, que, tal como ela, são artistas multidisciplinares.

Para Moami, a própria artista desconstrói a essência do *graffiti*, frequentemente considerado uma arte egoísta, ao criar *workshops* financiados por si, que incentivam a interação entre mulheres e, simultaneamente, a criação artística. Estes eventos, inspirados em iniciativas internacionais do qual a artista já foi, promovem a formação de redes de contacto *(networking)* resultado em intercâmbios de outras *jam* e partilha de ideias, partilhas de culturais e artísticas, provendo multiculturalidade existente nosso pequeno país, valores que Moami considera essenciais na prática artística.

EVENTOS

TERRA INCÓGNITA

Evento produzido pela *YesyoucanSpray,* com a colaboração da *Lisbon Street Art Tears* e o apoio da GAU, realizou-se nos dias próximos ao Dia Internacional da Mulher (8 de março). O evento reuniu diversas artistas de rua, desde o *graffiti* até à *street art,* bem como ativistas, moradores locais e outros projetos ligados à emancipação feminina. A iniciativa proporcionou um espaço para refletir, abordar e fortalecer o papel e a presença das mulheres nas artes de rua.

Dentro deste evento decorreu o *Street Salon*, uma conferência aberta ao público, na qual os principais temas abordados foram a arte feita por mulheres, a relação da sociedade com a mulher e a arte em Portugal, entre outros assuntos. No dia seguinte, foi destinada a pintura de um mural.

Na conferência que decorreu este ano (2025), estiveram presentes várias artistas de rua portuguesas, como Bree, artista de rua e visual vinda de Nova Iorque; CÄäT; Moami; Fled; a artista Rita Grancho; e a ilustradora Bruna. Estiveram também presentes representantes de iniciativas culturais e sociais, como Marta Amorim, fundadora da Equid'Artes, um projeto que promove conversas, oficinas de arte e debates sobre temas relacionados com a arte, a mulher e a igualdade.

Na conferência também participou Joana Costa, fundadora da *Inspiring Girls* Portugal – uma associação sem fins lucrativos que visa aumentar as aspirações profissionais de jovens raparigas através do testemunho de mulheres inspiradoras.

Outro testemunho importante foi o de Carla, gestora de projetos com experiência em contextos culturais, ONG e educativos, que promove a integração de mulheres imigrantes em Portugal. O seu trabalho envolve encontros de mulheres de diferentes nacionalidades, visitas guiadas com guias migrantes, performances e workshops desenvolvidos no âmbito da Renovar a Mouraria. Carla realçou que a ideia das reuniões de mulheres é, precisamente, criar um espaço onde todas as mulheres, independentemente da nacionalidade, possam expressar-se e estabelecer ligações. Sublinhou, ainda, que através

Informação recolhida durante a cenferencia. (8, Março, 2025).

destes projetos se depara com uma vasta diversidade cultural, onde se incluem mulheres do Afeganistão, Bangladesh, Nepal, países europeus, entre outros. Para Carla, esta diversidade é fundamental para conhecermos outras realidades e culturas. Carla frisou, por fim, a importância de integrar estas mulheres na comunidade portuguesa e, simultaneamente, de Portugal se abrir a essas comunidades, sobretudo numa altura em que a extrema-direita ganha espaço e em que persiste o preconceito contra imigrantes.

Na conferência estiveram presentes Maria Bargado e Anna Salvi, representantes do Projeto Lisboa. Esta é uma organização sem fins lucrativos cuja missão é acolher e ajudar migrantes e refugiados a integrarem-se na comunidade, através de cursos de línguas e apoio na obtenção de emprego. Dentro do projeto, Maria Bargado é representante do projeto do qual é direcionado a mulheres, que maioritariamente não têm rede de apoio, proporcionando-lhes aulas de dança, *workshops* de literatura e outras atividades. Segundo Maria, estas iniciativas são fundamentais, uma vez que muitas mulheres acabam por se anular devido ao seu papel nas famílias, priorizando o bem-estar dos filhos e da casa, acabando por não terem tempo para si próprias. Apesar destas iniciativas promoverem a cooperação e o enriquecimento cultural, também impõem a responsabilidade de reconhecer outras realidades e de agir em solidariedade.

Durante a conferência, foram ainda levantadas questões sobre o estado atual do mundo e, em particular, de Portugal. Segundo Marta Amorim, Portugal é um país pequeno, economicamente frágil, sexista e racista, sendo, por isso, especialmente difícil trabalhar o empoderamento feminino no contexto nacional.

Sob o tema da migração e da arte, quando questionada sobre se é mais fácil trabalhar com a sua arte em Portugal ou nos Estados Unidos, Bree respondeu que considera as experiências simplesmente diferentes. Um dos pontos que a artista, em relação de trabalhar com a arte em diferentes locais, destaca é a importância de estar inserida na comunidade. Em Nova Iorque, a própria caracteriza por uma cidade intensa e cara, teve a oportunidade de conhecer artistas como Barrow

Informação recolhida durante a cenferencia. (8, Março, 2025).

e de interagir com várias comunidades, incluindo a comunidade artística de arte urbana e diversas comunidades de imigrantes. Estas convivências proporcionaram-lhe o contacto com culturas de vários países, enriquecendo o seu percurso artístico.

O tema da imigração é amplamente debatido na atualidade em Portugal, sobretudo como consequência do avanço preocupante da extrema-direita, cujos discursos defendem a exclusão de estes, posicionam-se também a ideologias do anti aborto e a negação das questões de género. Para além de partidos e de grupo, existe quem usa o seu poder monetário para disseminar as suas ideologias para os orgãos de comunicação. Um exemplo é o caso de Miguel Milhão, fundador da Prozis, marca de produtos alimentares e suplementos, que criou um anuncio anti-aborto e colocou televisão nacional em horário nobre (24 notícias, 2025).

Analisando os meios de comunicação, verificamos que alguns país se encontram numa pior situação, os Estados Unidos da América. Segundo Bree, apesar da diversidade cultural resultante da imigração, também se verifica a presença de racismo, transfobia e machismo. Os Estados Unidos da América é um país que, mesmo com as diversas polémicas em torno de Donald Trump, o povo escolheu-no como presidente em vez de Kamala Harris, sendo ela uma mulher. Durante o seu mandato, Trump implementou várias políticas que foram amplamente criticadas por violarem os direitos humanos. Um dos exemplos mais marcantes foi a sua posição relativamente à identidade de género, defendendo que esta deve corresponder obrigatoriamente ao sexo biológico da pessoa, negando, assim, o reconhecimento das identidades trans e não binárias (Santos, 2025). Também Trump, já deu ordem à expulsão de imigrantes e ainda restringimentos da entrada de estudantes estrangeiros em Harvard (Lusa, 2025).

São estas situações que levam a arte urbana (o *graffiti* e a *street art)* a levantar oposição face às proclamações que, rapidamente, se tornam ordens impostas por agentes de poder.

A arte de rua se destaca devido à sua forma de arte democrática, ou seja, todos têm acesso à sua visualização e a reflexão.

Informação recolhida durante a cenferencia. (8, Março, 2025).

No entanto, Bree defende que estes agentes de poder tentam silenciar esta e outras formas de arte. Esta afirmação revela-se particularmente pertinente, uma vez que, em Portugal, durante o regime autoritário, a arte e a cultura foram severamente restringidas, como referido nas páginas anteriores.

Um casos que demonstra a juntar do poder da globalização e a arte de rua referido por Marta Amorim foi o caso do George Floyd, um jovem negro que foi asfixiado por um agente policial Derek Chauvin no dia 25 de maio de 2020, na altura da pandemia de corona virus (SIC Notícias, 2020).

Os protestos de indignação face ao acontecimento racista que envolveu George Floyd levaram muitas pessoas a manifestar a sua revolta e descontentamento através de diversos meios, sendo um deles a criação de murais e graffitis (Oliver, 2020). Recordo-me de que, nessa época, também se registou uma manifestação simbólica nas redes sociais, que consistiu na publicação de uma imagem com fundo preto.

Na conferência, foi também abordada a dificuldade de viver da arte em Portugal, através do testemunho da artista Rita Grancho. Formada em Teatro, Rita trabalha atualmente com pintura e performance. Neste momento, concilia a sua prática artística com um emprego em *part-time* fora da sua área, com o objetivo de garantir alguma estabilidade financeira. Foi em 2020 que pintou o seu primeiro mural com a *YesYouCanSpray*, projeto no qual colaborou com a artista Moami. Foi neste contexto que começou a conhecer outras artistas do meio.

Durante cerca de oito a nove anos, Rita vendeu a sua arte na rua, o que lhe proporcionou a oportunidade de conhecer mulheres de várias culturas e idades, que acabaram por ser uma grande fonte de inspiração. Visto de fora, este percurso revela, segundo a própria artista, uma forma de resistência e empoderamento, dada a exigência de enfrentar inúmeras adversidades, desde as condições meteorológicas à dificuldade em obter licenças, algo que, de acordo com Rita, continua a ser um grande obstáculo. Devido a estas dificuldades constantes e às incertezas financeiras, como a dúvida recorrente sobre se conseguiria pagar as contas, a artista acabou por abandonar essa forma de atividade.

Informação recolhida durante a cenferencia. (8, Março, 2025).

Perante esta afirmação, entende-se a dificuldade para muitos trabalhar através da sua arte, embora vários projeto que acolhem e ajudam os artistas, entre os quais DGARTES, que é o organismo responsável pela coordenação e execução das políticas de apoio às artes (DGARTES, 2025), ou a Fundação Calouste Gulbenkian, são exemplos de entidades que contribuem para o apoio à criação artística. Embora a existência destas instituições seja uma ajuda importante, ambas funcionam por candidatura, o que coloca a questão da probabilidade de acesso 50/50 a esses apoios .

Durante a conferência também se abordou a educação na escola e em casa. Este tema trouxe algo que, hoje em dia está constantemente a discutir: o acesso à internet.

O acesso à Internet representou um grande avanço, possibilitando que os artistas promovam o próprio trabalho e divulguem eventos dos quais vão participar. Também facilita o conhecimento e a troca de contatos com outros artistas, tanto nacionais quanto internacionais. Além deste, permite o consumo de diferentes formas de arte e o acesso a outras realidades, seja por meio de documentários, relatos ou até depoimentos pessoais. Sem dúvida, foi um grande progresso, especialmente comparado aos primeiros tempos, quando os artistas adquiriram referências e contatos principalmente por meio de viagens de interrail, comunicando-se, muitas vezes, por cartas.

Apesar dos benefícios da internet, como podemos observar nas redes sociais de artistas como Maria Imaginário e Moami, que a utilizam para promover seu trabalho e mostrar o dia a dia como artistas, também é possível identificar um lado negativo de esta.

Tem-se verificado o crescimento de influenciadores do sexo masculino que, aproveitando o poder conferido pelo elevado número de seguidores, acabam por propagar ideologias machistas. Muitas vezes, essas ideias enquadram-se no movimento *Red Pill,* uma ideologia que defende que os homens seriam naturalmente superiores às mulheres em termos de inteligência e na liderança. Além de disseminarem esse discurso, esses influenciadores costumam ostentar um estilo de

Informação recolhida durante a cenferencia. (8, Março, 2025).

vida baseado em carros de alta cilindrada, viagens de luxo e demonstrações constantes de poder e riqueza. Esse comportamento é amplamente admirado por muitos seguidores, rapazes adolescentes, que o veem como um modelo de sucesso a ser alcançado (Janu, 2023).

No território nacional, encontramos diversos influenciadores que promovem esse tipo de conteúdo, entre eles o criador conhecido como Numeiro. Nos últimos tempos, ele tem publicado vídeos que propagam ideologias de caráter machista. Entre os exemplos estão a defesa da ideia de que uma mulher que vive com um companheiro não deveria sair de casa à noite, como também a proclamação da afirmação de que uma mulher que já teve mais de cinco parceiros não seria adequada para casar. Segundo ele, essas mulheres não teriam a capacidade de criar uma ligação emocional profunda. Após essa declaração, ainda sublinha que essa lógica não se aplica aos homens.

Esse tipo de discurso tem impacto significativo, especialmente entre os jovens portugueses, que muitas vezes consomem esse conteúdo sem uma reflexão crítica, absorvendo e reproduzindo essas ideias sem questionamento.

Neste sentido, é de extrema importância a educação que vem de casa, sendo a escola um complemento essencial, como foi defendido na conferência. No entanto, é fundamental que a escola aborde com maior profundidade temáticas relacionadas com o feminismo no contexto português, destacando as lutas de figuras como Maria Lamas, Maria Keil, as Três Marias, entre outras referências marcantes. Ainda no contexto escolar, é importante aprofundar o estudo do Estado Novo, nomeadamente no que diz respeito ao machismo estrutural e aos problemas dele resultantes.

Joana, representante da *Inspiring Girls,* que também atua nas escolas, aponta que, quando se abordam questões de género, há uma participação significativa por parte das raparigas. No entanto, observa que os rapazes, muitas vezes, reagem com agressividade. Para Marta Amorim, é essencial que o ensino incorpore mais referências femininas, tanto no currículo escolar como na prática educativa em geral.

Informação recolhida durante a cenferencia. (8, Março, 2025).

Um dos problemas destacados pelas artistas relativamente à sociedade atual prende-se com os estereótipos de género e com a separação ainda existente entre o que é considerado apropriado para rapazes e para raparigas — uma divisão que remonta à propaganda ideológica do regime de Salazar. Esta divisão continua, em muitos casos, a ser perpetuada, mas também começa a ser desafiada, como se verifica no caso do futebol feminino: um desporto amplamente valorizado quando praticado por homens, mas frequentemente desvalorizado quando são as mulheres a jogar.



Figura 220.. - Mural TERRA INCÓGNITA. 'Mulher nordestina', pintado por Natê, 2025, Urbanidades - StreetArt Fonte.https://www.facebook.com/urbanidades2021/posts/terra-incógnita-histórias-de-movimento-e-mudançamural-coletivo-pintado-apenas/974558321557148/

Informação recolhida durante a cenferencia. (8, Março, 2025).

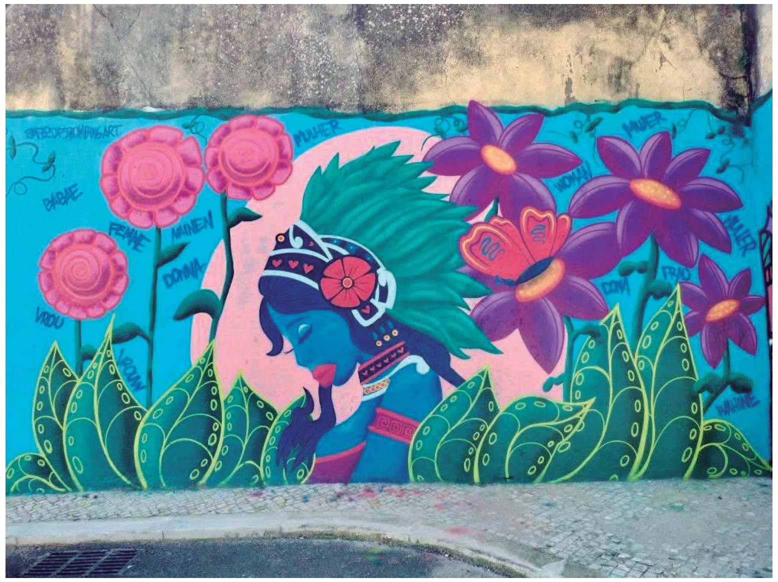


Figura 221. - Mural TERRA INCÓGNITA. Peça pintada pela Fled, 2025, Urbanidades - StreetArt — Fonte: https://www.facebook.com/photo?fbid=972474975098816&set=a.392198466459806

JUNTAS HACEMOS MÁS

Juntas Hacemos Más é um festival fundado pela artista Nia Fase, nome artístico de Andrea Aspeitia, em 2022, na Cidade do México. O propósito deste festival é reunir, num só lugar, mulheres graffiters, de diferentes nacionalidades, para participarem em várias actividades, incluindo a realização de um mural coletivo (Juntas.hacemosmas, 2022). Este projeto contribui para a criação de um espaço de expressão para mulheres, promovendo a presença feminina no graffiti, uma forma de arte frequentemente estereotipada como sendo dominada por homens (Galeria de Arte Urbana, 2025).

Em 2024, o festival Juntas Hacemos Más realizou-se em Portugal, na zona do Rio Seco, na freguesia da Ajuda, resultando numa pintura em três muros, cobrindo aproximadamente uma área de 450 m².

No ano seguinte, em 2025, regressou a Portugal, com início no dia 24 de abril, com uma conversa aberta ao público na Casa do Comum, abordando temas como o papel das mulheres na arte urbana. Nos dois dias seguintes, o foco foi a pintura artística no muro, culminando depois numa exposição, com uma extensão total de 135 metros.

Nesta edição, foram selecionadas 43 artistas, de um total de 115 candidaturas, oriundas de países como Alemanha, Argentina, Brasil, Colômbia, Espanha, Finlândia, França, Geórgia, Irlanda, Itália, México, Portugal, Polónia, Reino Unido e Venezuela. Este resultado traduz-se num intercâmbio multicultural entre mulheres no universo do *graffiti,* estabelecendo ligações e conexões que promovem o empoderamento feminino (Agenda Cultural Lisboa, 2025).



Figura 222. -Mural de Juntas Hacemos Más, Lisboa Portugal 2025. Fotografia retirada na conta de intangram @juntas.hacemosmas Fonte.https://www.instagram.com/p/DKQwX2EN-j8/?img_index=1

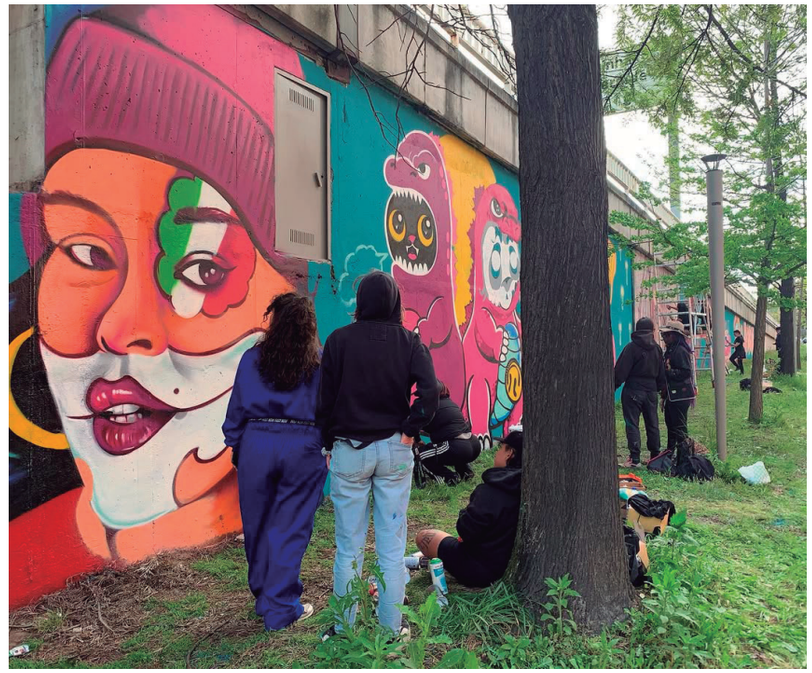


Figura 223. -Mural de Juntas Hacemos Más, Lisboa Portugal 2025. Fotografia retirada na conta de intangram @juntas.hacemosmas Fonte. https://www.instagram.com/p/DKQwX2EN-j8/?img_index=1

CONCLUSÃO DO CAPÍTULO

No terceiro capítulo, aborda-se o aparecimento do *graffiti* em Portugal, salientando-se o seu enquadramento no contexto resultante da Revolução, que potenciou a globalização. O *graffiti* afirmou-se sobretudo no final da década de 1980 e durante a década de 1990, impulsionado tanto pelos jovens portugueses, influenciados pelo que observaram no estrangeiro, como pela presença de artistas internacionais que intervieram em território nacional.

Esta forma de arte consolidou-se, em grande parte, através de grupos como os PRM, que difundiram graffiti de norte a sul do país. Paralelamente, estes viajavam para o estrangeiro, não apenas para estabelecer contactos, mas também para recolher referências de estilos que posteriormente introduziram em Portugal.

Apesar da presença do *graffiti* em Portugal desde a década de 1980, apenas em 1996 foi inaugurada a primeira loja inteiramente dedicada a esta expressão artística e a outras manifestações culturais, como os discos de *hip-hop*.

Embora no início existia uma escassez de materiais, atualmente existe uma grande diversidade de materiais, o que permite uma exploração artística mais aprofundada. O acesso a estes tornou-se ainda mais fácil devido ao crescimento de lojas especializadas, e à disponibilização de compra através da Internet.

Um ponto importante acerca do *graffiti* é a sua natureza ilegal, que, por sua vez, influencia a perceção de quem o observa. Segundo as artistas entrevistadas, a ilegalidade constitui parte essencial desta forma de arte. Acrescentaram ainda que o público-alvo é a própria comunidade, defendendo que a essência do *graffiti* reside na competição pelo melhor local e pela melhor peça. Esta perspetiva encontra eco no próprio surgimento do graffiti em Nova Iorque, onde a prática fomentou competições saudáveis entre os artistas, contribuindo para a criação de diferentes estilos e tipologias, resultantes da exploração tipográfica e do uso de variados materiais em suportes como o metro e os comboios. Esta exploração também pode

ser observada em Filadélfia, onde o *graffiti* era utilizado por gangues como forma de marcar território e, na mesma parede, servia igualmente de suporte para vários writers que, para destacarem-se perante os demais, desenvolviam as suas tags com elementos diferenciadores.

Alguns destes estilos resultaram de referências a diversos movimentos sociais da época. Esses movimentos emergiram como resposta a problemas sociais que levaram membros de minorias a recorrer ao graffiti como forma de afirmação e posicionamento, expressando mensagens como "eu estou aqui" ou "passei por aqui", exemplificadas no caso do artista TAKI 128 A associação do *graffiti* ao ato de vandalismo motivou repreensões policiais aos artistas e a criação de órgãos destinados a "eliminar" esta prática. No entanto, surgiram também projetos que permitiram aos artistas desenvolver trabalhos para galerias ou até mesmo à criação de murais. Estes projetos contribuíram para a valorização do trabalho dos writers e, em alguns casos, possibilitaram a transição da arte ilegal para a legal, contribuindo para uma carreira artistica.

Desde o seu início, a arte do graffiti apresenta dois pontos de vista: o daqueles que pertencem à comunidade e o daqueles que lhe são exteriores.

O preconceito em relação ao *graffiti* em Portugal surge junto do público externo à comunidade de artistas. Muitas vezes, este preconceito resulta da incompreensão da função, da aplicação e do significado da obra em questão. Uma peça pode consistir num elemento ilustrativo, de fácil interpretação, ou numa palavra com letras estilizadas, cuja leitura se revela por vezes mais complexa. Nesses casos, cabe ao espectador demonstrar abertura e curiosidade para interpretar e compreender a obra.

No contexto português, quando o *graffiti* surgiu na Escola de Carcavelos, com writers como Kazar e outros, a própria instituição facilitou a realização de intervenções artísticas.

Com o decorrer do tempo, verificou-se uma abertura gradual na perceção do *graffiti* em Portugal, sobretudo a partir da década de 1990, com iniciativas como o *Hall of Fame* das Amoreiras ou a apropriação de locais abandonados que se transfor-

maram em galerias de *graffiti*, como o Panorâmico de Monsanto. Neste contexto de abertura, surgiram e continuam a surgir espaços destinados à prática desta arte, como *workshops* e locais de convívio, como jams e eventos — por exemplo, a Damas Jam e a *Yes You Can Spray* — que, apesar de serem iniciativas legais, continuam a reunir muitos *writers* para desenvolver e divulgar o seu trabalho.

Em suma, essa aceitação recai apenas sobre um tipo de *graffiti* que não incomoda o público, ou seja, peças vistas como decorativas, como um *graffiti* numa placa de autoestrada ou compreendido quando este é utilizado como expõe problemas sociais, como a guerra da Palestina. No entanto, este não se aplica a um *tag* feito com ácido numa vitrine de loja, que, embora seja fruto de trabalho artístico, é percecionado como um ato puro de vandalismo.

Dentro da comunidade do *graffiti,* tanto no país de origem das artistas como em Portugal, existiu preconceito e desvalorização em relação às mulheres. Em alguns casos, houve até uma profanação do trabalho artístico feminino. No entanto, algumas mulheres conseguiram ser reconhecidas e valorizadas dentro da comunidade.

Como está evidenciado nas afirmações de Nurea, reforçadas pela e na análise da Lady Pink, elas precisavam frequentemente de se esforçar mais para conquistar reconhecimento na arte do *graffiti*, muitas vezes trabalhando o dobro, e sem errar, ou recorrendo a estratégias. Um exemplo é Nurea, que optou por ocultar dentro da comunidade, garantindo que a avaliação recaísse sobre a qualidade da obra e não sobre julgamentos prévios relacionados com ela própria.

Na entrevistas se observam diferentes percursos dentro do *graffiti.* Moami, por exemplo, segue um percurso semelhante ao de Lady Pink: iniciou-se no *graffiti* ilegal, mas, através de projetos e demonstrações, conseguiu transformar esta prática no seu trabalho e, simultaneamente, no seu *hobby*. Curiosamente, a arte destas artistas revela uma forte posição pessoal, refletindo a multiculturalidade que ambas carregam. Por outro lado, podemos observar nos percursos de Maria imaginário

ou da Piaf, o *graffiti* acabou por ser uma fase, cujo Maria a caracteriza como uma fase de rebeldia .No entanto, Maria ressalta casos de artistas que ocultam essa passagem, por receio de julgamentos, o que traduz uma mentalidade de autoproteção perante uma comunidade ou sociedade que tende a desvalorizar esta prática.

Perante as entrevistas e a conferência realizadas, é possível constatar foi visível que ainda hoje existem parâmetros discriminatórios, como o género, a cor da pele, o estatuto social ou a sexualidade. Daí a importância de conferências e eventos como Terra Incógnita, Juntas Hacemos Más ou Damas Jam, que reúnem mulheres de diferentes contextos, tanto praticam a arte legal como ilegal, para pintar uma parede em conjunto. Esse gesto, mais do que artístico, é um símbolo visual e coletivo da força da cooperação feminina e a demonstração de realidades e culturas.

509
SAD

Para responder à primeira parte da pergunta que desencadeou a formação do tema projeto — , cuja é o de que forma a ditadura influenciou o *graffiti* em Portugal—, necessitamos fazer uma análise de síntese de cada fase histórica e atividade cultural dos quais permitem determinar os diferentes contextos da existência de pinturas.

Durante o período da ditadura, as pinturas nas paredes surgiam como forma de protesto e descontentamento ao sistema, estas eram carregadas deem uma liberdade de expressão, iberdade esta era automaticamente apagada e conduzida a perseguição e tortura física e psicológica.

Após a revolução, sob o peso de quase 50 anos de medo e repressão, às paredes foram a superficie em que o povo utilizava para exprimir um todo o ódio sobre o sistema mas também uma superfície para demonstrar a opinião política.

Os murais começaram a surgir, cujos muitos destes murais surgiram em iniciativas criadas pela M.F.A., de forma a sinalizar a nova fase em que Portugal estava a caminhar.

Em suma, embora todos representassem formas de liberdade de expressão, o enquadramento era diferente: durante a ditadura, as pinturas eram um grito de coragem e resistência, enquanto após a revolução refletiam uma euforia da liberdade conquistada.

A Revolução também contribuiu para a globalização, trazendo uma nova estética de pintura — o *graffiti* — influenciada pelos estilos que surgiam na América. Este movimento permitiu que os jovens portugueses, muitos nascidos entre 1974 e 1975, começassem a pintar e a criar intercâmbios culturais, com o objetivo não só de espalhar o *graffiti* pelo país, mas também de incorporar e adaptar estilos internacionais no território português.

A manifestação do *graffiti* apresenta-se com um caráter diferenciado em relação às formas de expressão anteriores mencionadas. Enquanto outras manifestações artísticas, o público-alvo é a população em geral. No *graffiti* dirige-se simultaneamente a dois recetores: o que estão dentro da comunidade do *graffiti* e o público externo. A essência desta prática reside na competição pelo melhor local e pela melhor peça, o que

contribuiu, ao longo do tempo, na formação de estilos e de tipos de *graffiti* como também na experimentação com diversos materiais, texturas e cores. No entanto, outra natureza enquadra-se no marcar um "eu estou aqui" ou marcar uma chamada de atenção sobre um problema social.

No público exterior da comunidade vem em duas perceptivas em relação sobre o *graffiti,* a valorização e o preconceito — arte e o vandalismo. Apesar da sua natureza ilegal cujo, o preconceito vem de varias formas: na imcompreesão da obra em geral, na sua existência ou na sua colocação. Um exemplo visível é um *tag* ácido ou um simples *tag* numa parede de uma mercearia. Este ato suscita preconceito devido à sua colocação num espaço privado sem permissão, encarando este como um ato de vandalismo.

Um outro ponto de vista é a abertura, encarando este como arte. Desde os primeiros tempos do graffiti em Portugal, verificou-se uma abertura por parte de algumas instituições e espaços, como a Escola de Carcavelos, o Hall of Fame das Amoreiras e, ao longo dos anos, começou a surgir de locais abandonados a ser transformadas em galeria e pontos de turismo, como é o caso do Panorâmico de Monsanto.

Em suma, esta aceitação recai sobretudo em *graffiti* considerados decorativos, cujo estão localizados em espaços "seguros" e sem dono definido, como placas de autoestradas ou locais abandonados.

Os comboios continuam a ser um dos suportes mais comuns no *graffiti.* E é precisamente nesse contexto que se compreende melhor a complexidade da abertura ao *graffiti*: existe uma valorização estética, mas com limites. Em conversas informais com diversas pessoas, muitas afirmaram apreciar visualmente os *graffitis*, desde que estes não tapem as janelas, por exemplo.

Paralelamente, uma das causas que têm contribuído para a abertura em relação ao *graffiti* é a existência de *workshops.* A criação destes espaços de experimentação permite uma exploração ao *graffiti.*

No início, a influência da ditadura poderia ter influenciado no pouco acesso a materiais, sendo apenas em 1996 que se inaugurou a primeira loja dedicada a esta arte.

Atualmente, os resquícios desta estão a desaparecer, impulsionados pelo acesso à Internet, que permite não só trocar referências, comprar materiais, como também ser uma ferramenta para a visualização de trabalhos de artistas internacionais.

Em suma, no aparecimento do *graffiti*, poderia ter causado estranheza por parte do público devido à sua estética e à sua natureza, no entanto, atualmente existe uma abertura um todo.

Para responder à segunda parte da questão — que motivou a definição do tema do projeto,— ou seja, é preciso analisar até que ponto a ditadura influenciou a presença feminina, e, para isso foi necessário é necessário examinar o contexto histórico e as suas implicações culturais.

Na ditadura, a mulher era vista como inferior ao homem, um ser submisso ao homem e ao estado. Um ser destinado a servir e cuidar da família.

Ainda reforçando esta ideologia, o Estado criou órgãos como a Mocidade Portuguesa Feminina e o OMEN que acabavam por reforçar esta ideologia, até na arte.

Na arte feminina durante a ditadura, artistas como Sarah Affonso, Maria Keil e Helena Almeida revelam que ambas viveram em contextos sociais privilegiados. Esta beneficiaram de uma educação esmerada e de oportunidades raras para mulheres da época, como estudar, saír do país ou frequentar espaços tradicionalmente masculinos.

Paralelamente, existia mulheres que viviam em condições de miséria, sem acesso à saúde, ao ensino, sendo submetida ao trabalho arduo no campo, ao cuidado da casa e dos filhos. Esta situação é revelada na obra de Maria Lamas e na obra das As Três Marias, que utilizaram a escrita para denunciar essa realidade.

Este tema do espaço atribuído pelos géneros é evidenciado nas entrevistas realizadas com as artistas Nurea e Maria Imaginário. Segundo a Nurea e Maria Imaginário, quando eram encaminhadas para a esquadra, as autoridades se mostravam surpreendidas por existirem raparigas a pintar e chegavam mesmo a questioná-las sobre o motivo de estarem na rua, em vez de estarem em casa a realizar tarefas domésticas. Perante estas afirmações, podemos verificar que ainda existe uma dis-

tinção de género em relação aos espaços, a rua e a casa, que o que leva a criação de estereótipos em cada género em relação com a arte. Esta distinção sempre esteve presente na sociedade portuguesa, sendo particularmente reforçada durante o Estado Novo, perpetuando a ideia de que a expressão artística feminina é criada no espaço doméstico, enquanto a arte masculina é associada ao espaço público, à presença do físico e da força. Devido a este contexto, compreende-se que, dentro da comunidade do *graffiti,* uma prática maioritariamente realizada na rua, em locais abandonados e em horários pouco movimentados, surge um ambiente propício ao preconceito por parte dos rapazes em relação às raparigas que graffitavam.

No entanto, este comportamento de preconceito contra a mulher no mundo do graffiti pode ser observado também no país de origem desta prática, os Estados Unidos da América, onde eram profanadas ou desvalorizadas as peças criadas por mulheres, incluindo as de Lady Pink que, quando começou a pintar, a artista enfrentou preconceito, ouvindo frequentemente que, por ser rapariga, não podia pintar. Devido a esse preconceito, a artista sentia a necessidade de provar o seu valor na arte que produzia, sendo mais exigente com consigo mesma

Em outros contextos, surgiu a necessidade de criar projetos de emancipação feminina na arte urbana em geral, como o Juntas Hacemos Más, criado no México.

Perante esta, percebemos que, apesar de em Portugal existir machismo estrutural, este problema é, na realidade, um fenómeno global.

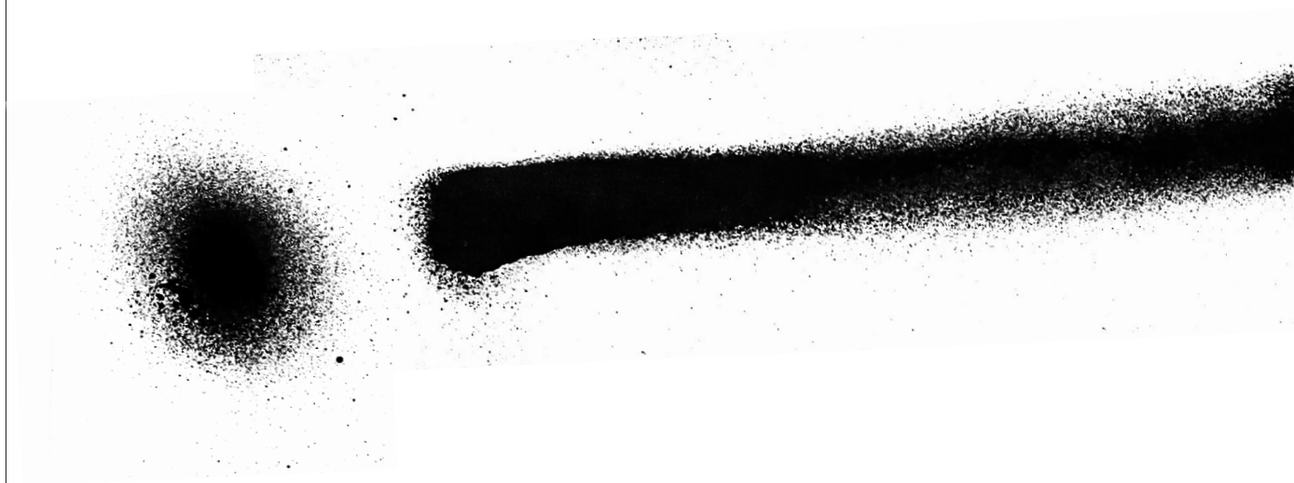
Na abordagem policial dirigida a Maria Imaginário e Nurea era distinta da experienciada por Moami. A pertinência do seu testemunho reside no facto de salientar que a sociedade, ainda hoje, recorre a múltiplos critérios para avaliar uma pessoa, entre os quais o género, a orientação sexual e a cor da pele.

Um dos temas a ser mencionado na conferecia e nas entrevistas foi o tema da educação, cujo segundo a Moami defendeu que a nossa educação acaba por ser simultaneamente machista e feminista. Esta perspetiva de educação machista articula-se com as afirmações de Nurea, que, no contexto escolar e no contexto da comunidade do *graffiti*, os jovens não a valorizavam

enquanto artista pelo simples facto de ser mulher. Este ato pode ter sido fruto da educação machista de casa, em que lhes foram incutido que as mulheres são um ser inferior e destinado a estar em casa.

Em suma, a educação pode constituir uma ferramenta fundamental para moldar as gerações seguintes, contribuindo para eliminar as heranças do sistema ditatorial. Daí a pertinência, segundo representante presente na conferência, no plano curricular das escolas existir mais referências femininas.

Apesar da natureza do *graffiti* seja a competição dentro da comunidade desta arte, é precisamente essa mesma prática que tem proporcionado eventos como Terra Incógnita, *Juntas Hacemos Más* ou Damas Jam, que reúnem mulheres artistas de diferentes contextos — tanto praticantes de arte legal como ilegal — para pintar, bem como para criar espaço para outros projetos centrados em questões de género e em problemas sociais discriminatórios, como o racismo e a desigualdade social, temas abordados tanto na conferência Terra Incógnita como nas entrevistas. Neste sentido, o *graffiti* assume um papel de arte de posicionamento — posicionamento feminino —, permitindo não só a cooperação entre artistas, mas também a transmissão de mensagens a outras mulheres, de forma que, ao passarem pelas paredes pintadas, se vejam representadas e inspiradas.



INDIE

DESCRIPTIONS

33 ***Composição 1.*** -Testes de impressão de tipos de letra

36 ***Figura 1.*** - A representação da assinatura de Salazar (autoria própria)

36 ***Figura 2***. -Instituto Diplomático. (2018). Assinatura de Salazar (assinatura de cima) na Ratificação da Concordata em Lisboa a 1 de Junho de 1940. [Imagem online]. *In Instituto Diplomático*. https://idi.mne.gov.pt/pt/arquivo-e-biblioteca/documentos-e-efemerides/concor-data-entre-portugal-e-o-vaticano

36 **Figura 3.** - Arquivo Nacional da Torre do Tombo (ANTT). (2005). Registo da censura, cujo com palavras cortadas e os carimbos da censura [Imagem Online]. In *Portugal - Revolução e Transição para a Democracia*. https://www.transicaopolitica.pt/copia-de-esta-do-novo2/

36 **Figura 4. e 5.** -Pintura S.P.N e o seu respetivo ponto (autoria própria)

36 **Figura 6. e 7.** -Pintura Censura e o seu respetivo ponto (autoria própria)

37 **Figura 8. e 38-** Barata, M. (2017).
66 Um dos cartazes da Lição de Salazar: Deus,Pátria, Família - a trilogia da educação nacional, criado por Martins Barata, em 1938. [Imagem Online]. *Tribo dos Pincéis*. https://www.tribop.pt/TPd/Li%C3%A7%C3%A30%20de%20Salazar

37 **Figura 9. e 10**. -Pintura género e o seu respetivo ponto (autoria própria)

37 **Figura 11.** - Esboço da capa do primeiro capítulo (autoria própria)

37 **Figura 12. e 13.** -Pintura mulher e o seu restivo ponto

37 **Figura 14 -** Hemeroteca Municipal de Lisboa. (2014). Capa da revista da Mocidade Portuguesa Feminina. Edição 1. publicada 13 Mai. 1939. [Captura de imagem.]. *In Hemeroteca Municipal de Lisboa*. https://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/MocidPortFeminina/MocidadePortuguesaFemininaN01/MocidadePortuguesaFemininaN01_master/N01.pdf

38 **Figura 15.** - Esboço da capa do segundo capítulo (autoria própria)

38 **Figura 16. ,17. ,18.** - Elementos pintados do título 2.1, com o seu elemento ilustrativo (autoria própria)

38 **Figura 19.** - Título Pinturas (autoria própria)

39 **Figura 20. e 66 .**-Documentos Ana
108 Coucello. (1974). Cartaz "MFA, Povo - Povo, MFA". Desenho de João Abel Manta. 1975. [Imagem Online]. *COMISSÃO COMEMORATIVA 50 ANOS 25 ABRIL*. https://50anos25abril.pt/historia/campanhas-de-dinamizacao-cultural-e-acao-civica-do-mfa/tipos-de-intervencao/

39 **Figura 21. e 67 -** Fundo Documentos
109 Ana Coucello. (1975). Cartaz "MFA, Sentinela do Povo". Desenho de João Abel Manta. 1975. [Imagem Online]. *COMISSÃO COMEMORATIVA 50 ANOS 25 ABRIL*. https://50anos25abril.pt/historia/campanhas-de-dinamizacao-cultural-e-acao-civica-do-mfa/tipos-de-intervencao/#

39 **Figura 22. e 23.** -Esboços do título iniciativas de melhoria (autoria própria)

39 **Figura 24.** - Maria Teresa Horta ergue o cartaz "Mulheres uma força política", ao lado de Maria Isabel Barreno, numa manifestação do Movimento de Libertação das Mulheres . (2018). [Imagem Online]. *In Comunidade Cultura e Arte*. https://comunidadeculturaearte.com/as-tres-marias-o-antes-o-depois-e-o-impacto-das-novas-cartas-portuguesas/

39 **Figura 25.** - Esboços do título Mulheres e o seu respetivo ponto (autoria própria)

42 **Composição 2., 3., 4. -** Desenhos/graffitis dos títulos do capítulo 3 e restantes elementos necessários.

46 **Figura 26.** - Teste de impressão

46 **Figura 27.** - Representação do Spread do capítulo.Neste caso, representa o capítulo 1.

46 **Figura 28.** - Representação do Spread introdutório do capítulo. No lado esquerdo reside o texto introdutório e a legenda da imagem, cuja esta está situada na página ao lado.

46 **Figura 29.** - Representação do Spread introdutório de um tópico (1.1), cujo no lado esquerdo reside o graffiti/pintura e no lado direito redide o texto

46 **Figura 30.** - Representação do Spread com texto e outros elementos

47 **Figura 31** - Representação do Spread com texto e uma imagem

47 **Figura 32.** - Representação do Spread com textoe uma imagens verticais

47 **Figura 33**.. - Representação do Spread com texto de argumento conclusivo sobre algo.

50 **Figura 34.** - Museu do Aljube — Resistência e Liberdade. (2025). Desfile de Gomes da Costa. Golpe de 28 de Maio de 1926. Fotografiaexposta no Museu do Aljube em Lisboa, Piso 2 Sala 2 da Exposição de longa duração [Imagem online]. *In Museu do Aljube — Resistência e Liberdade*. https://www.museudoaljube.pt/2025/05/28/golpe-militar-de-28-de-maio-de-1926

53 **Figura 35 -** Biblioteca de Arte / Art Library Fundação Calouste Gulbenkian. (2012). António de Oliveira Salazar (1889 1970). Fotografia que serviu de modelo para o busto do escultor Francisco Franco (1941), 2012. Fotógrafo: Mário Novais (1899-1967). [Imagem Online]. *In Conta de flickr da Biblioteca de Arte / Art Library Fundação Calouste Gulbenkian*. https://www.flickr.com/photos/biblarte/8313183867/in/photostream

54 **Figura 36** - Colecção Conceição Lucena e Melo. (2006). Salazar e as suas irmãs. Da esquerda para a direita, Marta, Elisa, Leopoldina e Laura [Imagem impressa]. I*n Paço, A. S. (2006). Grandes Protagonistas da História de Portugal - Salazar. Editora Planeta DeAgostini, S.A.*

61 **Figura 37-** 7MARGENS. (2024). Uma demonstração O título "Os Missionários e as Pátrias" ficou reduzido só a "Os Missionários". A censura implicava com tudo o que indiciasse apoio às independências africanas [Imagem Online].*In 7 Margens.* https://setemargens.com/estes-textos-foram-visados-pela-censura-alem-mar-a-revista-suspensa-pela-ditadura/

69 **Figura 39 -** Faculdade de Direito da Universidade NOVA de Lisboa. (n.d.). Captura de imagem dos artigos presentes Código Civil de 1867, [Captura de ecrã do anexo em pdf]. *In Faculdade de Direito da Universidade NOVA de Lisboa.* https://www.fd.unl.pt/anexos/investigacao/1664.pdf

74 **Figura 40 e 41 -** Hemeroteca Municipal de Lisboa. (2014). Duas páginas tituladas por Trabalhos de Mão, publicada 13 Mai. 1939. [Captura de imagem.]. *In Hemeroteca Municipal de Lisboa.* https://hemeroteca-digital.cm-lisboa.pt/Periodicos/MocidPortFeminina/MocidadePortuguesaFemininaN01/MocidadePortuguesaFemininaN01_master/N01.pdf

76 **Figura 42. e Figura 43.** - Páginas tituladas
77 por Trabalhos de Mão. Esquerda. Edição 3 publicada em julho de 1939. Direita. Edição 12 - publicada em Abril de 1940 [Captura de imagem.]. *In Hemeroteca Municipal de Lisboa.* Fonte: https://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/MocidPortFeminina/MocidadePortuguesaFemininaN03/MocidadePortuguesaFemininaN03_master/N03.pdf | https://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/MocidPortFeminina/MocidadePortuguesaFemininaN12/MocidadePortuguesaFemininaN12_master/N12.pdf

78 **Figura 44 -** Museu Calouste Gulbenkian. (2019). Sarah Affonso a bordar uma reprodução do desenho "Bailarinos", de Almada Negreiros, cujo encontra-se pousado no seu lado [Imagem Online]. *In Museu Calouste Gulbenkian.* https://gulbenkian.pt/museu/agenda/conversas-sobre-sarah-affonso

80 **Figura 45 -** Herdeiros de Sarah Affonso. (1928). Pintura As meninas, Sarah Affonso, 1928, Pintado Óleo sobre tela. [Imagem online]. *In Google Arts & Culture.* https://artsandculture.google.com/asset/meninas-sarah-affonso/IQE_mq4dQAvT-6Q?hl=pt-PT

81 **Figura 46 -** Coleccionador Privado. (n.d.). Retrato do Filho, Pintura de Sarah Affonso , 1936. [Imagem Online]. *In Proxima arte*. https://proximarte.wordpress.com/2021/03/01/sarah-affonso-biografia

82 **Figura 47-** Fundação Calouste Gulbenkian. (1983). Casamento na Aldeia, 1937. Pintura óleo sobre tela de Sarah Affonso [Imagem Online]. *In Centro de Arte Moderna Gulenkian*. https://gulbenkian.pt/cam/works/casamento-na-aldeia-156608/

82 **Figura 48 -** Sarah Affonso. (1996). Procissão, 1934. Pintura óleo sobre tela de Sarah Affonso [Imagem Online]. *In Wikipedia.* https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Sarah_Afonso_Prociss%C3%A30_1934.jpeg

83 **Figura 49 -** Santos, N. F. (2007). Maria Keil, fotografada em 2007 por Nuno Ferreira Santos, foto utilizada no artigo no Público, intulado Artista plástica Maria Keil morreu aos 97 anos, escrito por Lusa, publicado no dia 10 de Junho de 2012, 15:52 [Imagem Online]. *In Público.* https://www.publico.pt/2012/06/10/culturaipsilon/noticia/artista-plastica-maria-keil-morreu-aos-97-anos-1549729

85 **Figura 50 -** Maria Keil Ilustradora na Biblioteca Nacional Biblioteca Nacional de Portugal . (2004). Capa do livro Começa uma Vida, e Irene Lisboa, publicado em 1940 sob o pseudónimo de João Falcão, ilustrado por Maria Keil. [Imagem Online]. I*n Maria Keil Ilustradora na Biblioteca Nacional.* https://purl.pt/708/1/maria-keil-01.html#

85 **Figura 51. -**Avis rara. (n.d.). Capa do livro Histórias da Minha Rua, publicado em 1953, ilustrado por maria keil, editora Avis rara [Imagem Online]. *In Fnac*. https://www.fnac.pt/Historias-da-Minha-Rua-Maria-Cecilia-Correia/a7166687

86 **Figura 52. -** Keil, M. (1959). O mar, 1958-59, painel de azulejos, Avenida Infante Santo, Lisboa, padrão desenhado pela Maria Keil. [Imagem Online]. In Viúva de Lamego. https://www.viuvalamego.com/pt/projetos/o-mar-av-infante-santo/384/

88 **Figura 53.** - Almeida, H. (n.d.). Obra Estudo Para um Enriquecimento Interior de Helena Almeida, 1977, Tinta acrílica sobre fotografia da própria artista [Imagem online]. *A IMAGEM JUSTA*. https://www.laimagen-justa.com/port/catalogo/visuales/estudo-para-um-enriquecimento-interior/

90 **Figura 54.** - Caldas, L. Cintra, P.. (2025). Helena, Almeida, Ouve-me, 1979. Prova de gelatina sal de prata (vintage) [Imagem Online]. *In P. Cintra (Ed.), Fundação Caixa Geral Depósitos.* https://www.culturgest.pt/pt/colecao/detail/ouve-me/

91 **Figura 55. -** Helena, Almeida, Obra Sem Título, 1969, Madeira e Tela, Tinta acrílica e Madeirapintada. (2018). [Imagem Online]. In F*undação Calouste Gulbenkian.* https://gulbenkian.pt/cam/works/stitulo-139558/

91 **Figura 55. -** Helena, Almeida, Obra Sem Título, 1969, Madeira e Tela, Tinta acrílica e Madeirapintada. (2018). [Imagem Online]. In F*undação Calouste Gulbenkian.* https://gulbenkian.pt/cam/works/stitulo-139558/

96 **Figura 56. -** BASTOS, J. G. (2018). Maria Lamas, 1929 [Imagem Online]. I*n Fascínio da Fotografia*. https://fasciniodafotografia.com/2018/12/06/maria-lamas-fotografada-e-fotografa-por-jose-gabriel-pereira-bastos/

98 **Figura 57. -** Lamas, E. A. (2018). Spread das páginas 158 e 159 da 1a edição do Livro, As mulheres do meu país de Maria Lamas [Imagem Online]. *In Fascínios da fotografia.* https://fasciniodafotografia.com/2018/10/06/maria-lamas-as-mulheres-do-meu-pais-1958-2003/

95 **Figura 58 -** Pordata. (2025). Gráfico TAXA DE MORTALIDADE INFANTIL (‰) - Quantos bebés morrem com menos de um ano por cada 1.000 que nascem em Portugal?, exposto no Pordata, última atualização dos dados: 03.06.2025 [Captura de ecrã]. *In Pordata.* https://www.pordata.pt/pt/estatisticas/populacao/esperanca-de-vida-e-obitos/taxa-de-mortalidade-infantil-0

99 **Figura 59 -** Foto Capital. (2018). Maria Velho da Costa (à esquerda) Maria Teresa Horta (ao centro), e Isabel Barreno (à direita), durante o julgamento das "Três Marias". em 1973 [Imagem Online]. *Comunidade Cultura e Arte.* https://comunidadeculturaearte.com/as-tres-marias-o-antes-o-depois-e-o-impacto-das-novas-cartas-portuguesas/

101 **Figura 60** -Repórter da Flama. (2020). Manifestação a favor das "Três Marias", em Nova Iorque, captada por um repórter da Flama,[Imagem Online]. *In Comunidade de Cultura e arte.* https://comunidadecult-turaearte.com/a-manifestacao-feminis-ta-que-nao-chegou-a-acontecer-45-anos-de

110 **Figura 61 -** Arquivo Diário de Noticias | Global Media Group. (2024). Militares mantêm a posição na baixa lisboeta, 1974. [Gravura integrado no livro]. *Neves, P. T., Bombeiro, J., Assis, J., & Silva, S. (2024). 25 de Abril - O Dia da Liberdade. Reverso.*

113 **Figura 62 -** Cotrim, A. (2024). Celeste Caeiro no desfile do 25 de Abril em Lisboa, 2024 [Imagem Online]. *In Rádio Renascença.* https://rr.pt/noticia/politica/2024/11/20/os-cravos-do-25-de-abril-pcp-propoe-dar-o-nome-de-celeste-caeiro-a-rua-de-lisboa/402351/

114 **Figura 63 -** Jean-Claude Francolor. (2024). A alegria nas ruas representadas pela união entre um soldado e uma criança. 1974 [Gravura integrado no livro]. *Neves, P. T., Bombeiro, J., Assis, J., & Silva, S. (2024). 25 de Abril - O Dia da Liberdade. Reverso.*

115 **Figura 64 -** CENTRO DE DOCUMENTAÇÃO DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA. (2023). Soldados colocaram cravos nos canos de suas armas no dia 25 de abril de 1974 [Imagem online]. *In BBC news Brasil* . https://www.bbc.com/portuguese/articles/c51gyremkk30

118 **Figura 65 -** Barral, P. (2025). Reprodução em postal do cartaz "Com a revolução pela Cultura". Desenho de Justino Alves. 1974.. [Imagem Online]. *In COMISSÃO COMEMORATIVA 50 ANOS 25 ABRIL.* https://50anos25abril.pt/historia/campanhas-dedinamizacao-cultural-e-acao-civica-do-mfa/tipos-de-intervencao/

119 **Figura 68.** - Barral, P. (1975). Cartaz «Poder Popular, Unidade Revolucionária». Desenho de Marcelino Vespeira. 1975, [Imagem Online]. I*n COMISSÃO COMEMORATIVA 50 ANOS 25 ABRIL.* https://50anos25abril.pt/historia/campanhas-de-dinamizacao-cultural-e-acao-civica-do-mfa/tipos-de-intervencao/#

120 **Figura 69 -** Pintores de murais revolucionário no pós 25 de abril de 1974. (2017). [Imagem Online]. *In Histórias com Histórias.* https://historiaschistoria.blogspot.com/2017/04/murais-revolucionarios-do-pos-25-de.html

128 **Figura 70. -** Marques, J. (1974). Morte à pide, 1974. [Imagem online]. I*n FIcedl - cartoliste.* https://cartoliste.ficedl.info/article1676.html?lang=fr

128 **Figura 71.-** Marques, J. (1974). Vivam os Presos Libertados, 1974 [Imagem Online]. I*n FIcedl - cartoliste*. https://cartoliste.ficedl.info/article1683.html?lang=fr

129 **Figura 72. e 73 - .**Guimarães, S. (1978). O partido dos trabalhadores e pcp [Imagem de livro]. *In Guimarães, S. (1978). As Paredes na revolução. Mil Dias Editora.* https://www.marxists.org/portugues/tematica/livros/paredes/as-paredes-na-revolucao.pdf.Guimarães

136 **Figura 74.-**F. Roy Kemp. (2004). Um grupo de adolescentes a pintar uma parede em Nova York, 1972, [Imagem Onlinnne]. In Picturing Black History: Photographs and stories that changed the world. https://picturingblackhistory.org/the-graffiti-art-movement-in-philadelphia/

140 **Figura 75.-** Cornbread . (2014). Parede pintada por Cornbread, por Kool Klepto Kidd e outros, 1967 , Cornbread [Imagem Online]. *Wiki Art - Visual Art Encyclopedia*. https://www.wikiart.org/en/cornbread/cornbread-and-friends-1967

142 **Figura 76.-** COCO 144. (2017). Parede pintada por Taki 183 e por outros artistas como Eva 62, Agee 170, Limbo, Cacao 163, entre outros. [Imagem online]. *Taki 183*. https://www.taki183.net

142 **Figura 77. -** Marsiello, A. (2017). Tag do Taki 183. [Imagem Online]. Taki 183. https://www.taki183.net

143 **Figura 78.** - New York Times. (2017). TAKI 183 New York Times article, publicado em 1971 [Imagem Online]. *Taki 183*. https://www.taki183.net

143 **Figura 79. -** Smith Collection / Gado. (2019). Carruagem de metro marcada com graffiti a passar por uma estação em Nova Iorque, 1973. [Imagem Online]. *nbc news - think, opinion, essays.* https://www.nbcnews.com/think/opinion/back-future-transportation-aaron-gordon-podcast-transcript-ncna963911

144 **Figura 80. -** Cooper, M. (2025). Lady Pink on Train, NYC, 1982. [Imagem Online]. *Conta de Instagram de @retronyc* - Andrew Eliopoulos. https://www.instagram.com/p/DLkAW5GR7Df/

146 **Figura 81. -** Lady pink. (2020)Pink, 1984, with gremlin [Imagem Online]. In Lady Pink. https://www.ladypinknyc.com/trains

147 **Figura 82. -** Pink, L., & Holzer, J. (2020). Some Men Think, 1983, spray enamel on canvas 116" x 116", em colaboração com Jenny Holzer. [Imagem Online]. *Lady Pink.* https://www.ladypinknyc.com/fine-art-page

149 **Figura 83. -** Jon Naar. (1974). Graffitis da Barbara 62 e Eva 62 numa parede, 1974 [Imagem Online]. I*n Papagaia.* https://papagayafanzine.wordpress.com/tag/eva-62/

155 **Figura 84. -** Figura 84. - Carrinha Ford pintada nas ruas de Lisboa, 2025. Autoria própria,

156 **Figura 85. -** Graffiti Portugal . (2024). Graffiti Window-Down Whole Car de Reis crew, 2024 [Imagem Online]. *Conta de Instagram de @rgraffiti.pt - Graffiti Portugal* . https://www.instagram.com/graffiti.pt/

157 **Figura 86. -** Graffiti Portugal. (2025). Graffiti ZAK Top-to-Bottoms num comboio Comboio Linha de Cascais, 2025 [Imagem Online]. *Conta de Instagram de @rgraffiti.pt - Graffiti Portugal* . https://www.instagram.com/p/DLx-Vlk5CcSo/

158 **Figura 87. -** Graffiti Portugal. (2025). Graffiti OTMS Top-to-Bottoms Whole Cars num comboio Comboio Azambuja/Lisbon [Imagem Online]. *Conta de Instagram de @rgraffiti.pt - Graffiti Portugal* . https://www.instagram.com/p/DK9dkfUi6nu/?img_index=1

159 **Figura 88. -** Fachada de uma casa grafitadas nas Caldas da Rainha, 2025. (autoria própria).

160 **Figura 89**. - Tag na placa de proteção de obras na cidade do Porto, 2024. (autoria própria).

160 **Figura 90. -** Contentor para armazenamento de óleo usado no bairro Azul, Caldas da Rainha, 2025 (autoria própria).

162 **Figura 91.** - Tinney , J. (2016). Uma parede na estação de elétrico da 22nd Street, em Filadélfia, grafitada, 1975, [Imagem Online]. *Picturing Black History: Photographs and stories that changed the world.* https://picturingblackhistory.org/the-graffiti-art-movement-in-philadelphia/

163 **Figura 92.** - Stikers colados num sinal de trânsico, Rua da Graça , Lisboa, 2025. (autoria própria).

163 **Figura 93.** - Stikers colados num quiosque, Miradouro da Graça, Lisboa, 2025.(autoria própria).

164 **Figura 94.**-Stencil aplicado no muro perto do metro de Vila Nova de Gaia, 2024. (autoria própria)

165 **Figura 95.**- Tag, desenvolvido através de uma lata de spray com um caps (botão) achatado, 2025, Caldas da Rainha. (autoria própria)

166 **Figura 99. e 100.** -Demonstração de tags em dois locais de um writer na cidade em Vila Nova de Gaia, 2024. (autoria própria)

166 **Figura 96., 97., 98.** - Demonstração de tags do writer Dasé em três locais na cidade das Caldas da Rainha, 2025. (autoria própria)

166 **Figura 103.,104.** -Demonstração de tags em dois locais do writer Ioctgi na cidade das Caldas da Rainha, 2025. (autoria própria)

169 **Figura 105. a 109.** - Demostração do todo o bombing do artista akop, desde o elemento ilutrativo com um tag, até ao Throw-up solo e Throw-up com o elemento ilustrativo, 2025. (autoria própria)

171 **Figura 110.** - Duas Character Pieces na rua perto da praça da fruta, em Caldas da Rainha. A obra direita foi pintada pelo o artisca Moxo, 2025. (autoria própria)

172 **Figura 111.** - Anssi Arte. (2015). Três variações do estilo Broadway Elegant [Imagem de livro, p.104]. *In Anssi Arte. (2015). Forms of Rockin' (primeira edição, p.104). Dokument Press.*

173 **Figura 112.** - WIRED. (2022). Demonstração do estilo Broadway Elegant através do artista Carlos Mare [Captura de frame]. *In Canal WIRED - Youtube*. https://www.youtube.com/watch?v=_F750c50014%20%E2%80%94%20tempo:%202:49

173 **Figura 113.** - nyc.graffiti.portal. (2023). Tag do writer Top Cat 126, estrita com o estilo Broadway Elegant [Imagem Online]. *Conta de Instagram de @nyc.graffiti.portal.* https://www.instagram.com/p/Co_77rOLvnx/

174 **Figura 114.** - Anssi Arte. (2015). Três variações do estilo Platform Letterforms, [Imagem de livro, p.104]. I*n Anssi Arte. (2015). Forms of Rockin' (primeira edição, p.104). Dokument Press.*

175 **Figura 115.** - Museum of the City of New York. (2021). Tag do writer Top Cat 126, estrita com o estilo Platform Letterforms. [Imagem Online]. *In All City Canvas*. https://www.allcitycanvas.com/en/the-pioneers-of-graffiti--that-you-need-to-know/

176 **Figura 116.** - Anssi Arte. (2015). Três variações do estilo Marshmallow Style [Imagem de livro, p.104]. *In Anssi Arte. (2015). Forms of Rockin' (primeira edição, p.104). Dokument Press.*

177 **Figura 117.** - Gaia. (2025). Gaia [Imagem Online]. *Conta de Instagram de @gaiavota - GAIA*. https://www.instagram.com/p/DMBlfSyoSI2pOq7UyyZIoU8mncOFU-3MaMWdp7g0/?img_index=2

178 **Figura 118.** - Gaia. (2025). Same spot same shit, Gaia [Imagem Online]. *Conta de Instagram de @gaiavota - GAIA*. https://www.instagram.com/p/DMBlfSyoSI-2pOq7UyyZIoU8mncOFU3MaMWdp-7g0/?img_index=2

179 **Figura 119.** - Anssi Arte. (2015). Três variações do estilo Soft Letters [Imagem de livro, p.104]. *In Anssi Arte. (2015). Forms of Rockin' (primeira edição, p.104). Dokument Press.*

180 **Figura 120.** - Anssi Arte. (2015). Outras variações. 1 - hump letter, 2 - foot letter "K". .3 - perna em loop, 4 - o final da letra em sandwich. Imagem retirada do livro: [Imagem de livro, p.104]. *Anssi Arte. (2015). Forms of Rockin' (primeira edição, p.104). Dokument Press.*

180 **Figura 121.** - Anssi Arte. (2015). Três variações do estilo Soft Letters [Imagem de livro, p.80]. *In Anssi Arte. (2015). Forms of Rockin' (primeira edição, p.104). Dokument Press.*

181 **Figura 122.** - Anssi Arte. (2015). *1. Turtle, 2. Octopuss, 3. Candice*, p.104]. *In Anssi Arte. (2015). Forms of Rockin' (primeira edição, p.104). Dokument Press.*

181 **Figura 123.** - Rude graffiti. (2025). River: We shall get there someday, Rude [Imagem Online]. *Conta de Instagram de @isielondon - rude graffiti*. https://www.instagram https://www.instagram.com/p/DLN09rutkco/

183 **Figura 124.**- Masterpiece wildslyle, criado em 2018, na cidade das Caldas da Rainha, 2025. (autoria própria)

183 **Figura 125.** - Suck. (2025). Suck, Masterpiece wildslyle [Imagem Online]. *Conta de Instagram de @choragora - Suck.* https://www.instagram.com/p/DL-aF84N_b4/?img_index=4

184 **Figura 126.** - Anssi Arte. (2015). Três variações do estilo hard letters [Imagem de livro, p.104]. *In Anssi Arte. (2015). Forms of Rockin' (primeira edição, p.104). Dokument Press.*

184 **Figura 127.** - Anssi Arte. (2015). Os elementos adicionais.[Imagem de livro, p.85]. *In Anssi Arte. (2015). Forms of Rockin' (primeira edição, p.85). Dokument Press.*

185 **Figura 128.** - Dero, masterpiece hard letters, criado em 2018, na cidade das Caldas da Ranha, (autoria própria)

185 **Figura 129.** - Fled. (2024). Fled, na participação no dia 2 de Novembro, no evento international jam24 , em Portugal, na Margem Sul, [Imagem Online]. *Conta de Instagram de @fled_13bombingart.* https://www.instagram.com/p/DCbioeLIFyO/?img_index=1

186 **Figura 130.** - Wanto. (2024). Blockbuster Wanto [Imagem Online]. *Martinez Gallery* . https://www.martinezgallery.com/vanguard/wanto

187 **Figura 131.** - y_grf. (2023). Blockbuster KRES, peça de cima, [Imagem Online]. *Conta de Instagram de @ y_grf*. https://www.instagram.com/p/C1eKsp3P6rz/?img_index=1

188 **Figura 132**. - Anssi Arte. (2015). Três variações do estilo futurista [Imagem de livro, p.105]. *In Anssi Arte. (2015). Forms of Rockin' (primeira edição, p.105). Dokument Press.*

189 **Figura 133**. -BANDO archives. (2010). Bando [Imagem Online]. C*onta de flickr the BANDO archives*. https://www.flickr.com/photos/bando_ctk/4505322982

189 **Figura 134**. - BANDO archives. (2006). Bando [Imagem Online]. *Conta de flickr the BANDO archives*. https://www.slave-2pointo.com/2017/04/05/bando-le-pionnier-du-graffiti-a-paris-parle-du-street-art/

190 **Figura 135**. - Anssi Arte. (2015). Três variações do Estilo Feio, [Imagem de livro, p.105]. *In Anssi Arte. (2015). Forms of Rockin' (primeira edição, p.105). Dokument Press.*

190 **Figura 136**. - Anssi Arte. (2015). Representação de mais letras variação da imagem anterior, [Imagem de livro, p.105]. *In Anssi Arte. (2015). Forms of Rockin' (primeira edição, p.105). Dokument Press.*

191 **Figura 137**. - BANDO archives. (2011). Bando [Imagem Online]. *Conta de flickr the BANDO archives. https://www.flickr.com/photos/bando_ctk/58903789 96/*

191 **Figura 138.-** BANDO archives. (2011). Bando [Imagem Online]. *Conta de flickr the BANDO archives. https://www.flickr.com/photos/bando_ctk/5613515980/*

192 **Figura 139**. - Anssi Arte. (2015). Três variações do *Estilo Feio* [Imagem de livro, p.105]. *In Anssi Arte. (2015). Forms of Rockin' (primeira edição, p.105). Dokument Press.*

193 **Figura 140**. -Nug. (2024). Nug [Imagem Online]. *In hood projects*. https://hood-projects.de/artist/nug/

193 **Figura 141**. - Oslo police community. (2013). Aman Vim, Oslo. [Imagem Online]. *Conta flickr de Oslo police community*. https://www.flickr.com/photos/65241310@N03/8348754807/

195 **Figura 142 e 143**. - Priti, J. (2025). Captura de frames do video artista Jamuna Priti. Na direita, a artista esta a escrever e na esquerda a artista mostra o cap que usou na obra. [Frame de um video]. *Conta de Instagram de @ jamunapriti - Jamunā Prīti Devī Dāsī.* https://www.instagram.com/p/DMUarTPO9WG/

195 **Figura 144**.- Shoe, N. (2017). Este mural em Istambul, Turquia, foi realizado, em 2014, com a ajuda da Krampf Gallery e da 290 SQM durante uma viagem organizada pela The Jaunt. Calligraffiti by Niels Shoe Meulman. [Imagem Oline]. I*n Calligraffity.* http://www.calligraffiti.nl

197 **Figura 145**.-odeith. (2025). odeith [Imagem Online]. *Rede social instagram odeith*. https://www.instagram.com/p/DMdOsPJtVP6/

198 **Figura 146. -** Anssi Arte. (2015). Variações de todos os estilos [Imagem de livro, p.98]. *In Anssi Arte. (2015). Forms of Rockin' (primeira edição, p.98). Dokument Press.*

199 **Figura 147. -** Anssi Arte. (2015). Variações de elementos adicionais [Imagem de livro, p.98]. *In Anssi Arte. (2015). Forms of Rockin' (primeira edição, p.98). Dokument Press.*

190 **Figura 148. -**Emme. (2025). (Dis) connected [Imagem Online]. *Rede social instagram da artista @emme_inthejungle - Emme.* https://www.instagram.com/p/DE-cp6wNM-Dsx3lBBHJFqT2ahXrWfc-cHYkyB93E0/?img_index=1

201 **Figura 149. -** Emme. (2025). EMME [Imagem Online]. *Rede social instagram da artista @emme_inthejungle - Emme*. https://www.instagram.com/p/*C997PyXIyxJ4nM-DfCkjh9HhVcHA3eEs6u6AWm80/?img_index=1*

202 **Figura 150. -**Emme. (2024). Closer series no 3 [Imagem Online]. *Rede social instagram da artista @emme_inthejungle Emme*. https://www.instagram.com/p/DEITSIEs7rF/?img_index=1

203 **Figura 151. -** Obey Sktr. (2025). Obey. Peça criada Av. Eng. Duarte Pacheco 19, 1250 Lisboa [Imagem Online]. *Street Art Cities.* https://streetartcities.com/markers/f7dc-1dd5-fa19-4c9c-9443-18f187e1f47e

203 **Figura 152. -** Obey Sktr. (2024). Peça criada no Lugar do Pomarelho 820, 4435-439 Rio Tinto, Portugal [Imagem Online]. I*n Street Art Cities.* https://streetartcities.com/markers/f7dc1dd5-fa19-4c9c-9443-18f187e-1f47eDEITSIEs7rF/?img_index=1

208 **Figura 153. -** Tag Criado por Ácido Etch Graffiti, Caldas da Rainha, 2025 (Autoria própria)

208 **Figura 154 e 155.**- Illadel. (2023). lladel, Marcador etch graffiti, com ponta de 18 mm e reservatório de 2 oz (60 ml) [Imagem Online]. *In Hot Razzberry.* https://hotrazzberry.com/glass-etch-squeeze-mops-in-stock/

209 **Figura 156**- Toropov, M. (2025). Demonstração da arte Max Toropov [Frame retirado de um video]. *Conta de Instagram de @maxthirteen - Max Toropov.* https://www.instagram.com/p/DJAOlk_u6Yw/

210 **Figura 157.** - Toropov, M. (2025). Demonstração da arte Max Toropov [Frame retirado de um video]. *Conta de Instagram de @maxthirteen - Max Toropov.* https://www.instagram.com/p/DMPyBa7NUqm/

213 **Figura 158.** -Molotow. (2025). Molotow Transformer 613TF 30 mm, marcador vazia e recarregável [Imagem Online]. *Crack kids.* https://crackids.com/collections/marcadores/products/molotow-transformer-613tf-30-mm

213 **Figura 159.** -Uni Posca. (2025). Marcador de ponta lavável e substituíveis [Imagem Online]. *Crack kids.* https://crackids.com/collections/marcadores-posca/products/uni-posca-pc-8k

213 **Figura 160.** -Krik. (2025). K-66 Paint Marker. Marcador de ponta esférica de aço de 4 mm , e de tinta à base de álcool. Corpo macio que permite controlar o fluxo de tinta [Imagem Online]. *Krink.* https://krink.com/products/k-66-steel-tip-paint-marker-1?variant=284094840

213 **Figura 161. -** Krik. (2025b). K-60 Paint Marker. Marcador de ponta fofa de 15 mm , e de tinta à base de álcool. Corpo macio que permite controlar o fluxo de tinta [Imagem Online]. *In Krink*. https://krink.com/products/k-60-paint-marker?variant=25175339

213 **Figura 162.** - Uni Posca. (n.d.). Posca Mop PCM-22 [Imagem Online]. *In Posca*. https://www.posca.com/pt-pt/product/mopr-p-cm-22/

213 **Figura 163.** - Grog. (2025). Grog Cutter 15 XFP, marcador recarregável e de ponta de substituição [Grog]. *In Crack Kids*. https://crackids.com/collections/grog-marcadores/products/grog-cutter-15-xfp

213 **Figura 164.** -HAND MIXED™ Labs. (2025). Hand Mixed ONE, tinta sólida [Imagem Online]. *In HAND MIXEDTM* Labs. https://handmixed.shop/items/p/hm-one

213 **Figura 165.** -HAND MIXEDTM Labs. (2025). 2 Ink Marker, marcador multicor (uma ponta com 2 corpos de tinta) recarregável [Imagem Online]. *In Crack Kids*. https://handmixed.shop/items/p/hm-one

213 **Figura 166.** -grog. (2025). Grog Squeezer 25 FMP, Ponta redonda de 25mm FLOWTEX, em combinação com um corpo macio. [Imagem Online]. *In Crack Kids.* https://crackids.com/collections/grog-marcadores/products/grog-squeezer-25-fmp

215 **Figura 167.** - grog. (2025). Grog Squeezer MINI 10 FMP, Ponta redonda de 10mm mm FLOWTEX, em combinação com um corpo macio. Ponta substituível [Imagem Online]. *In Crack Kids.* https://crackids.com/collections/grog-marcadores/products/grog-squeezer-25-fmp

215 **Figura 168.**- grog. (2025). Grog Squeezer 05 BPI, Ponta redonda de 5 mm FLOWTEX, em combinação com um corpo macio. Ponta substituível [Imagem Online]. I*n Crack Kids*. https://crackids.com/collections/grog-marcadores/products/grog-squeezer-25-fmp

215 **Figura 169.**-- Molotow. (2025a). Molotow HIGH-FLOW TIP 60 mm (2uni). Ponta compatível da caneta numerada 15 [Imagem]. *In Crack kids.* https://crackids.com/collections/pontas-marcadores/products/molotow-high-flow-tip-60-mm

215 **Figura 170.** Molotow. (2025a). Molotow High-Flow Applicator 6 mm (2*uni). Ponta substituível na caneta da fingura numerada 11 [Imagem online]. In Crack Kids. https://crackids.com/collections/pontas-marcadores/products/grog-flowtex-05-ept*

215 **Figura 171.** - Molotow. (2025). Molotow High-Flow Applicator 6 mm (2uni). Ponta substituível na caneta da finura numerada 11 (2*uni*). Ponta substituível na caneta da fingura numerada 11 [Imagem online]. *In Crack Kids.* https://crackids.com/collections/pontas-marcadores/products/grog-flowtex-05-ept

215 **Figura 172.** - Molotow. (2025). Molotow MasterpieceTM Empty Marker 711EM 60 mm. Marcador vazio compatível com tintas à base de água e álcool. [Imagem Online]. *In Crack Kids*. https://crackids.com/products/molotow-mastepiece%E2%84%A2-empty-marker-711em--60-mm?pr_prod_strat=e5_desc&pr_rec_id=83362aaea&pr_rec_pid=6571408785485&pr_ref_pid=8601514574171&pr_seq=uniform

216 **Figura 173.** - Grog. (2025). GRog Steelball 04, exchange tip [Imagem Online]. *In Crack Kids.* https://crackids.com/collections/pontas-marcadores/products/grog-steelball-04-exchange-tip

216 **Figura 174.** -Empty DripstickTM. (2025). DRIPSTICK Applicator XS Rollerball 3mm [Imagem online]. *In Crack Kids.* https://crackids.com/collections/pontas-marcadores/products/dripstick-applicator-xs-rollerball-3mm

216 **Figura 175.** -Empty Dripstick™ Rollerball DS-S 3 mm. Marcador recarregável através da tampa situada na parte de trás do corpo 30ml. Pontas de substituição compatíveis: DRIPSTICK Applicator XS Rollerball 3mm (imagemao lado) Ou ponteiras semalhante da imagem 12 da página anterior, [Imagem online]. *In Crack Kids.* https://crackids.com/collections/pontas-marcadores/products/dripstick-applicator-xs-rollerball-3mm

217 **Figura 176 e 177**. - HAND MIXED Labs. (2025). Aplicação da Hand Mixed na superficie [Imagem Online]. *In HAND MIXEDTM Labs*. https://handmixed.shop/items/p/hm-fat

218 **Figura 178.** - HAND MIXED Labs. (2025). HM FAT, cor Rainbow. Caneta traço redondo de 25 mm, tinta permanente à base de água, Opaca. Mais permanente em superfícies porosas. Contém 40 gramas de tinta sólida. Seca em 3 minutos [Imagem Online]. I*n HAND MIXEDTM Labs.* https://handmixed.shop/items/p/hm-fat

218 **Figura 179.** - HAND MIXED Labs. (2025). HM ROUGH WALL, cor Robin. Tinta sólida de alta qualidade, perfeita para marcar paredes ásperas de forma permanente. Sua formulação oleosa adere à superfície de maneira única, penetrando nas camad*as* e permanecendo visível mesmo após tentativas de *remoção [Imagem Online]. In HAND MIXEDTM Labs.* https://handmixed.shop/items/p/hm-rough-wall

218 **Figura 180.** - HAND MIXEDTM Labs. (2025). HM Original , cor Caribe [Imagem Online]. I*n HAND MIXEDTM Labs.* https://handmixed.shop/items/p/hm-rough-wall

219 **Figura 181. e 182.**- Night Quill. (2025). (Cima) Night Quill Hydra Cap (V2) (Baixo Piece criada pelo cp Night Quill Hydra Cap (V2, 2025, [Imagem Online]. *Graff City*. https://www.graff-city.com/replacement-caps-c77/fat-caps-c133/night-quill-hydra-cap-v2-p5969?srsltid=AfmBOooKRjAe_1EF6vbdXLRFRRwksXxvAPYogjkmK-2-oGiG6ji5CM3j

220 **Figura 183.** MONTANA-CANS |. (2025). 81 Male Cap, 2025, MONTANA-CANS. [Imagem Online]. *MONTANA-CANS.* https://www.montana-cans.com/81-Cap-Male/105092

218 **Figura 184.** - Resaks Graffiti. (2025). Covering MySelf With THE 81 FAT CAP [Testing Graffiti Tool] RESAKS [Captura de frame]. *In Youtube.* https://www.youtube.com/watch?v=dtzbdtvfxSI

220 **Figura 185.** - MachineStudio. (2025). Night Quill Big Shotty Cap [Imagem Online]. *Graff City Ltd.* https://www.graff-city.com/replacement-caps-c77/fat-caps-c133/night-quill-big-shotty-cap-v2-p5970?srsltid=AfmBOoqGXU9P96HwzZ1irdGYTMqOvlNIyr8CaDJK1-yCqnG30bdOVDWg

220 **Figura 186.** -MachineStudio. (2025). Pintura através do cap Night Quill Big Shotty Cap.[Captura de Frame]. *Youtube*. https://www.youtube.com/shorts/LUo6VfikMYQ

221 **Figura 187.** MTN Makers. (2025). Transfer Cap. Traço fino de tipo jacto. Ideal para transferir tinta para latas vazias ou misturar cores por ter uma palha [Imagem Online]. *Crack Kids*. https://crackids.com/collections/caps/products/transfere-cap-10-unid

221 **Figura 188.** MTN Makers. (2025). Variator *Cap.* Cap de traço Caligráfico com a capacidade de mudar inclinação da saída de tinta [Imagem Online]. *In Crack Kids. https://crackids.com/collections/caps/products/variator-cap*

221 **Figura 189.** MTN Makers. (2025). Variator Cap. Cap de traço Caligráfico [Imagem Online]. *Crack Kids.https://crackids.com/collections/caps/products/transversal-fat-cap-10-unid-2*

221 **Figura 190. -** Fadebomb art supplies. (2025). Fadebomb - Fadebomb Triple Line Adapter Cap [Imagem Online]. *In Graff City Ltd.* https://www.graff-city.com/replacement-caps-c77/special-caps-c174/fadebomb-triple-line-adapter-cap-p2663

221 **Figura 191.-** Fadebomb art supplies. (2025). Fadebomb, Claw 5 line adapter [Imagem Online]. *In Graff City Ltd.* https://www.graff-city.com/replacement-caps-c77/special-caps-c174/fadebomb-triple-line-adapter-cap-p2663

223 **Figura 192.-** Molotow. (2025). Demonstração da cor cromado com o marcador Molotow Burner DRIPSTICK High-Flow 6mm, [Imagem Online]. In *Crack Kids*. https://crackids.com/collections/marcadores-molotow/products/molotow-burner-dripstick-high-flow-6mm

225 **Figura 193. -** Croff, J. (2025b). Panorâmico de Monsanto, visto de fora [Imagem Online]. *Atlas Atlas Obscura*. https://www.atlasobscura.com/places/panoramico-de-monsanto-2

226 **Figura 194. -** SPRAYHUNTER. (2023). Interior de Panorâmico de Monsanto [Imagem Onlie]. *Rede social instagram @sprayhunter - SPRAYH--UNTER.* https://www.instagram.com/p/CtnABYgPC4B/?img_index=2

229 **Figura 195. -** Santos, V. (2022). Urbanidades Street Art: Nomen Forever por Utopia. Muro das Amoreiras: Lisboa: [Captura de uma Frame]. *In Youtube.* https://www.youtube.com/*watch?v=2cxI9OlfPJU&list=PLJ1kA-0K8Y2o6gPBbNYzNcJn2IiqIAn1Y&index=4*

238 **Figura 196. -**Faisco, M. (2008). Hall of Fame, Amoreiras, Lisboa [Imagem Online]. *In Conta flick.* https://www.flickr.com/photos/arteurbana/2321364163

238 **Figura 197. -**Mural sobre tentativa de Revolução pintado pelo o artista Ruído, nas Caldas da Rainha, 2025, (autoria própria)

239 **Figura 198. -**Two and One. (2019). Urban Art Intervention • Entrecampos [Imagem Online]. V. Teodoro (Ed.), *Vanessa Teodoro.* https://vanessateodoro.com/Entrecampos-EMEL

242 **Figura 199.** Spray Report. (2022). Piaf [Captura de frame do video 7:58]. *YouTube.* https://www.youtube.com/watch?v=9OyEUQCHYOQ

243 **Figura 200. -**Djamal. (2025). Capa do disco Abram Espaço - Djamal, 1997, HIP HOP PORTUGAL. [Imagem online]. *HIP HOP PORTUGAL*. https://hiphopportugal.pt/artista/djamal/album/abram-espaco/

246 **Figura 201. -**Imaginário, M. (2008). Rua do Alecrim - Delicious Project [Imagem]. *Flickr.* https://www.flickr.com/photos/maria_imaginario/2452207436/

246 **Figura 202.-**Imaginário, M. (2008). Dellicious - Delicious Project: Largo do Leão, [Imagem]. *Flickr.* https://www.flickr.com/photos/maria_imaginario/2639108176/

247 **Figura 203.-**Imaginário, M. (2007). 196 kcal - Delicious Project [Imagem online]. *Flickr.* https://www.flickr.com/photos/maria_imaginario/638190197/

247 **Figura 204.-**Imaginário, M. (2007). Lisboa menina e moça - Delicious Project [Imagem Online]. *Flickr*. https://www.flickr.com/photos/maria_imaginario/489972426/

250 **Figura 205.-** Imaginário, M. (2012). Garbage Truck, art project in collaboration with Lisbon Council [imagem online]. *Cargo Collective.* https://cargocollective.com/mariaimaginario/Public-Art

253 **Figura 206. -**skream. (2024). Moami á frente do seu projeto, PANDAMITOLOGIA, no bairro da torre Festival Infinito, 2024, [Imagem Online]. *Conta de Instagram da @moami31 - moami*. https://www.instagram.com/p/DAeQ9wVsPHH/?img_index=1

254 **Figura 207. -**Moami (2024). FLASH DAY - Pensamentos de pape/ [Imagem online]. *Conta de Instagram da @moami31 - moami*. https://www.instagram.com/p/C9cGlL1MmIi/?img_index=1

255 **Figura 208. -**Moami (2023). Pandamitologia - Muanza, 2023, A presença de uma personagem e o todo universo visual da arte de Moami. [Imagem online]. *Conta de Instagram da @moami31 - moami*. https://www.instagram.com/p/C9cGlL1MmIi/?img_index=1

256 **Figura 209.-** Moami. (2023). Carduus Clyde, a presença de uma personagem e o todo universo visual da arte de Moami [Imagem online]. *Conta de Instagram da @moami31 - moami..* https://www.instagram.com/p/C6roTqsM32g/?img_index=1.

256 **Figura 210. -** Moami. (2024). PANDAMITOLOGIA FLORINDA, A PERSONAGEM DO RATO [Imagem online]. *Conta de Instagram da @moami31 - moami.* https://www.instagram.com/p/C40PpFFsbpo/?img_index=1

257 **Figura 211. -** Pereira, F. R. (n.d.). Mural da Revolução dos Cravos [Fotografia]. *timeout.* Retrieved February 18, 2025, from https://media.timeout.com/images/106062305/1536/864/image.jpg

264 **Figura 212. -** Moami. (2024). DAMAS GRAFFITI JAM - 1º EDIÇÃO. [Imagem online]. *Conta de Instagram da @moami31 - moami*. https://www.instagram.com/p/DCODD2KtXIX/?img_index=7

264 **Figura 213. -** Graffiti Masterpiece desenvolvido pela Nurea e Glam - Crew OGA, esta imagem foi cedida pela artista através de comunicação pessoal no dia 19 de fevereiro 2025

265 **Figura 214. -** Graffiti Masterpiece desenvolvido pela Nurea e Glam Crew OGA, esta imagem foi cedida pela artista através de comunicação pessoal no dia 19 de fevereiro 2025

265 **Figura 215. -** Graffiti Masterpiece desenvolvido pela Glam, Candi e Nuria no Parque das Estações em 2009, esta imagem foi cedida pela artista através de comunicação pessoal no dia 19 de fevereiro 2025

268 **Figura 216.** - Masterpiece Oga Girls criado pela crew OGA, esta imagem foi cedida pela artista através de comunicação pessoal no dia 19 de fevereiro 2025

269 **Figura 217.** - Masterpiece da crew OGA, produzida no ano 2008, esta imagem foi cedida pela artista através de comunicação pessoal no dia 19 de fevereiro 2025

269 **Figura 218.** -Sé, 2008, Graffitis desenvolvidos pela Crew Oga e pela Maria Imaginário num Edifício abandonado em Lisboa, *Imagem retirada na conta Flickr da artista.* https://www.flickr.com/photos/maria_imaginario/2587263017/

273 **Figura 219.** - Barcelona, 2009, Piece do nome da artista acompanhada pelo tag da sua crew em Barcelona, *Imagem retirada na conta Flickr da artista*. https://www.flickr.com/photos/nurea/3173982812/

288 **Figura 220.** -Urbanidades - StreetArt. (2025). Mural TERRA INCÓGNITA. "Mulher nordestina", pintado por Natê [Imagem Online]. *Facebook, conta de Urbanidades - StreetArt.* https://www.facebook.com/photo?fbid=972474975098816&set=a.392198466459806

289 **Figura 221.** - Urbanidades - StreetArt. (2025). Mural TERRA INCÓGNITA. Peça pintada pela Fled [Imagem Online]. *Facebook, conta de Urbanidades - StreetArt.* https://www.facebook.com/photo?fbid=972474975098816&set=a.392198466459806

290 **Figura 222.** -Juntas Hacemos Mas. (2025). Mural de Juntas Hacemos Más, Lisboa Portugal [Imagem online]. *Rede social instagram @juntas.hacemosmas -Juntas hacemos más.* https://www.instagram.com/p/DKQwX2EN-j8/?img_index=1

291 **Figura 223.** - Juntas Hacemos Mas. (2025). Mural de Juntas Hacemos Más, Lisboa Portugal [Imagem online]. *Rede social instagram @juntas.hacemosmas Juntashacemos más.*https://www.instagram.com/p/DKQwX2EN-j8/?img_index=1

Todas as imagens foram todas acessadas antes da entrega 12 de semtembro de 2025

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

24 notícias. (2025, Maio, 27). Anúncio contra o aborto exibido pela TVI motiva queixas formais na ERC. O autor é Miguel Milhão, fundador da Prozis. *24 Notícias.* https://24noticias.sapo.pt/atualidade/artigos/anuncio-contra-o-aborto-exibido-pela-tvi-motiva-queixas-formais-na-erc-o-autor-e-miguel-milhao-fundador-da-prozis

A Comissão Comemorativa 50 anos 25 de Abril. (2024, Novembro, 24). *A divisão e as campanhas de dinamização cultural.* Comissão Comemorativa 50 Anos 25 Abril. https://50anos25abril.pt/historia/campanhas-de-dinamizacao-cultural-e-acao-civica-do-mfa/5-divisao-campanhas-de-dinamizacao-cultural/

Abarca, J. (2015). Graffti, Street Art, and Gentrifcation. In E. Youkhana & L. Förster (Eds), *Grafficity Visual Practices and Contestations in Urban Space* (Vol. 28, pp. 221 - 235). Wilhelm Fink. https://www.academia.edu/86712472/Grafficity_Visual_Practices_and_Contestations_in_Urban_Space

Abaza, M. (2015). Graffti and the Reshaping of the Public Space in Cairo. Tensions between Political Struggles and Commercialization. In E. Youkhana & L. Förster (Eds), *Grafficity Visual Practices and Contestations in Urban Space* (Vol. 28, pp. 221 - 235). Wilhelm Fink. https://www.academia.edu/86712472/Grafficity_Visual_Practices_and_Contestations_in_Urban_Space

Agenda Cultural Lisboa. (2025). *Juntas Hacemos +*. Agendalx.pt. https://www.agendalx.pt/events/event/juntas-hacemos/

Almeida, S. (2008). Graffiti: Amor ou ódio?. *Imaginar,* 50, 12-19. https://www.apecv.pt/revista/imaginar50web.pdf#page=12

Almeida, S. J. (2006). As feministas de um país oficialmente sem feminismo. *Público* (pp. 14–15). https://static.publico.pt/DOCS/AsFeministasdeUmPais.pdf

Almqvist, B., Sjöstrand, T., & Lindblad, T. (2014). *Graffiti Cookbook*. Dokument Press. https://books.google.pt/books?id=cYxXDwAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=pt-#v=onepage&q&f=false

Anssi Arte. (2015). *Forms of Rockin'*. Dokument Press.

Antena 3. (2020, Outubro, 4). *Implantação da Rapública #2: Pintar o Hip-Hop | Antena3 Docs | Antena 3*. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=19DdoF2CJnM

Antti Vuojolainen. (2024). *Pocket Handbook for Helsinki Street Art.* BoD - Books on Demand. https://www.google.pt/books/edition/Pocket_Handbook_for_Helsinki_Street_Art/90wlEQAAQBAJ?hl=en&gbpv=1&dq=Vuojolainen,+2024&pg=PA22&printsec=frontcover

APAV. (2024). *Estatísticas APAV | Vítimas no Feminino 2022-2023 | Dia Internacional pela Eliminação da Violência contra as Mulheres* – APAV. Apav. https://apav.pt/estatisticas-apav-vitimas-no-feminino-2022-2023-dia-internacional-pela-eliminacao-da-violencia-contra-as-mulheres/

Araújo, L. (2014). *40 Anos de Políticas de Educação em Portugal: A construção do sistema democrático de ensino: Vol. Volume I.* In M. de L. Rodrigues (Ed.). Edições Almedina. https://www.google.pt/books/edition/40_Anos_de_Pol%C3%ADticas_de_Educa%C3%A7%C3%-A30_em_P/Z5hoBQAAQBAJ?hl=pt-PT&gbpv=1&dq=Taxa+de+Analfabetismo+em+Portugal+ap%C3%B3s+1974&pg=PT286&printsec=frontcover

Barreto, J. (1999). A Censura em Portugal (1926-1974). *Academia.* https://www.academia.edu/6749490/A_Censura_em_Portugal_1926_1974_

Bastos, H. (2016). Ciberperiodismo en Iberoamérica, *Ramón Salaverría, 18* ,330–346. https://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/82674/2/117503.pdf

B&H Photo Video. (2020). Graffiti Artist Lady Pink and the Hard Work that Lead to Her Success | Groundbreaking Women [YouTube Video]. *In YouTube*. https://www.youtube.com/watch?v=qIDizDaXmLI

Bengtsen, P. (2016). 31 Stealing from the public The value of street art taken from the street. In J. I. Ross, Ed.), *Routledge Handbook of Graffiti and Street Art*. https://www.google.pt/books/edition/Routledge_Handbook_of_Graffiti_and_Stree/jZoECwAAQBAJ?hl=pt-PT&gbpv=1&dq=street+art&pg=PT560&printsec=frontcover

Caldeira, S. P., & Machado, A. F. (2023). The r ed lipstick movement: exploring #vermelho-embelem and feminist hashtag movements in the context of the rise of far-right populism in Portugal. *Feminist Media Studies,* 13(8). https:// doi.org/10.1080/14680777.2023.2166971

Campos, R. (2007). *Pintando a cidade: uma abordagem antropológica ao graffiti urbano* (p. 385) [Dissertação de Doutoramento em Antropologia – Especialidade Antropologia Visual]. Universidade Aberta. https://www.passeio.pt/wp-content/uploads/2020/04/Pintando-a-cidade-uma-abordagem-antropol%C3%B3gica-ao-graffiti-urbano.pdf

Campos, R., & Câmara, S. (2019). *Arte(s) Urbana(s)* (1.a edição, p. 84). Edições Húmus. https://run.unl.pt/bitstream/10362/108132/1/ARTE_S_URBANA_S_DIGITAL.pdf

Carl, C., & Carl, C. (2024). *Street Art Evolution 1970-1990*. Parkstone International. https://www.google.pt/books/edition/Street_Art_Evolution_1970_1990/M5_vEAAAQBAJ?hl=pt-PT&gbpv=1&dq=modern+graffiti+art+was+born.&printsec=frontcover

Castleman, C. (1982). *Getting Up: Subway Graffiti in New York* (pp. 68–69). The MIT Press. https://www.google.pt/books/edition/Getting_Up/FFSD-UOkI54C?hl=pt-PT&gbpv=1&dq=BARBARA+e+EVA+62&pg=PA68&printsec=frontcover

CCM - Comissão Cultural de Marinha. (2021, Fevereiro, 3). *Arte Urbana nas paredes do AVG | A entrevista. Youthone.* YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=Low7DtcRCUk

Centro de Arte Moderna Gulbenkian. (2010). *Helena Almeida*. Gulbenkian https://gulbenkian.pt/cam/works/stitulo-139558/

Chalfant, H., & Jenkins, S. (2014). *Training Days: The Subway Artists Then and Now.* Thames & Hudson. https://www.google.pt/books/edition/Training_Days/21bGDwAAQBAJ?hl=pt-PT&gbpv=1&dq=Crash,+Daze,+Zephyr,+Futura+e+Dondi&pg=PT124&printsec=frontcover

Código civil. (1867). Impressa Nacional. Nova . https://www.fd.unl.pt/anexos/investigacao/1664.pdf

Conde, I. (1995). Sarah Affonso, mulher (de) artista. *Instituto Ciências Sociais da Universidad de Lisboa*, 30, 459-287. https://repositorio. iscte-iul.pt/bitstream/10071/14091/1/Sarah%20Affonso%2C%20mulher%20%28de% 29%20artista.pdf

Constituição da República Portuguesa. (1933). Diário da República n.º 83/1933, Série I de 10-04-1933. https://www.parlamento.pt/parlamento/documents/crp-1933.pdf

Constituição da República Portuguesa. (1976). Diário da República n.º 86/1976, Série I de 10-04-1976. https://diariodarepublica.pt/dr/legislacao-consolidada/decreto-aprovacao-constituicao/1976-34520775

Cooper, M., & Chalfant, H. (1984). *Subway art.* Owl Book. https://pt.scribd.com/doc/128367533/Subway-art-1984-Martha-cooper

Cordeiro, M. (2020). *Príncipes da Medicina.* Saída de Emergência. https://www.google.pt/books/edition/Pr%C3%ADncipes_da_Medicina/mJXiDwAAQBAJ?hl=pt-PT&gbpv=0

Correia, J. (2020). *Canberra.* Behance.net; Joana Correia. https://www.behance.net/gallery/100171517/Canberra

Correia, J. de M. (2017). A Constituição Portuguesa de 1976 e o Código Civil de 1966. Algumas notas. Lusíada. Direito, (17), 95–120 https://doi.org/10.34628/btv7-vw60

Crack Kids. (2025). *About us.* Crack Kids. https://crackids.com/pages/about-us

CreativeMornings HQ. (2020, Fevereiro, 21). *Vanessa Teodoro: Roots & Creativity.* YouTube. https://www.youtube.com/-watch?v=58Ih1LBQVAU

Cruzeiro, C. P. (2024). *Atitude 74 - Pichagem e Pintura Mural na Revolução de Abril* (pp. 42–43). Página a Página. https://www.wook.pt/livro/atitude-74-cristina-pratas-cruzeiro/30164250

Da Chic Thief. (2021, Dezembro, 19). *Entrevista #47 MOAMI. From Da Street.* Youtube.https://www.fromdastreet.com/post/ entrevista-47-moami

DedicatedStoreLisboa. (2014, Março, 29). *"Presentes no Passado" - Ep.11 - com EXAS.* YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=H41faj3RdWg

DGARTES. (2025). *Apoio às Artes.* DGARTES https://www.dgartes.gov.pt/pt/atividades/apoio_as_artes

Decreto-Lei n.o 270/75, de 30 de maio, Ministério da Educação e Cultura. (1975). Diário do Governo n.º 124/1975, Série I de 30-05-1975. https://files.diariodarepublica.pt/1s/1975/05/12400/07520754.pdf

Decreto-Lei n.o 22469 de 11 de abril, Ministério do Interior - Direcção Geral de Administração Política e Civil. (1933). Diário do Govêrno n.° 83/1933, Série I de 11-04-1933. https://diariodarepublica.pt/dr/detalhe/decreto/28262-1937-435438

Decreto-Lei n.o 28262, Ministério da Educação Nacional - Gabinete do Ministro. (1937). Diário do Govêrno n.° 285/1937, Série 1 de 08-12-1937. https://diariodarepublica.pt/dr/detalhe/decreto/28262-1937-435438

Decreto-Lei n.o 49107 de 7 de julho, Presidência do Conselho - Defesa Nacional - Gabinete do Ministro. (1969). Diário do Governo n.° 157/1969, Série I de 07-07-1969. https://diariodarepublica.pt/dr/detalhe/decreto-lei/49107-1969-199627

Dias, F. R. (2012). *A construção da arte moderna portuguesa em voz feminina (pp. 68–90).* Faculdade de Belas Artes. Faculdade de Belas Artes. CIEBA. https://repositorio.ulisboa.pt/handle/10451/8282

Dicionário da Língua Portuguesa - Academia das Ciências de Lisboa. (2025). *vandalismo.* Dicionário Da Língua Portuguesa ; Academia das Ciências de Lisboa. https://dicionario.acad-ciencias.pt/pesquisa/?word=vandalismo

Donvivi visuals. (2015, Dezembro, 1). *Muitos falam poucos fazem 2 episodio Nomen & YouthOne (como comecou o graffitti em Portugal).* YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=ZEbZM88OBHw

European Union. (n.d.). *Países da UE | União Europeia.* European Union. https://european-union.europa.eu/principles-countries-history/eu-countries_pt

Falcão, A. M. & Moniz, A. I. (2014) Maria Lamas: Insights on her Life and Writings. InM. Abreu & S. Fleetwood (Eds.), *Women Past and Present: Biographic and Multidisciplinary Studies* (pp. 134 -143). Cambridge Scholars Publishing. https://www.google.pt/books/edition/Women_Past_and_Present/CsYxBwAAQBAJ?hl=t-PT&gbpv=1&dq=maria+lamas+a+pide&pg=PA136&printsec=frontcover

Farinha, R. (2023, Novembro, 16). Do graffiti na rua para a galeria: como Obey SKTR foi um dos primeiros a pintar Lisboa. *Mensagem de Lisboa.* https://amensagem.pt/2023/11/16/obey-sktr-pintar-lisboa-graffiti/

Fazunchar. (2025). *Conceito.* Fazunchar.pt. https://fazunchar.pt/index.php/conceito

Ferp. (2022, Junho 25). *Cultura Graffiti em Portugal | Documentário.* YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=Zyrxul_JJJ8

Ferro, A. (1934). *Decálogo do Estado Novo do Estado Novo.* Universidade de Coimbra. https://www.uc.pt/ceis20/25-de-abril-rumo-ao-cinquentenario/repositorio/o-estado-novo/

Ferro, L. (2020). A arte urbana na encruzilhada da pandemia: reflexões sobre o trabalho cultural e artístico num segmento emergente. *Repositório Aberto da Universidade do Porto* https://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/129659/2/426399.pdf

Ferro, R. (2016). *António Ferro – Um Homem por Amar.* Leya. https://www.google.pt/books/edition/Ant%C3%B3nio_Ferro_Um_Homem_por_Amar/7oN2DQAAQBAJ?hl=pt-PT&gbpv=1&dq=sal%C3%B5es+de+arte+arte+antonio+ferro+%C2%A0&pg=PT363&printsec=frontcover

Fonseca, M. R. (2024, Abril, 25). *Celeste Caeiro, a mulher dos cravos, recorda momento histórico 50 anos depois.* Médio Tejo. https://mediotejo.net/celeste-caeiro-a-mulher-dos-cravos-recorda-momento-historico-50-anos-depois/

Forman-Brunell, M. (2001). *Girlhood in America : an encyclopedia* (p. 344). Bloomsbury Publishing USA. https://www.google.pt/books/edition/Girlhood_in_America/lkTPEAAAQBAJ?hl=pt-PT&gbpv=1&dq=BARBARA+e+EVA+62&pg=PA344&printsec=frontcover

Galeria de Arte Urbana. (2016). *GAU: GAU.* Cm-Lisboa.pt. https://gau.cm-lisboa.pt/gau.html

Galeria de Arte Urbana. (2025, abril, 24).*O Festival "Juntas Hacemos.* Facebook.com. https://www.facebook.com/galeriadearteurbana/posts/o-festival-juntas-hacemos-juntas-fazemos-mais-conta-com-o-impulso-de-mulheres-ar/1081874777301893/

Ganz, N. (2004). *Graffiti World* (T. Manco, Ed.). Tristan Manco. https://pt.scribd.com/doc/29667215/Graffiti-World-Street-Art-FROM-FIVE-CONTINENTS#page=65

Gastman, R. (2019). Lady Pink: Interview by Roger Gastman. *Beyond the Streets Book,* 292–293. https://www.ladypinknyc.com/books

Gastman, R., & Neelon, C. (2010). *The history of American graffiti.* Harper Design. https://archive.org/details/historyofamerica0000gast/page/n11/mode/2up

GAU - Galeria de Arte Urbana. (2024, Julho, 5). *A Lata Desta Gente! - Moami.* YouTube. https://www.youtube.com/ watch?v=CFgjlpzbm4k

Gauteron, E. (2021, Agosto, 24). Bombing, Throw Ups, Fat Caps... the basics of Graffiti! Medium; *Gauteron*. https://edengauteron.medium.com/start-doing-graffiti-now-b4a6872af38e

Gomes, J. M. W., Albuquerque, R., & Barbosa, L. (2025). *Análise qualitativa comparativa.* Editora Vozes. https://www.google.pt/books/edition/An%C3%A1lise_qualitativa_comparativa/vHhpEQAAQBAJ?hl=en&gbpv=1&dq=qualitativas+e+quan-titativas&pg=PA1962&printsec=frontcover

Gottlieb, L. (2008). *Graffiti art styles: a classification system and theoretical analysis.* Mcfarland. https://www.google.pt/books/edition/Graffiti_Art_Styles/KyNVOzSbTGkC?hl=en&gbpv=1&dq=United+Graffiti+Artists+(UGA)&pg=PA38&printsec=frontcover

Grupo Marktest. (2008). *Acesso à Internet no lar aumentou 18 vezes nos últimos 10 anos.* Marktest.com. https://www.marktest.com/wap/a/n/id~10a5.aspx

Guimarães, S. (1978). *As Paredes na revolução*. Mil Dias Editora. https://www.marxists.org/portugues/tematica/livros/paredes/as-paredes-na-revolucao.pdf

Hand Mixed Labs. (2025). *Hand Mixed™*. Hand Mixed. https://handmixed.shop

Hannum, G., & Pyun, K. (2023). *Expanding the Parameters of Feminist Artivism*. Palgrave Macmillan. https://www.google.pt/books/edition/Expanding_the_Parameters_of_Feminist_Art/KVqaEAAAQBAJ?hl=en&gbpv=1&dq=Expanding+the+Parameters+of+Feminist+Artivism%C2%A0Kyunghee&pg=PR7&printsec=frontcover

Haslam, A. (2006). *Book design.* Laurence King Publishing Ltd. https://archive.org/details/bookdesign0000hasl/page/n5/mode/2up

Heller, E. (2000). *A Psicologia das cores - Como as cores afetam a emoção e a razão.* Editora Olhares. https:// www.google.pt/books/edition/A_Psicologia_das_cores/Zl1lEAAAQBAJ?hl=pt-

Hess, M. (2009). The Sound of Philadelphia: Hip Hop History in the City ofBrotherly Love, In M. Hess (Ed.), *Hip Hop in America: A Regional Guide - Volume 1: East Coast and West Coast* (Vol. 1, p. 151), Blooms bury Publishing. https://www.google.pt/books/edition/Hip_Hop_in_America_A_Regional_Guide/s6bOEAAAQBAJ?hl=pt-PT&gbpv=1&dq=Philadelphia+graffiti&pg=PA151&printsec=frontcover

Horta, M. T., Barreno, M. I., & Costa, M. V. (2024). *Novas cartas portuguesas.* Todavia. https://www.google.com/books/edition/_/Fy3yEAAAQBAJ?gbpv=1 (Original work published 1971)

Hunt, R. (2020). *Advanced typography: from knowledge to mastery* (1ª edição.). London Blommsbury. https://books.google.pt/books?hl=pt-PT&lr=&id=mGkDEAAAQBAJ&oi=fnd&pg=PP1&dq=hunt+2020+font&ots=-_wDVehsT5&sig=YPAF9IxQBzZD6ferKuLsszKObRg&redir_esc=y#v=onepage&q=hunt%202020%20font&f=false

Janu, L. (2023). Movimento red pill expõe misoginia nas redes sociais. *DW.* https://www.dw.com/pt-br/movimento-red-pill-exp%C3%B5e-misoginia-e-machismo-nas-redes-sociais/a-64985973

Juntas.hacemosmas. (2022). *Unidas Somos Mas!!* Instagram. https://www.instagram.com/p/Ca8b4FOtazM/

Keil, M., & Biblioteca Nacional (2004). *Maria Keil*. Biblioteca Nacional de Portugal https://www.google.pt/books/edition/Maria_Keil/sxDKnhW822wC?hl=pt-PT&gbpv=1&dq=Maria+Keil+no+estado+novo&pg=PA17&printsec=frontcoverpt-PT&lr=&id=-5jfEAAAQBAJ&oi=fnd&pg=PA1868&dq=golpe+de+estado+1926+salazar&ots=OHjKoB2lGo&sig=T1-nWMKCZfgW7LGB20DlBsUlurA&redir_esc=y#v=onepage&q=golpe%20de%20%20estado%201926%20%20salazar%20f%3Dfalse&f=false

Lamas, M. (1958). *As mulheres do meu país* (1.a Edição). Editora Actuális. https://fasciniodafotografia.com/2018/10/06/maria-lamas-as-mulheres-do-meu-pais-1958-2003/ (Original work published 1948)

Lewis, C. (2023, Agosto 3). *Graffiti Styles - Exploring the World of Street Art.* Acryl giessen.com – Creative Magazine. https://acrylgiessen.com/en/graffiti-styles/?utm_source

Léonard, Y. (2023). Salazar - Biografia. *Google Books*. Edições 70. https://books.google.pt/books?hl=pt-PT&lr=&id=-5jfEAAAQBAJ&oi=fnd&pg=PA1868&dq=golpe+de+estado+1926+salazar&ots=OHjKoB2lGo&sig=T1-nWMKCZfgW7LGB20DlBsUlurA&redir_esc=y#v=onepage&q=golpe%20de%20%20estado%201926%20%20salazar%20f%3Dfalse&f=false

Lei n.º 61/2013, de 23 de agosto, Assembleia da República. (2013). Diário da República n.º 162/2013, Série I de 23-08-2013. https://diariodarepublica.pt/dr/detalhe/lei/61-2013-499057

Living Proof New York. (2024, Janeiro, 20). *LADY PINK: Painting Subways & Freedom.* YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=IoWFiIPkOTg

Lusa. (2017, Maio, 16). *"Muro das Amoreiras" junta 14 artistas de Lisboa na 1.a edição da Graffiti Amoreiras.* Público. https://www.publico.pt/2017/05/16/local/noticia/muro-das-amoreiras-junta-14-artistas-de-lisboa-na-1-edicao-da-graffiti-amoreiras-1772307

Lusa. (2025, Junho, 5). *Trump restringe entrada de estudantes estrangeiros em Harvard*. RTPNOTÍCIAS. https://www.rtp.pt/noticias/cultura/trump-restringe-entrada-de-estudantes-estrangeiros-em-harvard_n1660042

Mantas, H. A. (2012). *Maria Keil, uma operária das artes (1914-2012) Arte portuguesa do século XX* [Dissertação de Doutoramento]. Repositório científico da Universidade de Coimbra. https://estudogeral.sib.uc.pt/bitstream/10316/24453/4/Maria%20Keil%2c%20uma%20oper%C3%A1ria%20das%20artes.pdf

Marafon, G. J., Ramires, J., Ribeiro, M. A., & Pessôa, V. L. (2013). *Pesquisa qualitativa em geografia: reflexões teórico-conceituais e aplicadas* (p. 161). Eduerj. https://www.google.pt/books/edition/Pesquisa_qualitativa_em_geografia/cuOvDgAAQBAJ?hl=en&gbpv=1&dq=pesquisa+de+campo+trabalho+de+campo&pg=PA161&printsec=frontcover

Marie, P. (2017). *Revolução dos Cravos e educação popular. As associações de educação popular em Portugal (1974-1986)* (Vaquinhas, Ed.; Vol. 17, pp. 371–376). Centro de História da Sociedade e da Cultura Imprensa da Universidade de Coimbra. https://www.google.pt/books/edition/Revista_de_Hist%C3%B3ria_da_Socie-dade_e_da_C/JQVDDwAAQBAJ?hl=pt-PT&gbpv=1&dq=Educa%-C3%A7%C3%A30+Sanit%C3%A1ria+da+Pr%C3%B3-UNEP&pg=PA374&printsec=frontcover

Marie, P. (2021, Outubro). Uma alternativa revolucionária para o Serviço Nacional de Saúde? O jornal Saúde pelo povo (1975-1977). *Instituto de História Económica e Social da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra* https://www.researchgate.net/publication/355566600_Uma_alternativa_revolucionaria_para_o_Servico_Nacional_de_Saude_O_jornal_Saude_pelo_povo_1975-1977

Mdm. (2025). *A nossa história - MDM*. MDM Movimento Democrático de Mulheres. https://mdm.org.pt/historia/

Melo, H. P. (2017). *Os Direitos Das Mulheres No Estado Novo.* Grupo Almedina. https://pt.scribd.com/document/845574711/Os-Direitos-Das-Mulheres-No-Estado-Novo-Portuguese-Edition-Helena-Pereira-de-Melo-Coimbra-2017-Almedina-9789724068824-Dd1d6a303be4eb

Molotow (n.d.). *From family business to global players.* Montana. Retrieved Setembro, 2, 2025, from https://brand.molotow.com/en/brand/history/

Moodment Films. (2015). *Lady Pink Moodment Films* [YouTube Video]. In YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=dcuZiIo-fq8

Moretta, J. A. (2017). *The hippies a 1960s history.* McFarland & Company, Inc.,. https://www.google.pt/books/edition/The_Hippies/CpX4DQAAQBAJ?hl=p-t-PT&gbpv=1&dq=hippies&pg=PA153&printsec=frontcover&client=safari

Mucznik, L. L. (1993). *Maria Lamas,* 1893-1983. Biblioteca Nacional Portugal. https://www.google.pt/books/edition/Maria_Lamas_1893_1983/THZFC6nVCNgC?hlt-PT&gbpv=1&dq=maria+lamas&pg=PA21&printsec=frontcover

Neves, P. M. (2020). *Valores Culturais da Arte Urbana* (p. 34) [Tese de Doutoramento]. Repositório Universidade Lisboa. https://repositorio.ulisboa.pt/handle/10451/48414

Neves, P. T., Bombeiro, J., Assis, J., & Silva, S. (2024). *25 de Abril - O Dia da Liberdade.* Reverso.

Nico, M. (2020). Generational changes, gaps and conflicts: a view from the South. In Council of Europe (Ed.), *Perspectives on youth, Volume 1 - 2020 - what do you see ?* (Vol.1, pp. 29-39). Council of Europe Publishing. https://www.google.pt/books/edition/Perspectives_on_youth_Volume_1_2020_what/d5eVAwAAQBAJ?hl=pt-PT&gbpv=1&dq=gera

Nomen Graffiti. (2016). *Biography of Nomen: Street Art & Graffiti Masterpiece Creato*r. Nomen Graffiti. https://nomengraffiti.com/pages/biography

Norte Color. (2023, Agosto, 12). *Sobre Nós.* Nortecolor. https://nortecolor.com/sobre-nos

Notícias Magazine. (2016, Abril, 24). Arte urbana: os muros da liberdade. *Notícias Magazine.* https://www.noticiasmagazine.pt/2016/os-muros-da-liberdade/historias/14719/

Oliver, H. (2020, Junho, 6). De Berlim à Síria, passando por Lisboa: a arte urbana não quer esquecer George Floyd. *Time out Lisboa*; Time Out. https://www.timeout.pt/lisboa/pt/noticias/de-berlim-a-siria-passando-por-lisboa-a-arte-urbana-nao-quer-esquecer-george-floyd-060620

OZ Energia, S.A. (2023, Outubro 13). *OZ Energia | Jardim de Cogumelos - Maria Imaginário | Festival Iminente Takeover*. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=WkoWqSstm7Y

Paço, A. S. (2006). *Grandes Protagonistas da História de Portugal - Salazar*. Editora Planeta DeAgostini, S.A.

Parker, A., Khanyile, S., & Joseph, K. (2019). *Where do we draw the line?* (p. 13). Gauteng City Region Observatory (GCRO). https://www.google.pt/books/edition/Where_do_we_draw_the_line/iEmQDwAAQBAJ?hl=en&gbpv=1&dq=sticker+graffiti+parker,&pg=PA13&printsec=frontcover

PCP. (2022). *Sofia Ferreira.* PCP. https://www.pcp.pt/sites/default/files/documentos/2022_centenario_sofia_ferreira.pdf

Pereira, S. (2005). *Graffiti*. Silverback Books. https://books.google.ca/books?id=RBeftQGRSI8C&printsec=frontcover&hl=pt-PT&source=gbs_getsummary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

Pierandrei, E. (2022). *Painting, Photography, Drawing. From Africa and Its Diaspora.* Self Publishing. https://www.google.pt/books/edition/Painting_Photography_Drawing_From_Africa/F7fREAAAQBAJ?hl=en&gbpv=1&dq=Calligraffiti,&pg=PT88&printsec=frontcover

Pimentel, I. (1998). A Mocidade Portuguesa Feminina nos dez primeiros anos de vida 1937-47) . *Instituto de História Contemporânea, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa*. https://www.google.com/url?sa=t&source=web&rct=j&opi=89978449&url=https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2655741.pdf&ved=2ahUKEwi9-LXIr4SRAxWJcKQEHbroB20QFnoECBUQAQ&usg=AOvVaw0eY-tPW2-g6AfP7UaXLjex&usg=AOvVaw0eY-tPW2-g6AfP7UaXLje

Pimentel, I. F. (2024). *O Essencial sobre a PIDE*. Leya.

Pine, L. (2023). *Dictatorship and Daily Life in 20th-Century Europe.* Bloomsbury Publishing. https://www.google.pt/books/edition/Dictatorship_and_Daily_Life_in_20th_Cent/FtiVEAAAQBAJ?hl=pt-PT&gbpv=1&dq=Omen+-+Obra+das+M%C3%A3es+pela+Educa%C3%A7%C3%A30+Nacional+(OMEN)+%E2%80%93+1936&pg=PA114&printsec=frontcover (Original work published 1988)

Poon, S. (2023). Talent & Tagging in Harmony: A Study of Graffiti Art as Subculture and Aesthetic Expression of Urbanization in Malaysia. *Journal of Urban Culture Research.* 26, 5–28. https://doi.org/10.14456/jucr.2023.1

Pordata. (2023). *Taxa de analfabetismo segundo os Censos: total e por sexo.* Pordata.com. https://www.google.com/url?sa=t&source=web&rct=j&opi=89978449&url=https://www.pordata.pt/sites/default/files/2024-06/Municipios_Taxa_de_analfabetismo_segundo_os_Censos__total_e_por_sexo.xlsx&ved=2ahUKEwj16T8P-MAxWnUqQEHTvmF3sQFnoECBgQAQ&usg=AOvVaw2WWtEe1n1to504sGbD4DgK

Pordata. (2025). *População sem possibilidade para ter acesso à internet para uso pessoal em casa (%)*. Pordata. https://www.pordata.pt/pt/estatisticas/pobreza/privacao-material-e-social/populacao-sem-possibilidade-para-ter-acesso?_gl=1

Pordata. (2025). *Taxa de mortalidade infantil (‰): Quantos bebés morrem com menos de um ano por cada 1.000 que nascem em Portugal?*. Pordata. https://www.pordata.pt/pt/estatisticas/populacao/esperanca-de-vida-e-obitos/taxa-de-mortalidade-infantil-0

Powers, S. (2014). *The Art of Getting Over.* St. Martin's Press. https://www.google.pt/books/edition/The_Art_of_Getting_Over/wz-uAgAAQBAJ?hl=pt-PT&gbpv=1

Pratas Cruzeiro, C. (2024). *Atitude 74 Pichagem e Pintura Mural na Revolução de Abril (pp. 42–43)*. Página a PágIna. https://www.wook.pt/livro/atitude-74-cristina-pratas-cruzeiro/30164250?srsltid=AfmBOop1Tc-oVfboXZeoJwWLCKooey2dvpy46gSMdLb2dLX0-ANzhUui

Raimundo, F. (2018). *Ditadura e democracia: legados da memória*. Fundação Francisco Manuel dos Santos. https://www.google.pt/books/edition/Ditadura_e_Democracia/oFZnDwAAQBAJ?hl=pt-PT&gbpv=1&dq=consequencias+de+um+povo+que+saiu+numa+ditadura+de+40+anos+portugal&pg=PT33&printsec=frontcover

Redação. (2010, Novembro, 25). 25 De Abril de 1974: Consequências de uma Revolução - Jornal das Caldas. *Jornal Das Caldas.* https://jornaldascaldas.pt/2010/11/25/25-de-abril-de-1974-consequencias-de-uma-revolucao/

Reese, E. (2022). *The History of Hip Hop* (Vol. 5). Eric Reese. https://www.google.pt/books/edition/The_History_of_Hip_Hop/8G5jEAAAQBAJ?hl=pt-PT&gbpv=1&dq=The+History+of+Hip+Hop+volume+5&printsec=frontcover

Ribeiro, C. P. (2012). Cultura popular em Portugal: de Almeida Garrett a António Ferro. *População E Sociedade,20* ,167–183. https://www.cepese.pt/portal.%26%22%26quot%26quot%26quot/pt/populacao-e-sociedade/edicoes/populacao-e-sociedade-n-0-20/cultura-popular-em-portugal-de-almeida-garrett-a-antonio-ferro/cultura-popular-em-portugal-de-almeida-garrett-a-antonio-ferro/@@display-file/file/Cultura%20popular%20em%20Portugal.pdf

Robbins, L. (2025). T*he Fragmented Decade: The World in the 1970s*. Field Books. https://www.google.pt/books/edition/The_Fragmented_Decade_The_World_in_the_1/8wFHEQAAQBJ?hl=p-PT&gbpv=1&dq=fashion+trend+70s&pg=PT159&printsec=frontcover. Este livro trata-se de uma versão impressa de um audio livro publicado em 2025.

RTP arquivos. (2004, Julho, 5). *Helena Almeida.* Arquivos-RTP. https://arquivos.rtp.pt/conteudos/helena-almeida/

Saleeby-Mulligan, D. (2022). From South Africa to Afghanistan and America: An Exploration of Female Street Artists and the Socially Disruptive Nature of Their Work. In G. Hannum & K. Pyun (Eds.), *Expanding the Parameters of Feminist Artivism* (p. 132). Palgrave Macmillan https://www.google.pt/books/edition/Expanding_the_Parameters_of_Feminist_Art/KVqaEAAAQBAJ?hl=pt-PT&gbpv=1&dq=Lady+Pink+feminist%C2%A0Sandra+Fabara&pg=PA132&printsec=frontcover

Santos, C. (2025, Janeiro, 28). Forças Armadas de Trump. Contra "extremismos de género" e a inclusão. *RTPNOTÍCIAS.* https://www.rtp.pt/noticias/mundo/forcas-armadas-de-trump-contra-extremismos-de-genero-e-a-inclusao_n1630330

Sapega, E. (2024). An "Independent Spirit": The Work of Sarah Affonso (1899-1983) and the Changing Cultural Terrain of Mid-Twentieth-Century Portugal. In A. Macedo, M. Pereira, J. Passos & M. Oliveira (Eds.), *Women, the Arts, and Dictatorship in the Portuguese-Speaking Context: Tensions, Disputes, and Post-Memory Heritage* (101-115). De Gruyter. https://www.google.pt/books/edition/Women_the_Arts_and_Dictatorship_in_the_P/yzYKEQAAQBAJ?hl=t-PT&gbpv=1&dq=Sarah+Affonso&pg=PA112&printsec=frontcover

Schacter, R. (2024). *Monumental Graffiti.* MIT Press.

Schacter, R., & Macdowall, L. (2023). *World Atlas Of Street Art And Graffiti* (3rd ed.). Frances Lincoln Publishing. https://www.google.pt/books/edition/The_World_Atlas_of_Street_Art/8mO1EAAAQBAJ?hl=en&gbpv=1&dq=Schacter,+2022+CALIGRAFFITI&pg=PA307&printsec=frontcover

Scott, D. (1989, Dezembro). FBI Law Enforcement Bulletin: Graffiti' Wipeout. *In A.* Surveillance (Ed.), *FBI Law Enforcement Bulletin*(12º ed., Vol. 58, pp. 11–13). Stephen D. Gladis. https://www.ojp.gov/pdffiles1/Digitization/122002NCJRS.pdf

Shoe. (n.d.). *Niels Shoe Meulman Biography*. shoe. https://www.nielsshoemeulman.com

SIC Notícias. (2020, Maio, 31). O "bom gigante": quem era George Floyd?. *SIC Notícias*. https://sicnoticias.pt/especiais/george-floyd/2020-05-31-O-bom-gigante--quem-era-George-Floyd-

Simões, S. (2018). Fixar o (in)visível: papéis e reportórios de luta dos dois primeiros grupos de RAP femininos a gravar em Portugal (1989 – 1998). *Cadernos de Arte E Antropologi*a, 7, 100. https://run.unl.pt/bitstream/10362/90807/1/fixar_o_invis_vel.pdf

SNS 24. (2025). *Interrupção voluntária da gravidez*. SNS24. https://www.sns24.gov.pt/pt/tema/saude-da-mulher/interrupcao-voluntaria-da-gravidez/

SNS 24. (2024). *Violência doméstica*. SNS24. https://www.sns24.gov.pt/guia/violencia-domestica/#a-violencia-domestica-e-crime

Só, A. (2023, Março, 11). *Trancistas em Lisboa: histórias de empoderamento e autoestima - Afrolis*. Afrolis. https://afrolis.pt/trancistas-africanas-historias-de-empoderamento-e-autoestima/

Sofia P. Caldeira & Ana Flora Machado (2023) The red lipstick movement:exploring #vermelhoembelem and feminist hashtag movements in the context of therise of far-right populism in Portugal, *Feminist Media Studies*, 23:8, 4252-4268, DOI:10.1080/14680777.2023.2166971

Souto, M. H. (2016). Maria Keil (1914-2012). In S. L. Sacerdotti, H. Serazin, E. Garda, C. Franchini (Eds.), *MoMoWo. Women. Architecture & Design Itineraries across Europe.* Co-funded by the Creative Europe Programme of the European Union. https://www.google.pt/books/edition/MoMoWo_Women_Ar-chitecture_Design_Itinera/L1_jDAAAQBAJ?hl=pt-PT&gbpv=1&dq=Maria+Keil&pg=RA1-SA3-PA6&printsec=frontcover

Spectrum. (2025). *Markers.* SPECTRUM. https://spectrumstore.com/en-eu/collections/graffiti-markers

Spray Report. (2022, Setembro, 4). *Barbecue Graffiti Files - Episódio 4 – OBEY (Subs PT/EN)*. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=9OyEUQCHYOQ

Svenning, O. (2014). As Três Marias venceram mais de trinta anos depois*. In A. L. Amaral & M. Freitas (Eds.), *As Novas Cartas Portuguesas entre Portugal e o Mundo.* Dom Quixote. https://www.google.pt/books/edition/As_Novas_Cartas_Portuguesas_entre_Portug/1qbSBgAAQBAJ?hl=pt-PT&gbpv=1&dq=mulher+ap

TAKI 183. (2017). *TAKI 183.* TAKI 183. https://www.taki183.net/

Tavares, M. (2010). *Feminismos: Percursos e Desafios.* Leya. https://www.google.pt/books/edition/Feminismos_Percursos_e_Desafios/r6Fw9kgBE4UC?hl=pt-PT&gbpv=1&dq=feminismos+portugues+magalhaes&pg=PT630&printsec=frontcover

The Wetdream Podcast. (2021, Janeiro, 8). *The Wetdream Podcost #04 | Maria Imaginário.* YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=62Z1mSPcdY8

Time Out. (2023, November 8). *Panorâmico de Monsanto | Atracções | Benfica/Monsanto, Lisbo*a. Time out Lisboa. https://www.timeout.pt/lisboa/pt/atraccoes/panoramico-de-monsanto

TV Chelas. (2016, Julho 25). *Na mira - Nomen*. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=TeycXLhUTLMUnderdogs. (2025). About Underdogs. Underdogs. https://www.under-dogs.net/pages/gallery-about

Uma folha em Branco. (2022). T*01.EP04 - Mosaik*. Spotify. https://open.spotify.com/

Underdogs. (2025). *About Underdogs.* Underdogs. https://www.under-dogs.net/pages/gallery-about

Valente, C. (2014). Graffiti e Banda Desenhada: diálogos artísticos na cidade da Amadora. *Universidade de Lisboa -Faculdade de Letras.* https://www.cm-amadora.pt/images/TERRITORIO/INFORMACAO_GEOGRAFICA/PDF/TRAB_ACADEMICOS/tese_graffiti_BD_amadora.pdf

Vargues, I. N. (2007). Tesoura, rolha e lápis: os tempos da censura e do combate pelas liberdades de expressão e de imprensa em Portugal.*Revista Estudos do Século XX.* https://ap1.sib.uc.pt/handle/10316.2/36689

Verheij, G. (2012, Julho). *Sarah Affonso.* Centro de Arte Moderna Gulbenkian. https://gulbenkian.pt/cam/artist/sarah-affonso/

Vuojolainen, A. (2024). Pocket Handbook for Helsinki Street Art. BoD - Books on Demand. https://www.google.pt/books/edition/Pocket_Handbook_for_Helsinki_Street_Art/2YIpEQAAQBAJ?hl=pt-PT&gbpv=1

Whitford, M. J. (1992). *Getting Rid of Graffiti* (p. 15). E & FN SPON. https://www.google.pt/books/edition/Getting_Rid_of_Graffiti/IB43DwAAQBAJ?hl=pt-PT&gbpv=1&dq=marker+graffiti&pg=PA15&printsec=frontcover

Wood, A. (2015). *But Is It Art? Graffiti (Primeira Edição)*. Gareth Stevens Publishing . https://www.google.pt/books/edition/Graffiti/0clfEAAAQBAJ?hl=pt-PT&gbpv=1&dq=rollers+blockbuster+graffiti&pg=PA20&printsec=frontcover

Wool. (n.d.). *Sobre* Wool. https://www.woolfest.org/sobre/

Young, A. (2017). Art or crime or both at the same time? On the ambiguity of images in public space. In K. Avramidis & M. Tsilimpounidi (Eds.), *Graffiti and Street Art: Reading, Writing and Representing the City* (pp.39-54). Routledge. https://www.google.pt/books/edition/Graffiti_and_Street_Art/1iIlDwAAQBAJ?hl=pt-PT&gbpv=1&dq=art+or+vandalism+graffiti&pg=PA52&printsec=frontcover

Youthone. (2023). *Sobre / About | Youthone graffiti art*. Youthone Graffiti Art. https://youthonegraffitiart.com/sobre-about

Yves Léonard. (2023). *Salazar - Biografia*. Leya.

Zimmer, L. (2017). *The art of spray paint : inspirations and techniques from masters of aerosol.* Quarto Publishing Group USA, Inc. https://www.google.pt/books/edition/The_Art_of_Spray_Paint/HpPMDQAAQBAJ?hl=pt-PT&gbpv=1&dq=The+History+of+Spray+Paint&printsec=frontcover

Todas as imagens foram todas acessadas antes da entrega 12 de semtembro de 2025