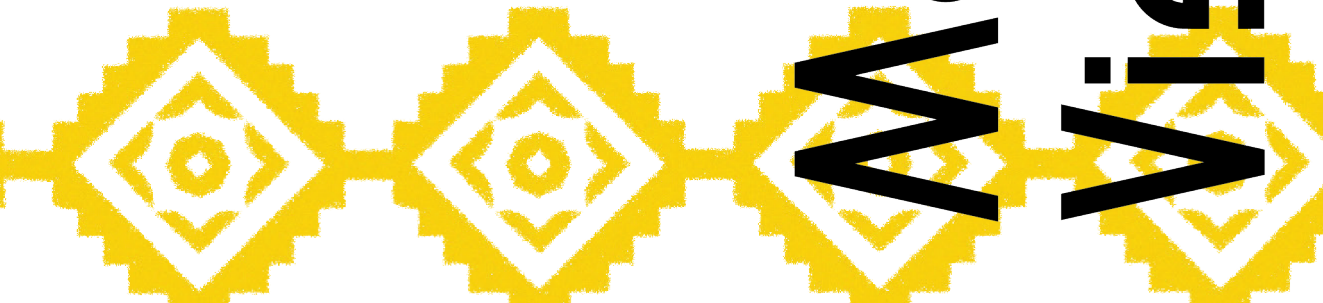
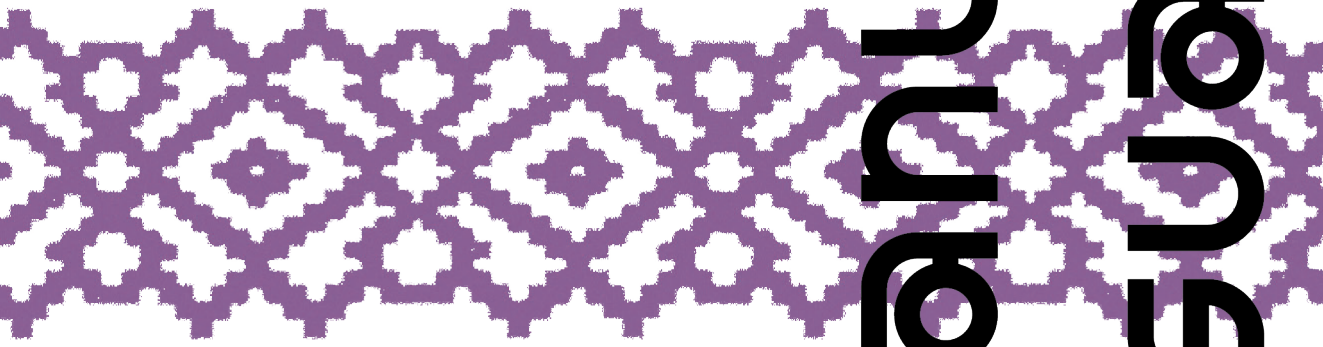
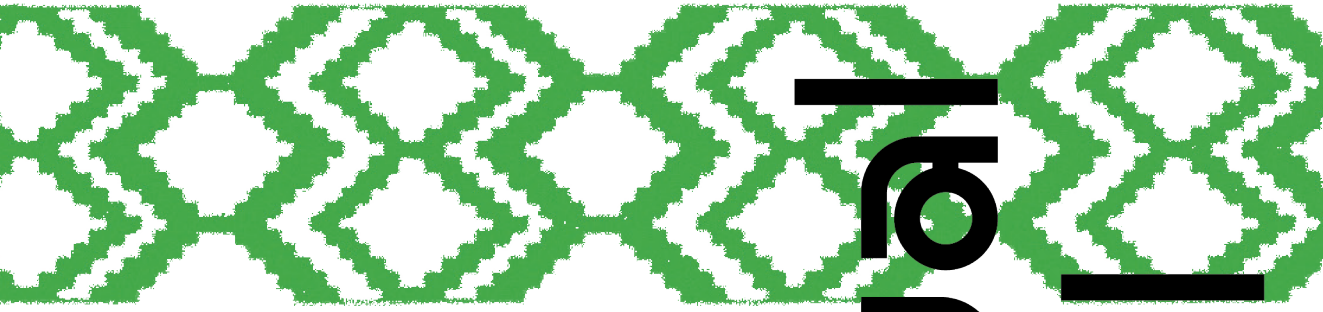
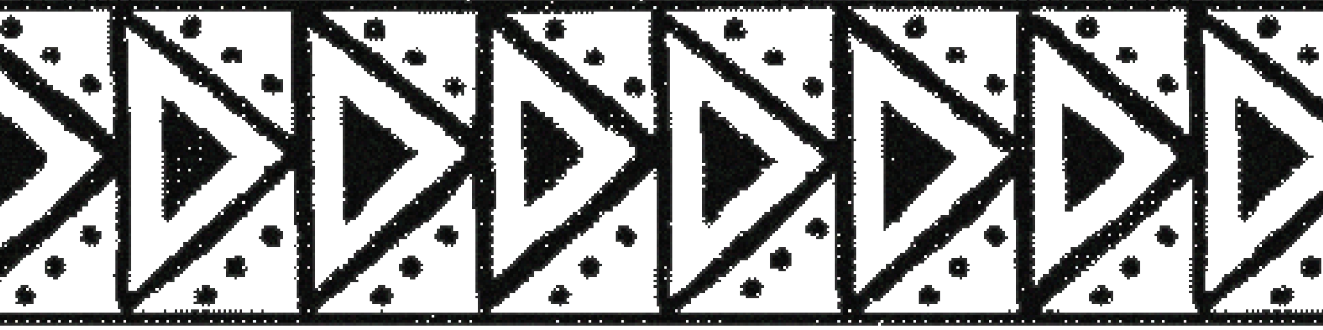
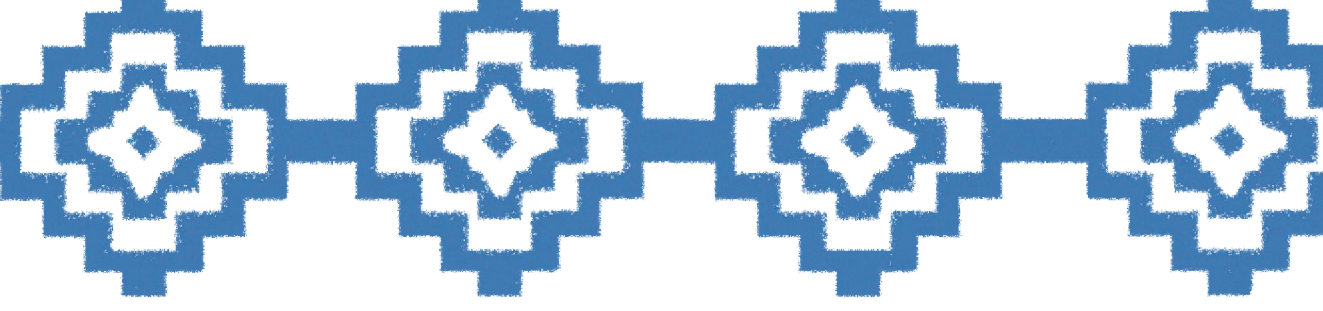




Manuāla Visual

Manual Visual

As fontes tipográficas utilizadas neste projeto foram desenvolvidas por designers negros. As fontes selecionadas são:
Format_1452, desenvolvida por Tré Seals.
Grotesk, desenvolvida por Frank Adebiaye e Ariel Martín Pérez.
Halyard Display, desenvolvida pelo Darden Studio.

Impressão pela Norcópia sobre papel Reciclado de 80 gr., no mês de junho de 2026.

Autora e Designer: Bruna Gomes Chichavel Silva

Trabalho de Projeto para obtenção do Grau de Mestre em Design Gráfico e Projetos Editoriais

Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto

Orientadora Professora Doutora Cristina Ferreira (FBAUP/i2ADS)
Coorientadora Investigadora Doutora Margarida Dias (FBAUP/i2ADS)

Porto, 2026

Agradecimentos

Aos meus pais, aos meus avós e aos meus amigos
(tanto de cá, como de lá),
pelo apoio incondicional, pela paciência, pelo
incentivo constante
e por terem caminhado ao meu lado ao longo
desta etapa.

O meu enorme obrigada!

RESUMO

Este projeto procura tornar mais visível e compreensível o impacto das ilustrações racistas na cultura visual portuguesa, mais propriamente da época colonial, incentivando a um olhar crítico e consciente sobre a forma como a comunidade negra tem sido representada. Partindo da constatação de que essas representações, especialmente da mulher negra, foram historicamente distorcidas, ausentes ou exotizadas, a investigação questiona de que forma o *design* editorial pode contribuir para a leitura crítica dessas imagens e para a promoção de uma cultura visual mais consciente e inclusiva.

O processo inclui levantamento e análise crítica de representações visuais, experimentação gráfica, levantamento de dados de como o público observa as ilustrações, análise e construção de narrativas visuais que estimulem o pensamento crítico sobre o racismo visual. A investigação desenvolveu assim uma metodologia visual estruturada em três níveis de análise (descritivo, formal e crítico), aplicada a um conjunto de ilustrações coloniais portuguesas.

O artefato gráfico e editorial foi desenvolvido como um manual reflexivo e pedagógico, que combina imagem e texto para mostrar como o *design* pode revelar e transformar sistemas visuais de opressão. Através do diálogo entre imagem histórica e intervenção contemporânea, entre memória colonial e imaginação descolonial, o *design* torna-se numa ferramenta pedagógica.

A metodologia visual presente no manual, foi testada através de sessões presenciais e inquéritos online, permitindo avaliar a clareza da metodologia proposta e a sua eficácia enquanto ferramenta de literacia visual crítica. O objetivo final é criar um objeto editorial acessível e educativo, que funcione como um manual e ferramenta de consciencialização, promovendo a valorização da comunidade negra, e especificamente, da mulher negra e do papel do *design* como agente ativo na transformação cultural e social.

Palavras-chave:

Movimento Negro
Mulher Negra
Cultura Visual
Resistência
Ilustração

ABSTRACT

This project aims to make the impact of racist illustrations on Portuguese visual culture, specifically from the colonial era, more visible and understandable, encouraging a critical and conscious examination of how the Black community has been represented. Based on the observation that these representations, particularly of Black women, have historically been distorted, absent or exoticised, the research explores how editorial design can contribute to a critical reading of these images and to the promotion of a more conscious and inclusive visual culture.

The process involves the collection and critical analysis of visual representations, graphic experimentation, data collection on how the public views the illustrations, and the analysis and construction of visual narratives that stimulate critical thinking about visual racism. The research thus developed a visual methodology structured around three levels of analysis (descriptive, formal and critical), applied to a collection of Portuguese colonial illustrations.

The graphic and editorial artefact was developed as a reflective and educational manual, combining image and text to show how design can reveal and transform visual systems of oppression. Through the dialogue between historical image and contemporary intervention, between colonial memory and decolonial imagination, design becomes an educational tool.

The visual methodology set out in the manual was tested through face-to-face sessions and online surveys, enabling an assessment of the clarity of the proposed methodology and its effectiveness as a tool for critical visual literacy.

The ultimate aim is to create an accessible and educational publication that serves as both a manual and an awareness-raising tool, promoting the appreciation of the black community, and specifically black women, and the role of design as an active agent in cultural and social transformation.

Keywords:

Black Movement
Black Women
Visual Culture
Resistance
Illustration

ÍNDICE

Agradecimentos

Resumo / Palavras-chave

Abstract / Keywords

Índice

Índice de Imagens

Ø. Olhar e Analisar

Ø.1. O Que é Este Livro?

Ø.2. Representação, Preconceito e Invisibilidade

Ø.3. Descolonização do Design

Ø.4. Como Utilizar Este Manual

18

1. Metodologia Visual

1.1. Construção do Corpus Visual

1.2. O Sistema de Análise

1.3. A Metodologia Visual na Prática

36

2. O Que Dizem as Imagens

2.1. Autoria e Território

2.2. Técnica e Linguagem Visual

2.3. Corpo e Representação

2.4. Padrões e Ausências

64

3. Resistência Através da Imagem

3.1. Casos Práticos de Análise

3.2. Estratégias Visuais de Afirmação

3.3. O Que Estas Imagens Transformam

86

4. Presenças Negras

4.1. Contexto Português

4.2. Figuras Femininas Negras Relevantes

4.3. Reconfigurar a Visibilidade

120

Referências

Apêndices

Índice de Imagens

Figura 1

Capelo, H. (Hermenegildo), Ivens, Roberto, 1886.

Fonte: Lisboa Imprensa Nacional.

Figura 2

Quissama, Albano Neves e Sousa, 1941.

Fonte: Hemeroteca Digital de Lisboa.

Figura 3

O Terramoto de Lisboa de 1755, João Glama Ströberle, 1760.

Fonte: Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa. Fotografia de Carlos Monteiro.

Figura 4

Uma jovem Quipungo, Eduardo Malta, 1934.

Fonte: Litografia Nacional.

Figura 5

Fruta da Terra (S. Tomé), Faustino Sampaio, 1934.

Fonte: Biblioteca Nacional Digital de Portugal.

Figura 6

A propaganda racista retrata um rapaz negro que se torna branco graças à “magia” do sabonete *Pears*, Jornal Graphic, 1884.

Fonte: Jornal *Graphic*.

Figura 7

Tipos Femininos de Angola, autoria desconhecida, 1961.

Fonte: Casa da Moeda.

Figura 8

Escrava Anastácia, Jacques Arago, 1839.

Fonte: Museu Afro Brasil.

Figura 9

Monumento à Voz de Anastácia, Yhuri Cruz, 2019.

Fonte: <https://projetoafro.com/artista/yhuri-cruz/>

Figura 10

Take Your Mask Off, Nomen, Quinta do Mocho, 2014.

Fonte: <https://www.flickr.com/photos/rh2ox/32830340006/>

Figura 11

Marielle Franco no Miradouro panorâmico de Monsanto, *Vhils*, Lisboa, 2018.

Fonte: Portfólio *Vhils* | Bruno Lopes/ Reprodução.

Figura 12

Mural de George Floyd, perto do local onde morreu sob custódia policial, foto de Beбето Matthews, 2020.

Fonte: <https://andscape.com/galleries/street-art-of-george-floyd-reflects-our-pain-suffering-and-the-potential-for-healing/?view-list>

Figura 13

O Barco/ The Boat (Lisboa), Grada Kilomba, 2021.

Fonte: Instalação e performance no MAAT. Fotografia de Bruno Simão. Cortesia de BoCA Bienal.

Figura 14

Qr Code, com acesso a cronologia visual.

Fonte: Autora.

Figura 15

A Dama Vermelha, Stuart de Carvalhais, Novembro de 1940.

Fonte: Biblioteca Nacional de Portugal, Lisboa.

Figura 16

Portugal e as Colónias, Rafael Bordalo Pinheiro, 1902.

Fonte: Museu Bordalo Pinheiro.

Figura 17

CROQUEMITAINE ENTRE OS CANIBAIS (A Alemanha reclama colónias), Diário de Lisboa (edição mensal), (4), 1.º ano, 10 de Agosto de 1933. Original publicado no “Der Götz von Berlichingen” de 30 de junho de 1933.

Fonte: Hemeroteca Municipal de Lisboa.

Figura 18

Mulher negra doméstica a amanhar o peixe, Museu da Cidade, século XVIII

Fonte: Museu da Cidade - CML, Lisboa. Fotografia de Júlio Marques.

Figura 19

Capa da *Antologia de Poesia Negra de Expressão Portuguesa*, António Domingues, 1953.

Fonte: Capa do caderno *Antologia Poesia Negra de Expressão Portuguesa*.

Figura 20

Locais e Modalidades para Interpretar Materiais Visuais.

Fonte: Autora

Figura 21

Rhum velho como de outras bebidas alcoólicas não podia deixar de recorrer às representações de Africanas consideradas adeptas das bebedeiras desenfreadas, reveladoras da sua natureza irracional.

Fonte: Coleção Particular. Fotografias de Júlio Marques.

Figura 22

Pacote de açúcar *Sical*, Autoria Desconhecida, 1947.

Fonte: Sical.

Figura 23

Pacote de açúcar dos *Cafés Negrita*, S.A., Autoria Desconhecida, 1924.

Fonte: Cafés Negrita.

Figura 24

Prefira o café puro, Negrita, Autoria Desconhecida, 1924.

Fonte: <https://garfadasonline.blogspot.com/2013/01/os-cafes-negrita.html>

Figura 25

Anúncio Sabonete Arêgos, Autoria Desconhecida, 1917.

Fonte: Sabonetes Arêgos.

Figura 26

Anúncio Sabonetes VIZELLA, na revista *A Cigarra*, 1920.

Fonte: Revista *A Cigarra*.

Figura 27

Armazém dos Cafés Negrita em Lisboa, 2021.

Fonte: <https://lisboasecreta.co/cafes-negrita-diz-te-alguma-coisa/>

Figura 28

O Sol e a Noite, Virgínia Lopes de Mendonça, 1940.

Fonte: Biblioteca Nacional de Portugal, Lisboa.

Figura 29

Cartaz da Exposição Colonial Porto 1934 em *Ercílio de Azevedo*, Henrique Galvão, 1934.

Fonte: Imprensa Nacional.

Figura 30

Fotografia no Palácio de Cristal: 1.ª Exposição Ultramarina Colonial Portuguesa: [indígena Bijagós e mulher portuguesa].

Fonte: Arquivo Municipal do Porto.

Figura 31 e 32

Representações coloniais do feminino revelam um padrão visual recorrente: as mulheres negras são sistematicamente retratadas nuas e exotizadas, evidenciando a desigualdade racial inscrita no olhar artístico da época. Fonte: Rosinha e outros animais selvagens (2023).

Figura 33

A Prosperidade da Nação, Jaime Martins Barata, 1940 e 1945.

Fonte: Pintura colonial e Salões de Arte em Luanda, de José Alberto Marques.

Figura 34

Voyage pittoresque et historique au Brésil, Jean-Baptiste Debret, 1839.

Fonte: Wilfredor.

Figura 35

Foto usada no concurso fotográfico da 1.ª Exposição Colonial Portuguesa. No título original está “Mulher de Bijagós (Rosinha)”, mas Rosinha pertencia ao povo de Balanta.

Fonte: Arquivo Municipal do Porto.

Figura 36

Emissão filatélica comemorativa da Primeira Exposição Colonial, Almada Negreiros, 1934.

Fonte: Casa da Moeda.

Figura 37

O Comércio do Porto Colonial, No. 22., Autoria Desconhecida, Terça, 17 de julho de 1934.

Fonte: Arquivo Municipal Sophia de Mello Breyner.

Figura 38

Capa do número especial do *Maria Rita*, alusivo à Exposição Colonial Portuguesa no Palácio de Cristal. Legenda: «“Maria Rita” farta de ouvir elogiar a Rosinha, apresenta ao ilustre organizador da exposição as suas impecáveis formas».

Fonte: Arquivo Municipal do Porto.

Figura 39

O Charleston Selvagens...Civilizados!, FROU-FROU, autoria desconhecida, maio de 1926.

Fonte: Revista *Frou-Frou*.

Figura 40

Fotografia do local da Exposição Ultramarina Colonial Portuguesa, Porto. Fonte: Arquivo Histórico Municipal do Porto.

Figura 41 Monumento ao esforço colonizador, executado e projectado por Sousa Caldas e Alferes Alberto Ponce de Castro em 1934. Fonte: Fotografia de Miguel Anxo Rodríguez.	Figura 42 Três das figuras do Monumento ao esforço colonizador, em destaque a figura da mulher. Fonte: Joseolgoln/gallery.	Figura 43 <i>Maritime (Bijagós)</i>, Eduardo Malta, 1940. Fonte: Arquivo Digital Arquipélagos.	Figura 44 <i>Pescadora (Guiné Portuguesa)</i>, (Coleção do autor). Fonte: Edição: Agência-Geral do Ultramar.	Figura 45 <i>Negresse Rebolo</i>, Hércules Florence, 1828. Fonte: Academia de Ciências de São Petersburgo.	Figura 46 <i>Negra Cabinda</i>, Hércules Florence, 1828. Fonte: Arquivos da Academia de Ciências em São Petersburgo.	Figura 47 <i>Mulha antes do Mufico</i>, Albano Neves e Sousa, década de 1950–1970. Fonte: Álbum Etnográfico de Angola.	Figura 48 Artista Maria Chale. Fonte: Cedido pela Artista.	Figura 49 <i>MERCÍLIA</i>, Maria Chale, 2024. Fonte: Publicação no Instagram, 2024. Disponível em: https://www.instagram.com/the.art.of.maria/ (consultado em 08, junho de 2026).	Figura 50 <i>ÍNDIGO</i>, Maria Chale, 2021. Fonte: Publicação no Instagram, 2021. Disponível em: https://www.instagram.com/the.art.of.maria/ (consultado em 08, junho de 2026).	Figura 51 Exposição <i>Ecoss à Penumbra</i>, no ABSA, 2024. Fonte: Publicação no Instagram, 2024. Disponível em: https://www.instagram.com/the.art.of.maria/ (consultado em 08, junho de 2026).	Figura 52 <i>NOVA CUNHADA</i>, Maria Chale, 2025. Fonte: Publicação no Instagram, 2025. Disponível em: https://www.instagram.com/the.art.of.maria/ (consultado em 08, junho de 2026).	Figura 53 Exposição <i>Somos a Forma de Todas as Formas</i>, no Instituto Guimarães Rosa, 2024. Fonte: Publicação no Instagram, 2024. Disponível em: https://www.instagram.com/the.art.of.maria/ (consultado em 08, junho de 2026).	Figura 54 Trabalho em progresso, Maria Chale, 2024. Fonte: Publicação no Instagram, 2024. Disponível em: https://www.instagram.com/the.art.of.maria/ (consultado em 08, junho de 2026).	Figura 55 Artista Neusa Trovoadá. Fonte: BoCA.	Figura 56 e 57 <i>Erosão</i>, Galerias Municipais, Set 2022. Fonte: https://neusatrovoadá.eu/ Erosao	Figuras 58 a 63 <i>Estamos Aqui / Twina Vava / Nous Voici</i>, Ilustração do livro <i>Estamos Aqui</i>, de Branca Clara das Neves. Fonte: https://neusatrovoadá.eu/ Twina-Vava	Figura 64 Artista Beatriz Lança Gomes. Fonte: Cedido pela Artista.	Figura 65 <i>Antes e Agora I (SÉRIE RAÍZES)</i>, Beatriz Lança Gomes, 2023. Fonte: Cedido pela Artista.	Figura 66 <i>Antes e Agora II (SÉRIE RAÍZES)</i>, Beatriz Lança Gomes, 2023. Fonte: Cedido pela Artista.	Figura 67 <i>RAÍZES</i> (vista da instalação), Beatriz Lança Gomes, 2025. Fonte: Cedido pela Artista.	Figura 68 e 69 <i>PALHA DE AÇO</i>, Beatriz Lança Gomes, 2025, Fonte: Cedido pela Artista.	Figura 70 <i>DESFRIZADO DAVA MENOS TRABA-LHO!</i>, Beatriz Lança Gomes, 2025. Fonte: Cedido pela Artista.	Figura 71 Bandeira criada para o Museu de Arte do Rio (MAR), Rosana Paulino, 2022. Fonte: https://www.rosanapaulino.com.br/blank-5	Figura 72 Obra da exposição <i>RAÍZES</i>, Alcília Ribeiro. Fonte: https://surl.li/uoylcn	Figura 73 Obra da exposição <i>Memórias e Sentimentos</i>, Gildoca Barros, 2023. Fonte: New Bedford Whaling Museum.	Figura 74 <i>Fragmentos de Afecto, da coleção Memórias e Afectos</i>, Débora Sandjai Leonor, 2025. Fonte: https://thisisnotawhitecube.com/pt/blog/40-ndako-solo-show-by-debora-sandjai-5.9-15.10.2024/	Figuras 75 a 77 <i>Triptico - Alimentar a terra de inícios</i>, Karla Ruas, 2023. Fonte: https://karlaruas.myportfolio.com/1662901ee5f9a6	Figura 78 Sem título, da série <i>Frestas III</i>, Silvana Mendes, 2024. Fonte: http://www.portasvilaseca.com.br/br/artistas/silvana-mendes/	Figura 79 <i>Manché Bom</i>, Sara Fonseca da Graça - Petra Preta, 2024. Fonte: Galerias Municipais de Lisboa.	Figura 80 Retrato – Mulher negra não identificada, Alberto Henschel, c. 1869. Fonte: Convênio Instituto Moreira Salles.	Figura 81 <i>Narrativas Visuais de Pessoas Negras na Fotografia Colonial</i>, Silvana Mendes, 2022. Fonte: Centro Cultural Banco do Brasil de São Paulo (CCBB SP).	Figura 82 <i>Topsy and Eve</i>, John R. Neill, 1908. Fonte: Livro <i>The story of Little Black Sambo</i>.	Figura 83 Reintrepetação da obra <i>Topsy and Eve</i>, Nailah Elon, 2025. Fonte: Publicação no Instagram, 2025. Disponível em: https://www.instagram.com/p/DOG52rWkY8w/ (consultado em 09, junho de 2026).	Figura 84 <i>O Nascimento de Vênus</i>, Sandro Botticelli, 1483. Fonte: Galleria degli Uffizi.	Figura 85 <i>O Nascimento de Oxum</i>, Harmonia Rosales, 2017. Fonte: https://www.harmoniarosales.art/catalogue/birth-of-oshun	Figura 86 “A primeira geração” de activistas negros em Portugal. Fonte: Correio de África.	Figura 87 Jornal <i>O Negro</i> (1911–1913). Fonte: BUALA.	Figura 88 Jornal <i>A Voz D’Africa</i> (1912-1913). Fonte: Tribuna Negra (2023).	Figura 89 Jornal <i>Tribuna D’ Africa</i> (1913). Fonte: Tribuna Negra (2023).	Figura 90 Jornal <i>A Nova Patria</i> (1916-1918). Fonte: Tribuna Negra (2023).	Figura 91 Jornal <i>O Protesto Indigena</i> (1921). Fonte: Tribuna Negra (2023).	Figura 92 Jornal <i>Correio de Africa</i> (1921-1924). Fonte: Tribuna Negra (2023).	Figura 93 e 94 Imprensa Negra em Portugal (1911-1933). Fonte: Tribuna Negra (2023).	Figura 95 Imprensa Dirigida por Ativistas desta Geração Pós-1933 Fonte: Tribuna Negra (2023).	Figura 96 Revista <i>Alma Feminina</i>, 1907. Fonte: Comissão para a Cidadania e a Igualdade de Género.	Figura 97 Alda Espírito Santo. Fonte: <i>Público</i>, 2019	Figura 98 Andreza da Graça do Espírito Santo. Fonte: Arquivo DGAP-DIA, Processos de Funcionários do Ultramar - ANTT.	Figura 99 Domingas Lazary do Amaral. Fonte: Tribuna Negra (2023).
--	--	--	--	--	--	--	--	---	---	---	---	---	---	--	--	--	--	---	--	---	--	---	---	--	---	---	--	---	---	---	--	---	---	--	---	--	--	--	--	---	--	---	---	---	---	--	--	---

Figura 100

Fernanda do Vale ou Andressa Nascimento Pina.

Fonte: Livro Recordações d'uma Colonial.

Figura 101

Georgina Ribas.

Fonte: *Africa Magazine*.

Figura 102

Grada Kilomba.

Fonte: Revista *O Menelick 2º Ato*.

Fotografia de MANDELACREW.

Figura 103

Luísa Semedo.

Fonte: Fotografia de Estelle Valente.

Figura 104

Maria Dias d'Alva Teixeira.

Fonte: *A Voz D'Africa* (1929).

Figura 105

Maria Nazareth Ascenso.

Fonte: *A Voz D'Africa* (1929).

Figura 106

Mónica de Miranda.

Fonte: https://expoeuropaoxala.africamuseum.be/en/artists/monica_de_miranda

Figura 107

Noémia de Sousa.

Fonte: *Público*, 2019.

Figura 108

Rita Cássia Silva.

Fonte: *Público*, 2019.

Figura 109

Sónia Vaz Borges.

Fonte: Fotografia de Argenis Apolonario.

Figura 110

Vírgina Quaresma.

Fonte: Hemeroteca Digital de Lisboa.

Figura 111

Yara Monteiro.

Fonte: <https://diasporasemportugues.ilcml.com/glossary/yara-monteiro/>

Figura 112

Festejo da libertação de Nelson Mandela, após ter passado 27 anos na prisão por combater o regime segregacionista do apartheid. Foto de Graeme Williams, 1990.

Fonte: African Pictures.

Figura 113

Manifestação Contra o Racismo em Portugal, Lisboa, 2022.

Fonte: *Alcindo*, filme de Miguel Dores

Olhar
e Analisar



0.1.

O Que é Este Livro?

Este manual foi criado para ajudar a observar e compreender imagens de forma mais crítica. Ao longo da história, muitas imagens ajudaram a construir ideias e estereótipos sobre diferentes pessoas e culturas. No caso da representação de pessoas negras, e em particular das mulheres negras, muitas dessas imagens foram produzidas em contextos coloniais e refletem visões marcadas por desigualdades de poder.

Este guia pretende ajudar a identificar e questionar essas representações. Em vez de apresentar apenas explicações ou interpretações prontas, o manual propõe um conjunto de perguntas que orientam a observação das imagens. O objetivo é incentivar um olhar mais atento, capaz de reconhecer detalhes visuais, perceber como estas imagens são construídas e refletir sobre os significados que podem transmitir.

O manual funciona como uma ferramenta de leitura visual, que através de três diferentes etapas de análise: descrição, observação formal e reflexão crítica, cada pessoa é convidada a explorar como certas representações, repetidas ao longo do tempo, contribuíram para a criação de estereótipos sobre os corpos negros. Este processo permite compreender melhor como as imagens participam na construção de ideias sobre identidade, cultura e diferença.

Este manual é um convite à reflexão. A sua intenção é incentivar uma relação mais consciente com as imagens que vemos no quotidiano, ajudando a desenvolver um olhar crítico sobre a cultura visual e sobre as representações que nela circulam.

0.2.

Representação, Preconceito e Invisibilidade

As imagens desempenham um papel importante na forma como compreendemos o mundo e as pessoas que vivem nele. Através de ilustrações, fotografias, publicidade, livros ou meios digitais, somos constantemente expostos a representações visuais que influenciam a forma como percebemos diferentes grupos sociais e partes do mundo. No entanto, estas representações não são neutras. Elas refletem valores, ideias e relações de poder presentes na sociedade em que são produzidas.

Os estereótipos raciais não emergem de forma espontânea, são construções históricas que resultam de relações de poder assimétricas. No contexto colonial, a produção visual participou ativamente na fixação de categorias raciais, recorrendo à repetição de traços físicos exagerados, à simplificação de características faciais e corporais e à associação sistemática de corpos negros a papéis sociais específicos. Através da caricatura, da desproporção ou da estilização redutora (fig. 1 e 2), a ilustração transformou sujeitos complexos em tipos reconhecíveis e facilmente identificáveis, reforçando uma leitura hierarquizada da diferença.

Este tipo de representação contribui para a construção de preconceitos visuais. Quando certas imagens são repetidas ao longo do tempo, elas acabam por naturalizar determinadas ideias e influenciar a forma como as pessoas percebem esses grupos.

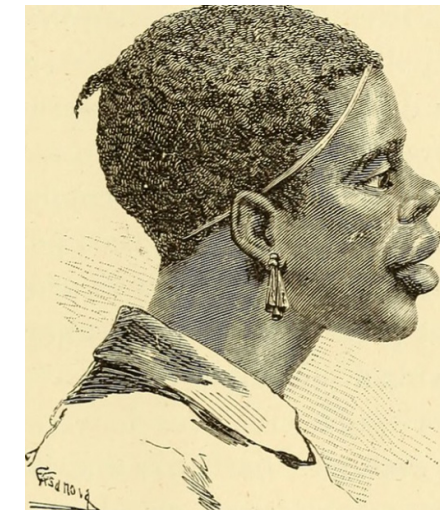


Figura 1 - *Capelo, H. (Hermenegildo)*, Ivens, Roberto, 1886.

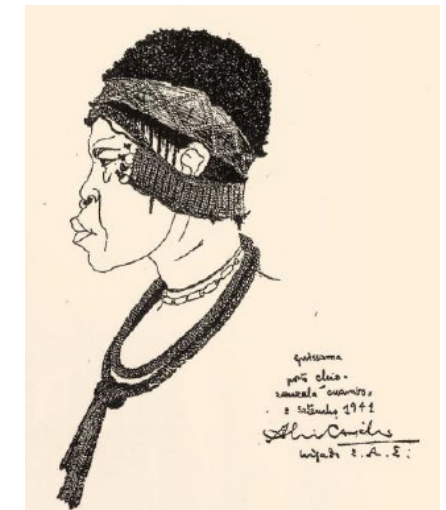


Figura 2 - *Quissama*, Albano Neves e Sousa, 1941.

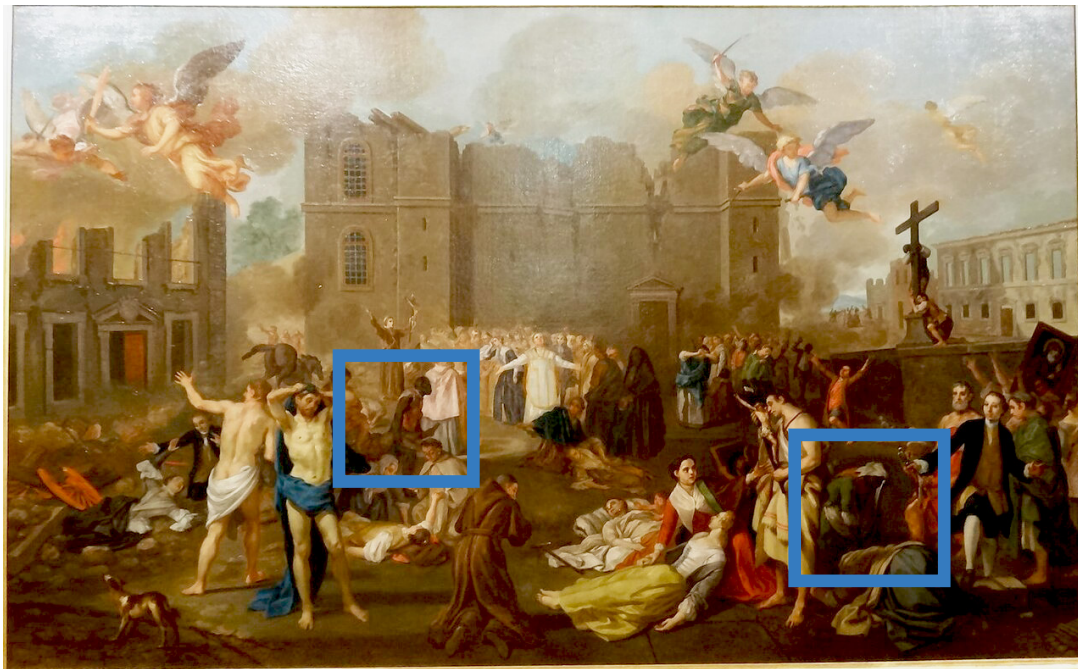


Figura 3 - O Terramoto de Lisboa de 1755, João Glama Ströberle, 1760.

Assim, as imagens podem reforçar estereótipos e legitimar desigualdades sociais. Ao mesmo tempo, existe também um fenómeno de invisibilidade: em muitos contextos da cultura visual portuguesa, a presença de pessoas negras foi historicamente reduzida, ignorada ou representada apenas em papéis secundários (fig. 3). Esta ausência de representação contribui para apagar histórias, experiências e contributos importantes dessas comunidades; compreender estas dinâmicas é essencial para desenvolver uma leitura crítica das imagens.

No caso específico da ilustração da mulher negra, os estereótipos assumem contornos ainda mais complexos, articulando raça e gênero. A representação pode oscilar entre a hipersexualização e a infantilização (fig. 4), entre a figura exótica e a figura doméstica (fig. 5), raramente sendo apresentada como um sujeito autónomo e independente, aliás a maioria das mulheres representadas não possuem a sua identificação.



Figura 4 - Uma jovem Quipungo, Eduardo Malta, 1934.

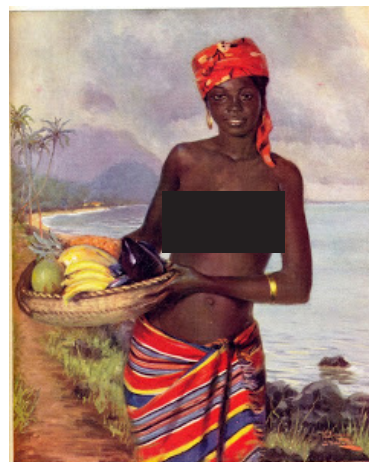


Figura 5 - Fruta da Terra (S. Tomé), Faustino Sam-paio, 1934.

O corpo feminino negro é frequentemente enquadrado como objeto de observação, desejo ou serviço, revelando a interligação entre imaginários coloniais e estruturas patriarcais. Importa sublinhar que a eficácia destes estereótipos reside precisamente na sua aparente inocência. Inserindo estas imagens em contextos pedagógicos ou ilustrativos, muitas destas foram percebidas como neutras ou didáticas, ocultando a sua verdadeira dimensão de construção.

A perpetuação destes estereótipos não se esgota no período colonial. Mesmo após a independência das ex-colónias, muitos códigos visuais permaneceram ativos, sendo reutilizados em novos contextos midiáticos e culturais. A persistência de determinadas fórmulas iconográficas evidencia que a colonialidade não desaparece com o fim formal do colonialismo, mas continua a estruturar percepções e narrativas visuais. Compreender os mecanismos de construção e repetição desses estereótipos é fundamental para desmontar a sua naturalização.

Ao observar uma imagem, é importante questionar quem está representado, quem está ausente e de que forma essas representações são construídas. É a partir deste tipo de análise que se poderá refletir sobre como a cultura visual participa na construção de imaginários sociais e como certas representações podem reforçar ou desafiar estruturas de poder existentes.

Este manual convida, quem analisa, a olhar para as imagens com mais atenção e a questionar os significados que elas transportam. Ao desenvolver um olhar crítico, torna-se possível reconhecer preconceitos visuais, identificar ausências e compreender melhor o papel das imagens na construção das narrativas sociais.

0.3.

Descolonização do Design

O que é pretendido fazer neste projeto é a **descolonização do design**, através da análise crítica de um arquivo, no questionamento sobre a constante ideia e significação de negatividade que está associada aos corpos negros na sociedade portuguesa ao longo dos tempos. Para compreender melhor o que é a Descolonização do **Design**, será preciso primeiro saber o significado de descolonizar. Segundo Grada Kilomba:

“Descolonizar o conhecimento é encontrar e explorar formas alternativas e emancipatórias para sua produção, que estejam fora dos parâmetros clássicos. Então já começa com os formatos. Considero muito importante criar um espaço híbrido em que o acadêmico e o artístico se dissolvam. A interdisciplinaridade é um modo de descolonizar e transgredir as formas clássicas de conhecimento, porque penso que é o que os discursos atuais mais futuristas fazem, como os estudos transgêneros, queer e pós-coloniais.” (Ferreira, 2016)

Isto quer dizer que, se defende a importância de espaços híbridos onde o acadêmico e o artístico se cruzam, e onde a interdisciplinaridade permite questionar e transformar estruturas dominantes. **Descolonizar**, não se limita apenas a um processo político ligado ao fim da ocupação territorial. O conceito também pode ser aplicado a diferentes áreas do conhecimento e da cultura, referindo-se à necessidade de questionar e transformar estruturas, ideias e práticas que foram moldadas por lógicas coloniais.

No caso específico do design gráfico em Portugal, esta reflexão torna-se particularmente relevante se considerarmos o papel que a imagem desempenhou na consolidação do imaginário colonial. Ilustrações, cartazes, postais e outros artefactos visuais (fig. 6 e 7) produziram e disseminaram representações estereotipadas de populações colonizadas, frequentemente associadas a ideias de exotismo, inferioridade ou alteridade; este conjunto de práticas pode ser entendido como parte de um **design** colonial português, na medida em que contribuiu para legitimar visualmente o projeto imperial e as suas hierarquias raciais.



Figura 6 - A propaganda racista retrata um rapaz negro que se torna branco graças à "magia" do sabonete Pears, Jornal Graphic, 1884.



Figura 7 - Tipos Femininos de Angola, Autoria Desconhecida, 1961.

Para além do contexto histórico, importa também reconhecer como determinadas lógicas persistem no presente. Formas subtis de discriminação podem manifestar-se na desvalorização de expressões culturais associadas a comunidades negras, seja através de julgamentos estéticos, linguísticos ou formais. Estas dinâmicas revelam como o campo do design continua a ser atravessado por normas implícitas que privilegiam determinados referenciais em detrimento de outros. Como aponta Miller:

Esta discriminação subtil pode resultar de preconceitos contra certas diferenças culturais exibidas pelas pessoas negras — o uso de uma paleta de cores mais brilhante e vibrante, por exemplo, ou uma abordagem mais livre e menos estruturada ao *design* (semelhante ao *jazz* na música), bem como o uso de dialetos negros não padronizados, ou inglês negro, a principal língua da subcultura negra. As atitudes negativas e estereotipadas em relação a estas diferenças resultam em falsas suposições sobre as pessoas negras — que são incultas ou inarticuladas, por exemplo — e a intolerância geral a estas diferenças dificulta a obtenção de uma educação eficaz e de um emprego remunerado. (Miller, 1987) ¹

Portanto, descolonizar o *design* implica questionar essas narrativas dominantes e reconhecer que o campo do design é influenciado por relações históricas de poder.

Linda Smith, revela que “Algumas destas disciplinas, no entanto, estão mais diretamente implicadas no colonialismo, na medida em que ou derivaram os seus métodos e entendimentos do mundo colonizado ou testaram as suas ideias nas colónias.”² (1999, p. 65)

Assim, **descolonizar o *design* não significa rejeitar completamente os conhecimentos existentes, mas sim ampliar o campo disciplinar, incorporando diferentes perspectivas culturais, históricas e sociais.** Este processo envolve reconhecer outras tradições visuais, valorizar saberes que foram historicamente marginalizados e promover práticas de *design* mais conscientes das desigualdades e das narrativas que ajudam a construir (fig. 8 e 9).

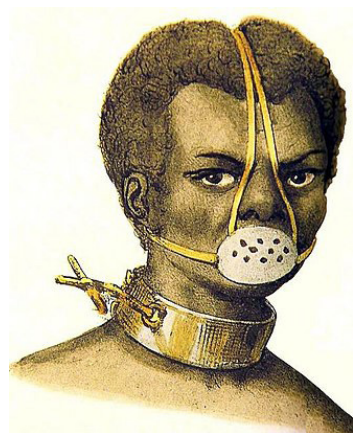
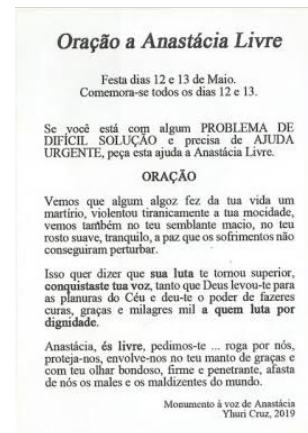


Figura 8 - *Escrava Anastácia*, Jacques Arago, 1839.



Figura 9 - *Monumento à Voz de Anastácia*, Yhuri Cruz, 2019.



É neste ponto que o presente manual se posiciona enquanto objeto projetual, ao propor uma metodologia de análise visual centrada na representação de mulheres negras no contexto colonial português. O manual funciona como um gesto crítico que procura tornar visíveis imagens e narrativas frequentemente marginalizadas. Numa entrevista para o *Block Magazine*, Dori Tunstall conversa com Peter Morin e este cita que “(...) descolonizar o *design* pode também significar projetar o objeto, fabricá-lo e entregá-lo a alguém para o utilizar. Ao refletir sobre o que está a dizer, descolonizar o *design* também possibilita a libertação da comunidade.”³ (Tunstall, 2023, p. 34)

Deste modo, o manual pode ser entendido como uma prática descolonial na medida em que promove uma leitura crítica da cultura visual, desafia narrativas dominantes e contribui para a construção de um olhar mais consciente e informado.

Neste enquadramento, a descolonização do design não se limita à análise crítica de imagens ou à revisão de narrativas históricas, estendendo-se também às práticas contemporâneas que procuram intervir diretamente na realidade social. É precisamente neste ponto que emergem abordagens que cruzam criação artística e posicionamento político, utilizando a imagem como ferramenta de transformação e questionamento.

Um dos grandes movimentos artísticos, que fazem este trabalho é o Artivismo, que é a junção da arte com o ativismo, ou seja, as artistas e os artistas utilizam as suas cria-

ções para conscientizar, provocar reflexão e impulsionar mudanças em questões sociais, políticas ou ambientais. “No caso do design gráfico activista é inquestionável que está associado a uma linguagem visual particular em que as questões estéticas e criativas são importantes e fazem parte do empoderamento da mensagem que pretende transmitir.” (Borges, 2019, p. 97). É, assim, uma forma de expressão que transcende os limites convencionais da arte e busca impactar diretamente a sociedade.

O ativismo abrange diversas formas de manifestação, incluindo pintura, escultura, música, teatro, cinema, dança e performance. Também na mesma linha surge o Artery, que através da promoção de eventos de arte urbana com propósitos sociais e ambientais, exemplificam práticas contemporâneas que contribuem para a reconfiguração do campo visual. Estes casos demonstram como a descolonização do design pode operar não apenas ao nível da análise, mas também através da prática, abrindo espaço a formas de expressão mais críticas e inclusivas.

¹ Tradução livre. O original: Such subtle discrimination may result from biases against certain cultural differences exhibited by blacks—the use of a brighter, more vibrant color palette, for example, or a freer, less structured approach to design (similar to jazz in music), as well as the use of non-standard Negro dialect, or Black English, the primary language of the black subculture. Negative, stereotypical attitudes toward these differences result in false assumptions about blacks—that they are uneducated or inarticulate, for example—and general intolerance toward these difference makes it difficult for blacks to acquire an effective education and gainful employment.

² Tradução livre. O original: “Some of these disciplines, however, are more directly implicated in colonialism in that either they have derived their methods and understandings from the colonized world or they have tested their ideas in the colonies.”

³ Tradução livre. O original: “(...) decolonizing design can also mean that we design the object, make it and give it to somebody to use. In thinking about what you’re saying, decolonizing design also enables liberation for the community.”



Figura 10 - *Take Your Mask Off*, Nomen, Quinta do Mocho, 2014.



Figura 12 - Mural de George Floyd, perto do local onde morreu sob custódia policial, foto de Bebetto Matthews, 2020.



Figura 11 - Marielle Franco no Miradouro panorâmico de Monsanto, Vhils, Lisboa, 2018.



Figura 13 - *O Barco / The Boat* (Lisboa), Grada Kilomba, 2021.

0.4.

Como Utilizar Este Manual

Este manual é uma ferramenta de observação e análise crítica de imagens. O seu objetivo não é fornecer respostas fechadas, mas orientar a utilização no processo de leitura visual, ajudando a identificar elementos presentes nas imagens e a refletir sobre os significados que estas podem transmitir. Como refere Stuart Hall:

Vale a pena enfatizar que não existe uma resposta única ou «correta» para a pergunta ‘O que significa esta imagem?’ ou ‘O que este anúncio está a dizer?’. Uma vez que não existe nenhuma lei que possa garantir que as coisas tenham ‘um único significado verdadeiro’ ou que os significados não mudem com o tempo, o trabalho nesta área é necessariamente interpretativo — um debate não entre quem está ‘certo’ e quem está ‘errado’, mas entre significados e interpretações igualmente plausíveis, embora por vezes concorrentes e contraditórios. A melhor maneira de ‘resolver’ essas leituras contestadas é olhar novamente para o exemplo concreto e tentar justificar a sua ‘leitura’ em detalhes em relação às práticas e formas reais de significação utilizadas e aos significados que elas parecem produzir para si.
⁴(1997, p. 9)

Partindo desta premissa, a metodologia desenvolvida neste projeto não pretende estabelecer respostas fechadas ou leituras definitivas, mas sim fazer com que perceba o porquê dessas ilustrações possam ser interpretadas com carga negativa, obtendo assim uma reflexão crítica que permita compreender os mecanismos visuais presentes nas representações coloniais portuguesas, e, de certa maneira, criar um manual visual antirracista.

A estrutura do manual organiza-se, num primeiro momento, em torno da sua definição e contextualização, explicando o que é e como surgiu. De seguida, é abordada a metodologia visual, explicando como se pode analisar ilustrações de figuras femininas negras no contexto colonial português, sendo esta a componente central do manual, composta por diferentes etapas de análise, organizadas de forma progressiva e concebidas para orientar a leitura e interpretação visual. Surge logo após a análise, casos de estudo contemporâneos de artistas negras, mostrando como representações mais justas e plurais do corpo da mulher negra. Por fim, é apresentado o contexto histórico português durante o período colonial, com enfoque nas comunidades negras, como a sua formação, crescimento e as estratégias desenvolvidas para afirmar a sua voz num país colonizador, bem como nas principais figuras femininas negras.

⁴Tradução livre. O original: “It is worth emphasizing that there is no single or ‘correct’ answer to the question, ‘What does this image mean?’ or ‘What is this ad saying?’ Since there is no law which can guarantee that things will have ‘one, true meaning’, or that meanings won’t change over time, work in this area is bound to be interpretative - a debate between, not who is ‘right’ and who is ‘wrong’, but between equally plausible, though sometimes competing and contested, meanings and interpretations. The best way to ‘settle’ such contested readings is to look again at the concrete example and try to justify one’s ‘reading’ in detail in relation to the actual practices and forms of signification used, and what meanings they seem to you to be producing.”

Como já referido anteriormente, a metodologia visual encontra-se organizada em três fases distintas:

1

A primeira etapa de análise é uma análise descritiva, onde as pessoas são convidadas a observar atentamente a imagem e a descrever apenas aquilo que é visível. Nesta fase, o foco está na identificação objetiva dos elementos presentes na imagem, como personagens, gestos, expressões, objetos, enquadramento ou cenário, evitando interpretações ou julgamentos.

2

Numa segunda etapa surge a análise formal, que se concentra nos aspectos visuais que influenciam a forma como a imagem é construída e percebida, ou seja, são analisados elementos como a paleta de cores, o tipo de traço, as proporções das figuras, o uso de texturas, a organização dos elementos na composição e a hierarquia visual.

3

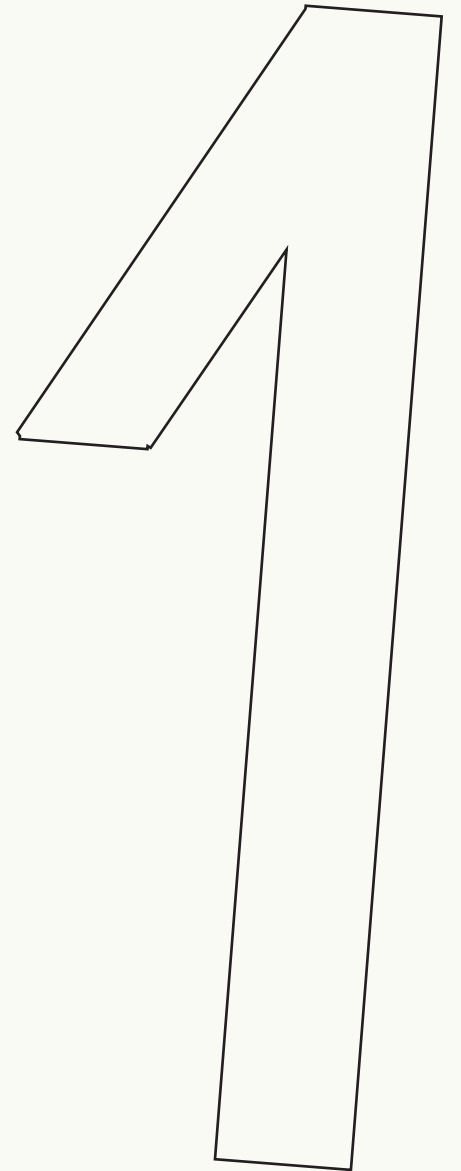
Para a conclusão da metodologia visual, o manual propõe uma análise crítica, onde quem analisa, é incentivado/incentivada a refletir sobre os significados sociais, culturais e políticos presentes na imagem. Nesta fase procura-se identificar possíveis estereótipos, processos de exotização, desumanização ou apagamento, bem como compreender de que forma a imagem se relaciona com contextos históricos e com estruturas de poder ligadas a questões de «raça»⁵, género e representação.

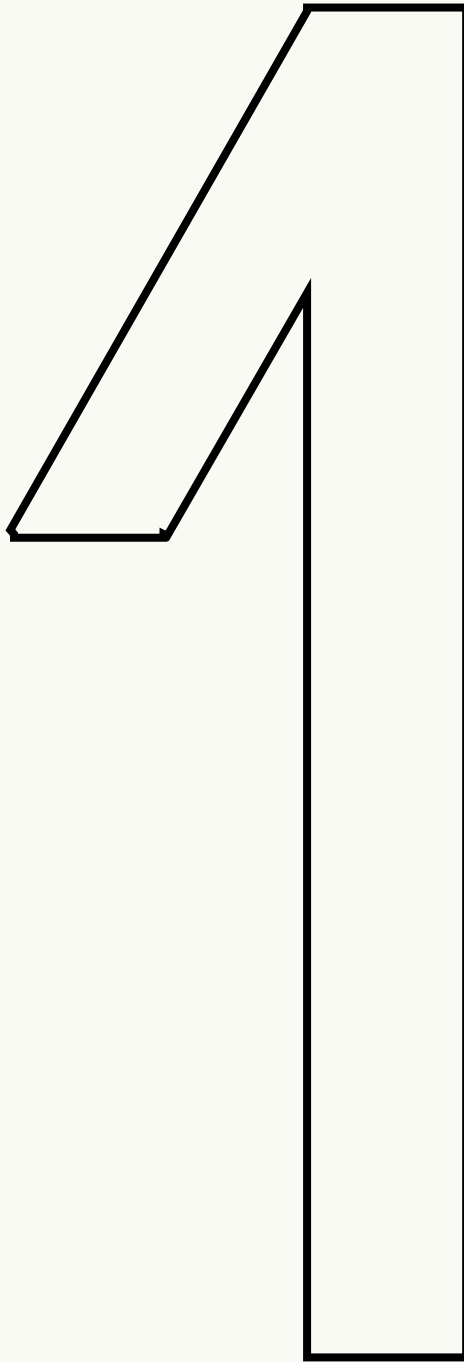
Ao longo do manual, estas etapas são acompanhadas por perguntas orientadoras, que poderão contribuir para a estruturação da observação e reflexão, as perguntas não servem para prender o pensamento mas sim guiar quem analisa na sua primeira observação, tendo um espaço livre no final das etapas para adicionar algum que poderá não estar inserido ou dentro das questões feitas. O objetivo é utilizar estas perguntas como um guia para analisar diferentes imagens, desenvolvendo gradualmente um olhar mais atento e crítico sobre a cultura visual.

Desta forma, o manual funciona como um instrumento pedagógico que pretende incentivar uma relação mais consciente com as imagens, permitindo compreender como estas participam na construção de ideias, narrativas e representações na sociedade.

⁵O uso de «raça» entre aspas indica uma distância crítica em relação ao termo, reconhecendo-o não como categoria biológica, mas como uma construção social e histórica usada para justificar desigualdades e hierarquias raciais.

Metodologia Visual





A metodologia de análise visual vai orientar a leitura crítica de 5 ilustrações selecionadas, partindo do princípio de que as imagens não são neutras, mas antes produtos culturais e históricos, procura-se compreender de que forma determinadas representações visuais participaram na construção e na perpetuação de estereótipos raciais.

Para tal, foi desenvolvido um sistema de análise visual estruturado em diferentes etapas, que permite observar, descrever e interpretar as imagens de forma progressiva. Esta metodologia baseia-se na ideia de que a leitura de uma imagem deve partir de uma observação atenta dos seus elementos visíveis, passando depois para a análise das suas características formais e por fim, para uma reflexão crítica sobre os seus significados sociais e políticos.

Assim, o processo analítico organiza-se em três níveis principais: análise descritiva, análise formal e análise crítica. Cada uma destas etapas corresponde a um momento específico da leitura da imagem e é acompanhada por perguntas orientadoras que auxiliam o processo de observação e interpretação.

Este método permite não apenas identificar os elementos visuais presentes nas imagens, mas também compreender os mecanismos visuais que contribuem para a construção de determinadas narrativas sobre identidade, corpo e diferença racial.

1.

1.1. Construção do Corpus Visual

Para a análise das imagens, foi necessária uma pesquisa intensiva em arquivos, museus e bibliotecas, sendo que a maioria destas imagens foram encontradas *online*. O foco foi a pesquisa de imagens do contexto colonial português, nas quais estão representadas mulheres negras; embora em algumas destas também estejam representados homens negros e por vezes homens brancos, raramente são representadas mulheres brancas.

Importa ainda salientar que a maioria destas imagens são de autoria de homens brancos, o que reforça a assimetria de poder na produção e circulação das representações visuais. Esta condição autoral influencia diretamente a forma como os corpos negros, são construídos visualmente, revelando um olhar externo, colonial e hierarquizado, que molda os significados atribuídos às imagens e contribui para a reprodução de estereótipos raciais e de género.

Como menciona Djamila Ribeiro, “É importante refutar a visão colonial, que via os corpos negros como violáveis.” (Ribeiro, 2019, p. 41). Esta afirmação reforça a necessidade de olhar para estas imagens com cuidado e com responsabilidade, reconhecendo que muitas delas foram produzidas num contexto em que os corpos negros eram tratados como objetos disponíveis à exploração, à sexualização e à violência. Questionar essas representações é um passo fundamental para interromper essa naturalização e afirmar outras formas de ver, representar e pensar. É também importante esclarecer que não é compactuado este tipo de partilha de imagem, ou seja, do corpo negro exposto; porém para a análise é importante que aja uma “abertura de olhos” para o que era realmente representado.

Durante a pesquisa, também foram reconhecidas ilustrações de artistas de outros

países, algumas representações realizadas nas colónias portuguesas e em outras colónias europeias, tendo representações de várias partes geográficas. Esta seleção serviu como ponto de comparação durante a análise, entendendo assim as diferenças das representações, relativamente às paisagens, aos temas, à questão de representações de carácter mais agressivo ou do dia-a-dia. Porém, apenas 5 ilustrações do contexto colonial português, que representam mulheres negras, foram integradas no objeto editorial final. As restantes integram uma cronologia visual realizada no *Research Catalogue*⁶, que poderá ser consultada para estudos futuros e que se encontra publicada *online*.



Figura 14 - Qr Code, com acesso a cronologia visual.

⁶ *Research Catalogue* é uma base de dados internacional para a investigação artística.

1.

1.1. Construção do Corpus Visual

CrITÉRIOS e CATEGORIAS

Depois da recolha de inúmeras imagens e da construção da cronologia visual, foram selecionadas apenas algumas ilustrações para integrar o artefacto editorial. A escolha assentou em critérios específicos, nomeadamente a representatividade de diferentes tipologias de produção gráfica, sendo estas: publicidade, jornais e ilustrações com fins decorativos ou documentais. Esta variedade permite observar como determinados estereótipos e códigos visuais se repetem ou se adaptam em diferentes formatos gráficos e dispositivos de comunicação, assim englobando o maior número de elementos gráficos, o que é bastante relevante para esta investigação.

Esta diversidade permite observar como determinados códigos visuais e formas de representação circulam entre diferentes meios e contextos, evidenciando tanto a sua adaptação como a sua persistência. Assim, o conjunto selecionado não resulta de uma escolha arbitrária, mas de uma tentativa de abranger diferentes dispositivos de comunicação visual que contribuíram para a construção de imaginários coloniais, não delimitando assim um período cronológico específico, podendo observar se estas representações obtiveram alterações ao longo das diferentes décadas.

A delimitação do número de ilustrações responde, à necessidade de realizar uma análise visual aprofundada de cada caso, permitindo observar com maior detalhe os elementos formais, simbólicos e contextuais presentes nas representações. Ao invés de trabalhar com um corpus muito alargado de imagens, poderia resultar numa análise mais superficial e cansativa. Assim, a escolha destas dez ilustrações não pretende representar a totalidade das imagens produzidas no contexto colonial, mas sim constituir um conjunto significativo de exemplos que evidenciam

padrões visuais recorrentes, tornando possível identificar mecanismos de representação, estereótipos e estratégias visuais que contribuíram para a construção e naturalização de determinadas narrativas.

1.

1.2. A Metodologia Visual na Prática

A metodologia visual foi desenvolvida como uma ferramenta de apoio à análise e interpretação das imagens selecionadas, assumindo um papel estruturante no desenvolvimento deste projeto. Partindo de uma abordagem sistematizada, propõe um conjunto de etapas que orientam o olhar analítico, permitindo uma leitura progressiva, informada e crítica das ilustrações.

Mais do que um procedimento técnico, esta metodologia configura-se como um dispositivo que articula observação, interpretação e contextualização, possibilitando a identificação de elementos formais, padrões visuais e construções simbólicas. Ao organizar o processo de análise, procura tornar visíveis não apenas as características evidentes das imagens, mas também os significados que nelas se inscrevem e as relações que estabelecem com os seus contextos de produção e circulação.

Neste sentido, Mitchell W. J. T. (1996) sugere que “o poder das imagens excede sempre a nossa capacidade de as interpretar”⁸, sublinhando a sua natureza complexa e a multiplicidade de leituras que podem suscitar. Esta perspectiva reforça a ideia de que a imagem não é um objeto fechado, mas um campo de possibilidades interpretativas, atravessado por diferentes camadas de significado.

Deste modo, a análise visual proposta não pretende esgotar o sentido das imagens, mas antes abrir espaço a questionamentos e interpretações diversas, reconhecendo a sua dimensão ambígua e polêmica. Ao mesmo tempo, procura desenvolver um olhar mais consciente e crítico, capaz de identificar tanto os elementos visíveis como as estruturas subjacentes que informam a sua construção.

Assim, a metodologia visual assume um papel central no projeto, funcionando como um instrumento que organiza o processo analítico e contribui para a construção de uma leitura crítica sustentada, particularmente no que diz respeito às representações visuais e aos discursos que estas produzem e reproduzem.

De seguida, irão começar as três fases de análise. Relembrando que as perguntas ao longo do processo são opcionais e servem apenas como apoio à observação e que no final de cada fase, há também um espaço para anotações, onde podem ser registradas ideias, interpretações ou outros apontamentos que ajudem no desenvolvimento da análise.

⁸Tradução livre. O original: “... the power of images always exceeds our ability to interpret them.”

1.

1.3. O Sistema de Análise

A metodologia visual proposta organiza-se em três etapas complementares de análise: análise descritiva, análise formal e análise crítica. Esta estrutura progressiva permite orientar o olhar analítico de forma sistemática, conduzindo da observação objetiva à interpretação contextualizada das imagens.

Importa sublinhar que estas três etapas não funcionam de forma totalmente fechada, podendo estabelecer-se relações e sobreposições entre elas ao longo do processo analítico. Ainda assim, a sua distinção permite estruturar a leitura e aprofundar progressivamente a compreensão das imagens.

Ao longo da metodologia, são introduzidas questões orientadoras que auxiliam a observação e incentivam uma leitura mais atenta e consciente. No final da análise, é igualmente disponibilizado um espaço destinado a anotações livres, permitindo o registo de interpretações, associações ou observações adicionais que possam emergir para além das questões propostas.

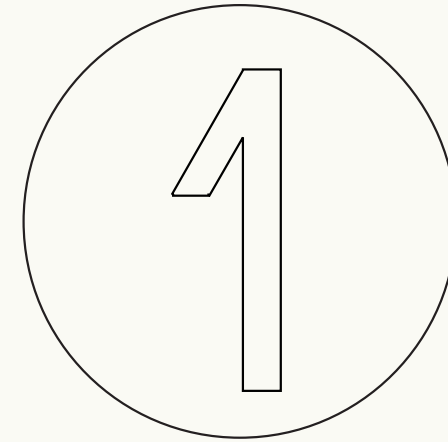
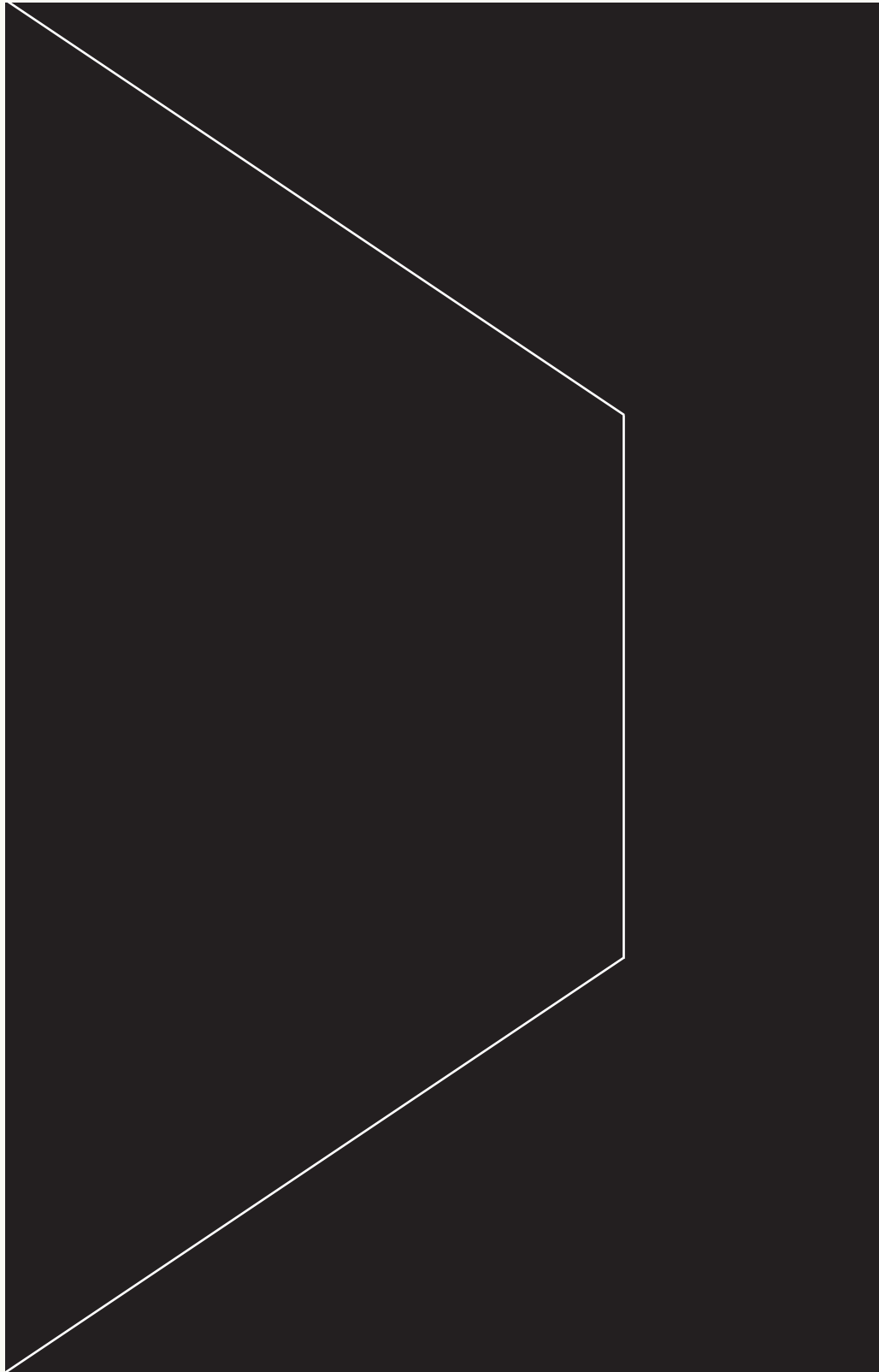
Nas páginas seguintes serão apresentadas as diferentes fases da metodologia visual proposta neste manual, permitindo assim uma observação progressiva e aprofundada das imagens.

Em cada uma das distintas fases de análise, encontram-se um envelope, cujo no seu interior estão localizadas as cinco ilustrações selecionadas para este exercício.

Ao longo da análise, escolha uma das imagens e mantenha-a consigo durante o processo, observando-a atentamente à medida que responde às perguntas orientadoras. As restantes ilustrações poderão ser analisadas posteriormente, repetindo o mesmo percurso metodológico.

O objetivo não é encontrar respostas certas ou erradas, mas desenvolver uma obser-

vação mais consciente e crítica, identificando elementos visuais, padrões de representação e significados que, à primeira vista, podem passar despercebidos.



Análise Descritiva

A análise descritiva constitui o primeiro momento da leitura da imagem, em que se faz uma descrição de todos os elementos presentes na ilustração. Nesta etapa, o objetivo é observar atentamente a imagem e descrever aquilo que é visível de forma objetiva, evitando interpretações ou julgamentos.

São identificados os primeiros elementos presentes na imagem, como personagens, objetos, gestos, expressões corporais, cenários e enquadramentos. Este registo permite criar uma base de observação que será posteriormente aprofundada nas etapas seguintes, lembrando que se tratam apenas de sugestões criadas a partir de uma leitura rápida.

De seguida, serão apresentadas ilustrações como primeira fonte de análise, destituídas de algumas informações, nomeadamente a legenda e alguma tipografia que surge dentro da própria obra, com o objetivo de fixar a leitura para as figuras representadas e não para a leitura. Nas seguintes etapas de análise essas informações serão reveladas progressivamente.

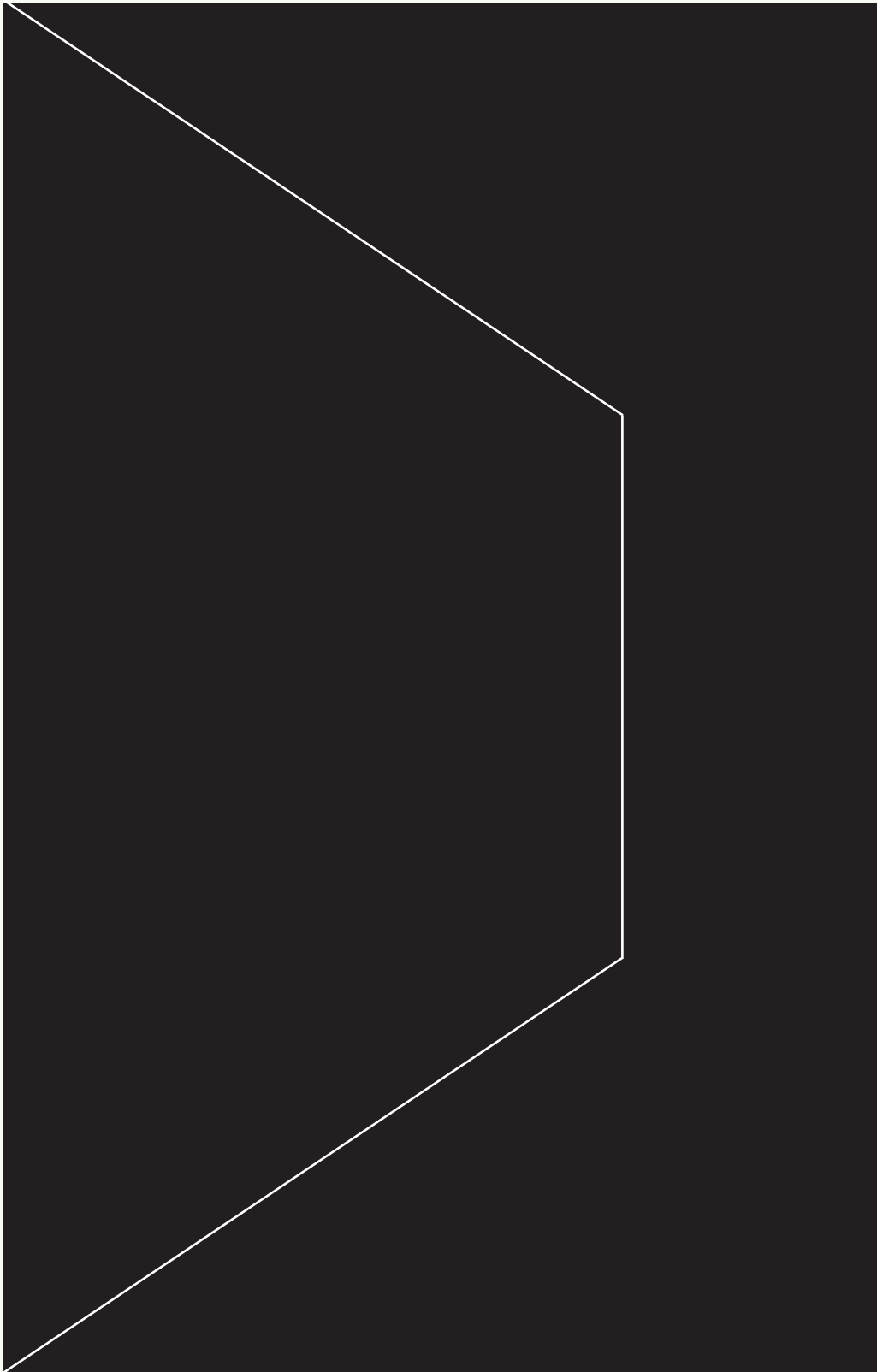
Apresentamos, de seguida, um conjunto de questões que poderão orientar um primeiro olhar analítico sobre a ilustração.

1 Análise Descritiva

0 que está representado na imagem?	Quais são as figuras representadas e como estão posicionadas as na composição?
Que gestos ou expressões corporais são visíveis?	Que objetos ou elementos do cenário estão presentes?

1 Análise Descritiva

Que cores predominam na imagem?	Existe algum elemento que parece ter destaque na imagem?
Que papel/papéis estão a desempenhar as figuras representadas?	



Análise Formal

A análise formal centra-se nas características visuais da imagem e na forma como estas contribuem para orientar a leitura do observador, ou seja, nesta etapa são analisados aspetos relacionados com a composição, a linguagem visual e as escolhas estéticas utilizadas pelo/a autor/a da imagem.

São descritos elementos como o tipo de traço, as proporções das figuras, o uso de texturas, a tipografia utilizada, se esta surge a explicar algo da obra ou apenas como elemento decorativo e a organização dos elementos na composição que são considerados fundamentais para compreender como a imagem constrói significado.

Neste momento, são tornadas visíveis as informações tipográficas que compõem a própria ilustração, fazendo agora uma leitura com o olhar mais atento e demorado.

Apresentamos, de seguida, um conjunto de questões que podem orientar a segunda etapa da metodologia visual.

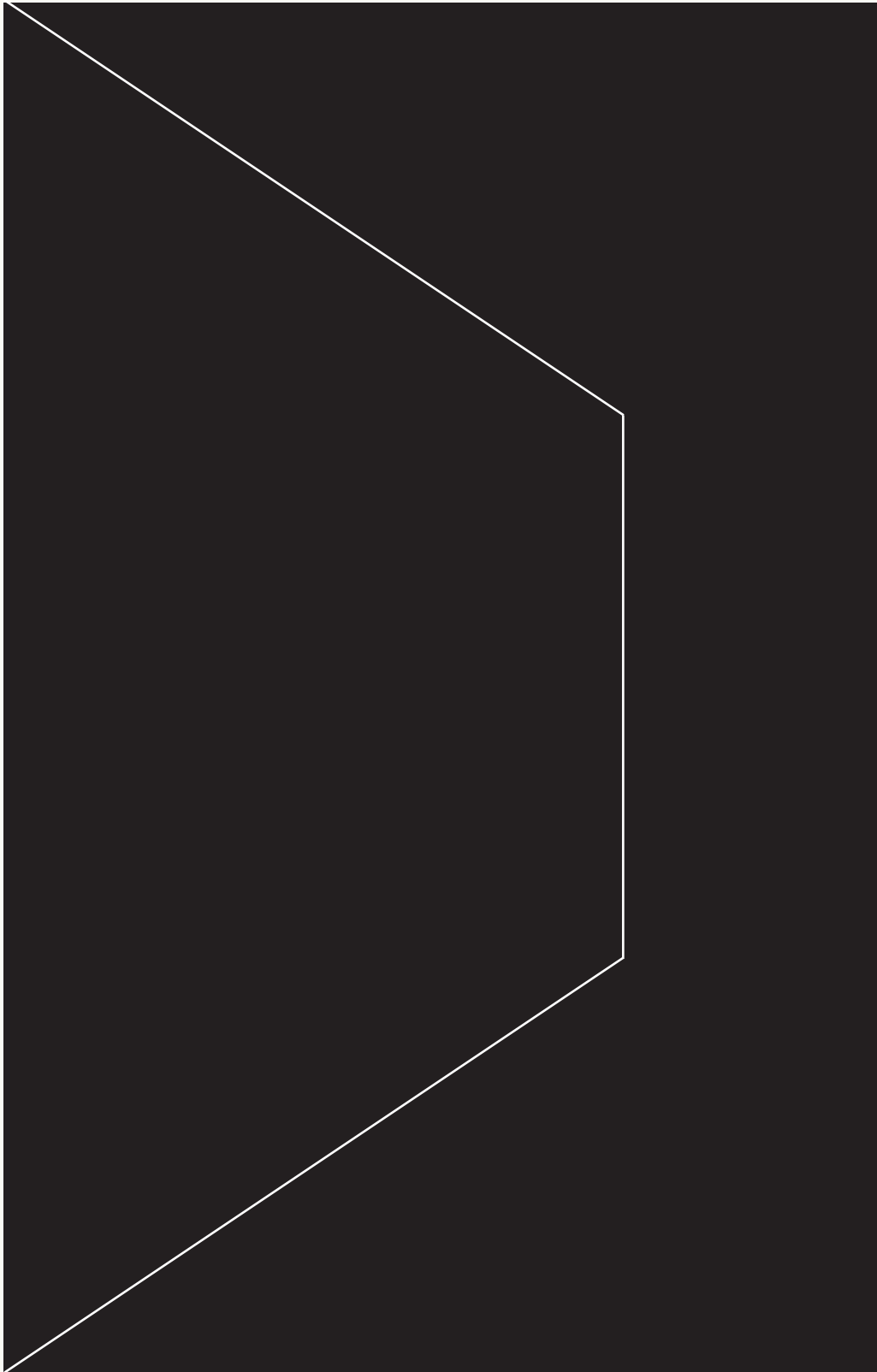
2 Análise Formal

Como descreveria o estilo da imagem (por exemplo: realista, simples, exagerado, decorativo, etc.)?	Como descreveria as letras usadas na imagem (por exemplo: formais, simples, decorativas, modernas, antigas)?
Existe hierarquia visual entre as figuras representadas?	O enquadramento destaca ou diminui determinadas personagens?

2 Análise Formal

Os corpos parecem realistas ou estão exagerados/distorcidos de alguma forma? Se sim, como?	O nível de detalhe é semelhante em todas as figuras?
--	--

O texto revela algo de novo na ilustração? Se sim, o que?



Análise Crítica

A análise crítica, corresponde à etapa final da leitura da imagem e procura compreender os significados culturais e políticos presentes na representação e no possível texto que integre a obra. Nesta fase, a imagem é interpretada como um produto cultural inserido num determinado contexto histórico e social, “Roger Silverstone (1994) chamou isso de “dupla articulação” da noção de meio. Um meio é tanto uma imagem quanto seu suporte ...”⁹ (Rose, 2001/ 2016, p.66), ou seja, não podemos ficar apenas pela análise da imagem mas temos de fazer uma análise do conjunto completo, por vezes isso não acontece, não tendo maneira de validar se essa foi ou não a intenção do/a artista.

O objetivo é identificar possíveis estereótipos, processos de exotização, hierarquias raciais ou formas de apagamento visual. Esta etapa permite compreender de que forma as imagens participaram na construção de determinadas narrativas sobre identidade e diferença racial.

Por último, surgem as últimas informações sobre a obra, estas são: o seu título, o/a autor/a, o ano de criação e uma pequena descrição e contexto sobre a obra. É importante informar que nem sempre é possível obter todas as informações, ficando assim com lacunas e com perguntas por responder.

Segue-se um conjunto de interrogações destinadas a guiar a fase seguinte do processo interpretativo das imagens, que apesar de apresentar menor grau de sistematização, implica uma duração superior e requer um nível de concentração acrescido perante os aspetos visuais considerados.

⁹ Tradução livre. Original: “Roger Silverstone (1994) called this the ‘double articulation’ of the notion of medium. A medium is both an image and its support ...”

3 Análise Crítica

Que tipo de representação da figura feminina negra é construída nesta imagem?	A imagem reforça ou questiona estereótipos raciais?
Existem relações de poder visíveis entre as personagens representadas?	Que ideias sobre identidade ou diferença podem ser transmitidas pela imagem?

3 Análise Crítica

Que elementos da imagem revelam a influência do contexto colonial?	O texto que acompanha a ilustração propaga alguma narrativa?
Após conhecer a descrição e o contexto da obra, a sua perceção da ilustração mudou? O que passou a observar ou compreender de forma diferente?	

Anotações

Este espaço encontra-se disponível para anotações adicionais relativas as análises de cada ilustração.

1.

1.3 0 Sistema de Análise

Após a análise das ilustrações, e como referido anteriormente, disponibiliza-se uma base de dados online com mais ilustrações para consulta. De seguida, é apresentado um gráfico com novas questões que permitem aprofundar a reflexão e a análise. Este gráfico inspira-se no modelo “*The Sites and Modalities for Interpreting Visual Materials*” (Rose, 2001/ 2016, p. 25), adaptando-o ao contexto e objetivos deste projeto.

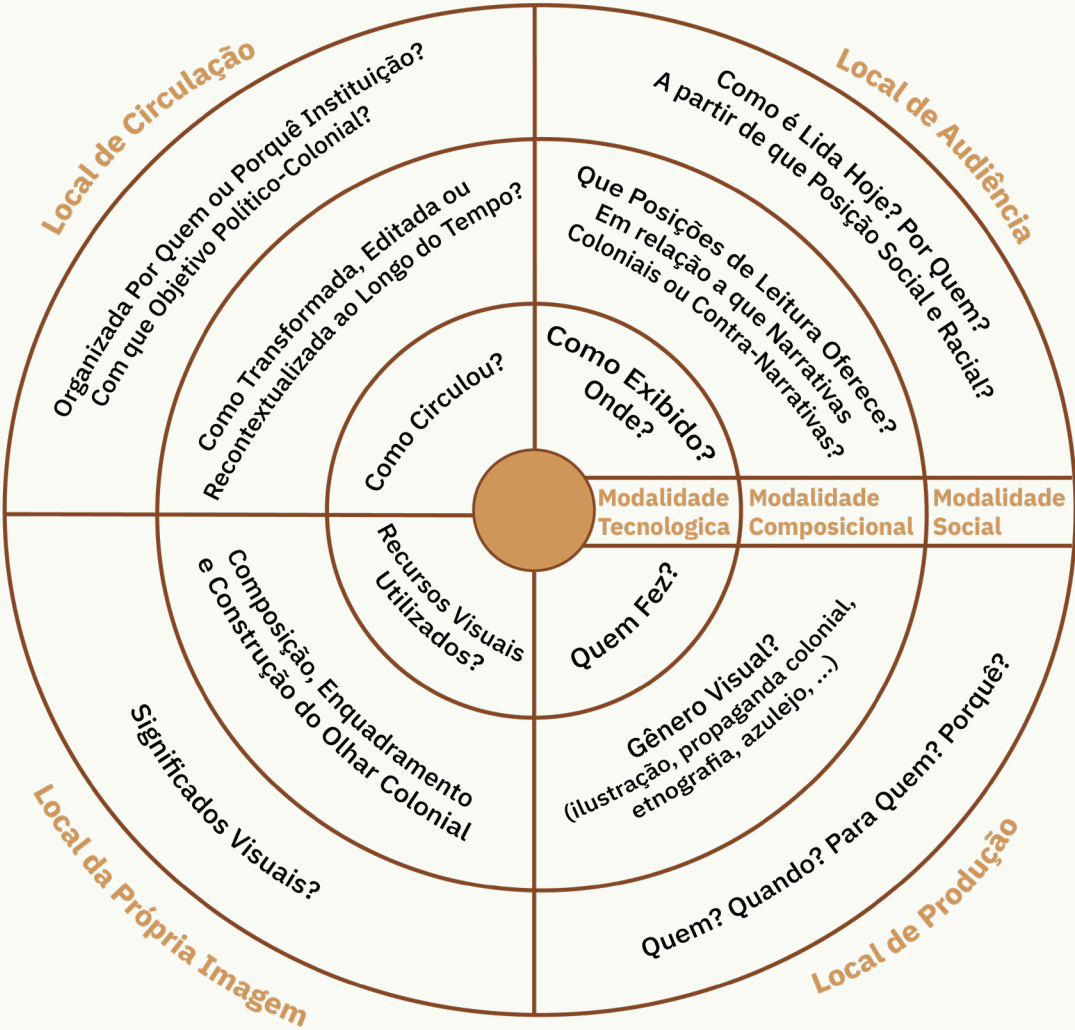
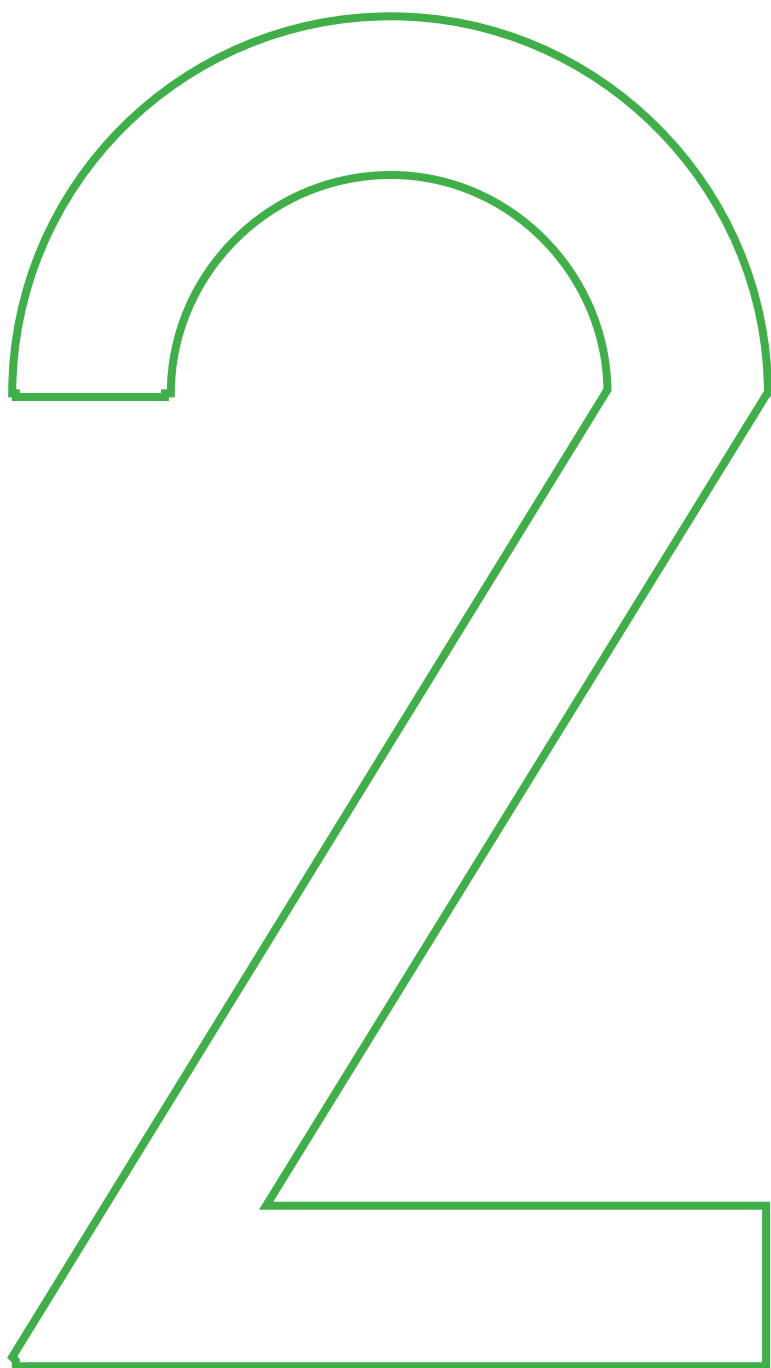


Figura 20 - Locais e Modalidades para Interpretar Materiais Visuais.

O Que Dizem as Imagens





A análise das ilustrações reunidas neste manual, permite observar como determinadas representações visuais contribuíram para construir narrativas específicas sobre identidade, diferença racial e hierarquia social.

Ao analisar estas imagens de forma comparativa, torna-se possível identificar padrões visuais, recorrências simbólicas e ausências significativas que revelam os modos como a cultura visual participou e participa na construção do imaginário colonial.

Importa mais uma vez sublinhar que esta análise não procura estabelecer interpretações únicas ou definitivas. Pelo contrário, o objetivo é tornar visíveis elementos recorrentes que, muitas vezes, passam despercebidos numa observação superficial. A repetição destes elementos levanta questões fundamentais, como: **porque é que estas imagens se constroem desta forma? Que ideias estão a ser reforçadas? E que outras representações estão ausentes?**

2.1.

Autoria e Território

A análise das ilustrações evidencia que muitas destas representações são produzidas a partir de um olhar externo, ou seja, a sua maioria é criada por homens brancos portugueses que, durante a colonização portuguesa, fizeram viagens pelos países colonizados ou que faziam ilustrações de escravos ou das comunidades negras presentes no país. Estas ilustrações são frequentemente associadas a contextos editoriais e comerciais. Este distanciamento entre quem representa, quem é representado e para quem é criada a representação influenciam diretamente a construção das imagens.

Assim, analisar estas imagens implica não só identificar os estereótipos presentes, mas também questionar os mecanismos que sustentam essas representações e as suas continuidades na atualidade. A leitura crítica da cultura visual torna-se, neste contexto, uma ferramenta fundamental para compreender como estas imagens contribuíram para a construção de discursos que ainda hoje influenciam a percepção da mulher negra. Como refere Djamila Ribeiro:

“Pessoas brancas devem se responsabilizar criticamente pelo sistema de opressão que as privilegia historicamente, produzindo desigualdades, e pessoas negras podem se conscientizar dos processos históricos para não os reproduzir.” (2019, p.51)

Esta perspetiva reforça a importância de uma análise visual consciente, que não se limite à identificação de elementos formais, mas que reconheça o papel das imagens na reprodução de estruturas de poder. Assim,

ao observar estas ilustrações, não se trata apenas de descrever o que está visível, mas de compreender como essas representações participam em sistemas mais amplos de desigualdade e como podem ser questionadas no presente.

Para além do que é visível, importa também considerar aquilo que é sistematicamente omitido. A ausência de representações da mulher negra em posições de poder, autonomia ou intelectualidade revela um processo de silenciamento visual que limita as possibilidades de identificação e reconhecimento, mesmo quando são representadas em situações de poder as figuras femininas são inseridas em planos que as ridicularizam e por vezes essas representações são acompanhadas por conteúdo textual de forma a menosprezar o seu papel.

Verifica-se então, que as figuras femininas negras surgem frequentemente associadas a contextos específicos, como o exotismo, o entretenimento ou a promoção de produtos (publicidade ou propaganda colonial) (fig. 21 a 27). Esta associação não é neutra, pois ela posiciona estas figuras dentro de um enquadramento simbólico que limita as suas possibilidades de representação. Para além disso, a presença de texto nas imagens, como os títulos, as descrições ou as expressões utilizadas, contribuem para reforçar esse enquadramento, orientando a interpretação do observador e, em alguns casos, introduzindo linguagem com conotações pejorativas.



Figura 21 - *Rhum velho* como de outras bebidas alcoólicas não podia deixar de recorrer às representações de Africanas consideradas adeptas das bebedeiras desenfreadas, reveladoras da sua natureza irracional.



Figura 22 - Pacote de açúcar *Sical*, Autoria Desconhecida, 1947.



Figura 23 - Pacote de açúcar dos *Cafés Negrita*, S.A., Autoria Desconhecida, 1924.



Figura 24 - *Prefira o café puro*, Negrita, Autoria Desconhecida, 1924.



Figura 25 - Anúncio Sabonete Arêgos, Autoria Desconhecida, 1917.



Figura 26 - Anúncio Sabonetes VIZELLA, na revista *A Cigarra*, 1920.



Figura 27 - Armazém dos Cafés Negrita em Lisboa, 2021.

2.2.

Técnica e Linguagem Visual

Do ponto de vista formal, as imagens analisadas apresentam uma tendência para a simplificação gráfica e para a estilização dos corpos. O traço varia entre o caricatural e o ilustrativo, mas frequentemente acentua determinados traços físicos, transformando-os em marcadores visuais de diferença.

A paleta cromática utilizada em várias imagens recorre a contrastes acentuados, destacando a figura representada em relação ao fundo e a cor vermelha está quase sempre presente. Em alguns casos, a cor da pele é representada de forma artificial ou exagerada (fig. 28), com a marcação incorreta das sombras; por vezes o brilho da pele assemelha-se a marcas de suor (fig. 29), reforçando uma leitura visual baseada na diferença.

A composição também desempenha um papel relevante. A posição das figuras, o enquadramento e a relação com outros elementos visuais contribuem para estabelecer hierarquias dentro da imagem: certas figuras são colocadas em posições de destaque, enquanto outras surgem como elementos secundários ou decorativos, passando despercebidas. Filipa Vicente destaca, que “A colonização do corpo — o corpo feminino colonizado — pelo colonizador masculino tinha a ressonância metafórica da própria experiência colonial: o “civilizado” europeu branco conquistando o território “selvagem”, bem como o corpo indomado da mulher negra.”¹⁰ (2017, p.19)



Figura 28 - O Sol e a Noite, Virgínia Lopes de Mendonça, 1940.



Figura 29 - Cartaz da Exposição Colonial Porto 1934 em Ercílio de Azevedo, Henrique Galvão, 1934.

¹⁰ Tradução livre. Original: “The colonization of the body—the female colonized body—by the male colonizer had the metaphoric resonance of the colonial experience itself: the “civilized” white European conquering the “wild” territory as well as the untamed body of the black woman.”

Esta leitura permite compreender que o corpo não é apenas um elemento representado, mas um território simbólico onde se inscrevem relações de poder. A forma como o corpo é construído visualmente, através da pose, do enquadramento ou da relação com outras figuras reflete e reforça hierarquias coloniais e de gênero (fig. 30).

O documentário *Rosinha e Outros Animais Selvagens* (Pessoa & Palma, 2023) evidencia esta problemática ao abordar a forma como mulheres negras experienciam a sociedade, nomeadamente através de um sentimento persistente de não pertença ¹¹. Paralelamente, torna-se possível compreender que, durante o período colonial, fotógrafos e artistas recorreram, em certos casos, a poses e trajes associados à cultura popular portuguesa para representar mulheres negras, reinterpretando-os de forma exotizada e contribuindo para a construção de imaginários visuais marcados por dinâmicas de alteridade (fig. 31 e 32).



Figura 30 - Fotografia no Palácio de Cristal: 1.ª Exposição Ultramarina Colonial Portuguesa: [índigena Bijagós e mulher portuguesa].

¹¹ Experiência subjetiva marcada pela percepção de deslocamento, exclusão ou inadequação em relação a um espaço social, cultural ou identitário. Surge frequentemente quando indivíduos ou grupos não se reconhecem nas narrativas dominantes, nas representações ou nas estruturas de poder que organizam a sociedade, podendo estar associada a processos de racialização, migração, apagamento histórico ou negação de identidade.



Figura 31 e 32 - Representações coloniais do feminino revelam um padrão visual recorrente: as mulheres negras são sistematicamente retratadas nuas e exotizadas, evidenciando a desigualdade racial inscrita no olhar artístico da época.

2.3.

Corpo e Representação

O corpo feminino negro surge como um dos principais focos de construção simbólica nas imagens analisadas. As representações tendem a enfatizar gestos, posturas e expressões que contribuem para a construção de uma identidade visual específica.

Observa-se, em vários casos, a presença de expressões faciais exageradas ou estereotipadas, bem como posturas corporais que sugerem submissão (fig. 33), disponibilidade ou função utilitária (fig. 34), também é importante lembrar que em nenhum momento ou raramente aparece o nome ou a identidade das mulheres representadas.

Estas escolhas visuais não são inocentes, pois elas participam na construção de narrativas que reduzem a complexidade das figuras representadas ou na construção de um ser idealizado, ou seja, as mulheres não são representadas através do real, mas sim de um pensamento de desejo.



Figura 33 - *A Prosperidade da Nação*, Jaime Martins Barata, 1940 e 1945.



Figura 34 - *Voyage pittoresque et historique au Brésil*, Jean-Baptiste Debret, 1839.

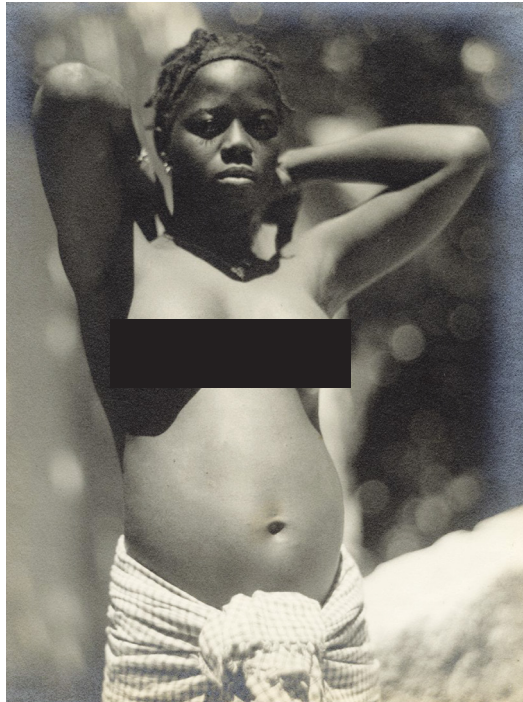


Figura 35 - Foto usada no concurso fotográfico da 1.ª Exposição Colonial Portuguesa. No título original está "Mulher de Bijagós (Rosinha)", mas Rosinha pertencia ao povo de Balanta.

Um dos poucos exemplos de uma ilustração com a identidade da mulher identificada é o de Rosinha/ Rosita (fig. 35). Rosinha foi uma mulher guineense que se tornou uma figura central da Exposição Colonial do Porto, realizada em 1934, um evento promovido pelo regime do Estado Novo com o objetivo de exibir e legitimar o império colonial português através da representação das colónias, dos seus territórios e populações. A sua imagem foi amplamente utilizada em fotografias, postais e materiais promocionais, sendo apresentada como símbolo do exotismo colonial (fig. 36, 37 e 38). Mais do que uma pessoa, Rosinha foi transformada numa construção visual ao serviço da propaganda do Estado Novo, tendo o seu corpo e identidade sido instrumentalizados pelo olhar colonial, com o apagamento quase total da sua história individual.

Ainda hoje em dia, o seu nome é muitas vezes utilizado para identificação de outras

mulheres negras, perpetuando com o este-reótipo que todas as mulheres negras são iguais e assim roubando as suas identidades e a de Rosinha.

As vestes e os elementos associados ao corpo também desempenham um papel importante. Em algumas imagens, a roupa é utilizada como marcador cultural ou exótico, enquanto noutras, integra elementos gráficos ou tipográficos que reforçam o caráter simbólico da representação.



Figura 36 - Emissão filatélica comemorativa da Primeira Exposição Colonial, Almada Negreiros, 1934.



Figura 37 - O Comércio do Porto Colonial, No. 22. Terça, Autoria Desconhecida, 17 de julho de 1934.



Figura 38 - Capa do número especial do *Maria Rita*, alusivo à Exposição Colonial Portuguesa no Palácio de Cristal. Legenda: «“Maria Rita” farta de ouvir elogiar a Rosinha, apresenta ao ilustre organizador da exposição as suas impecáveis formas».

2.4.

Padrões e Ausências

A análise comparativa permite identificar padrões recorrentes nas imagens, mas também evidenciar aquilo que não está representado. Entre os padrões mais visíveis destacam-se: a repetição de certos tipos de personagens e papéis, a associação a contextos específicos (serviço, entretenimento, exotismo) (fig. 39), a utilização de linguagem visual e textual estereotipada e a simplificação ou caricaturização dos traços do corpo feminino negro.

Assim, analisar estas imagens implica não só identificar os estereótipos presentes, mas também questionar os mecanismos que sustentam essas representações e as suas continuidades na atualidade. A leitura crítica da cultura visual torna-se, neste contexto, uma ferramenta fundamental para compreender como estas imagens contribuíram para a construção de discursos que ainda hoje influenciam a percepção da mulher negra. Desta forma, “Pessoas brancas devem-se responsabilizar criticamente pelo sistema de opressão que as privilegia historicamente, produzindo desigualdades, e pessoas negras podem-se conscientizar dos processos históricos para não os reproduzir.” (Ribeiro, 2019, p. 51).

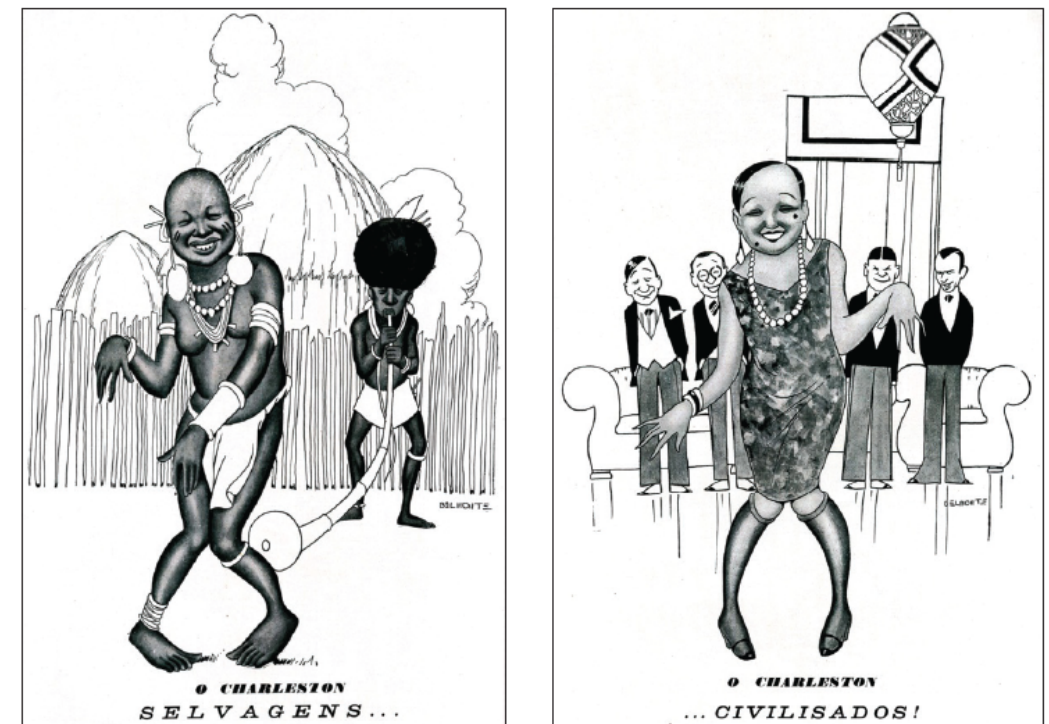


Figura 39 - O Charleston Selvagens...Civilizados!, FROU-FROU, Autoria Desconhecida, maio de 1926.

Paralelamente, torna-se evidente a escassez de representações que apresentem mulheres negras em posições de poder, intelectualidade ou autonomia. Quando essas possibilidades surgem, tendem a ser enquadradas de forma depreciativa ou banalizada, reforçando a sua desvalorização simbólica. A publicação *Um Elefante no Palácio de Cristal* permite compreender de forma clara estas dinâmicas, ao analisar o Monumento ao Esforço Colonizador Português (fig. 25):

“... à entrada do recinto, a Praça do Império, que ainda mantém a sua configuração original, chegou a ter no seu centro o Monumento ao Esforço Colonizador Português, obelisco encimado com as armas nacionais tendo, numa das suas faces, uma longa lista de nomes que se pretendia homenagear. Por sua vez, na sua base, figuravam seis figuras a quem se devia o “esforço colonizador”: o militar, missionário, o comerciante, o agricultor, o médico e a mulher. Cada uma destas figuras tinha, junto de si, um objeto representativo da sua atividade, à exceção da mulher, que ostentava os seios, dando força à sua objetificação.” (Balona, Rodrigues, Coelho, 2021, pág.6)



Figura 40 - Fotografia do local da Exposição Ultramarina Colonial Portuguesa, Porto.



Figura 41 - Monumento ao esforço colonizador, executado e projectado por Sousa Caldas e Alferes Alberto Ponce de Castro em 1934.

“À frente de cada uma das figuras foi colocado um símbolo que as representa. Assim, o militar tem uma espada, o missionário uma cruz, o comerciante um caduceu (elemento associado ao comércio, mas também à negociação), o agricultor uma espiga, o médico uma serpente e a mulher tem os seus seios, sugerindo não uma atividade em que se destaque, mas o seu papel enquanto reprodutora (mãe e cuidadora da pátria).” (Matos, 2021, pág.60)

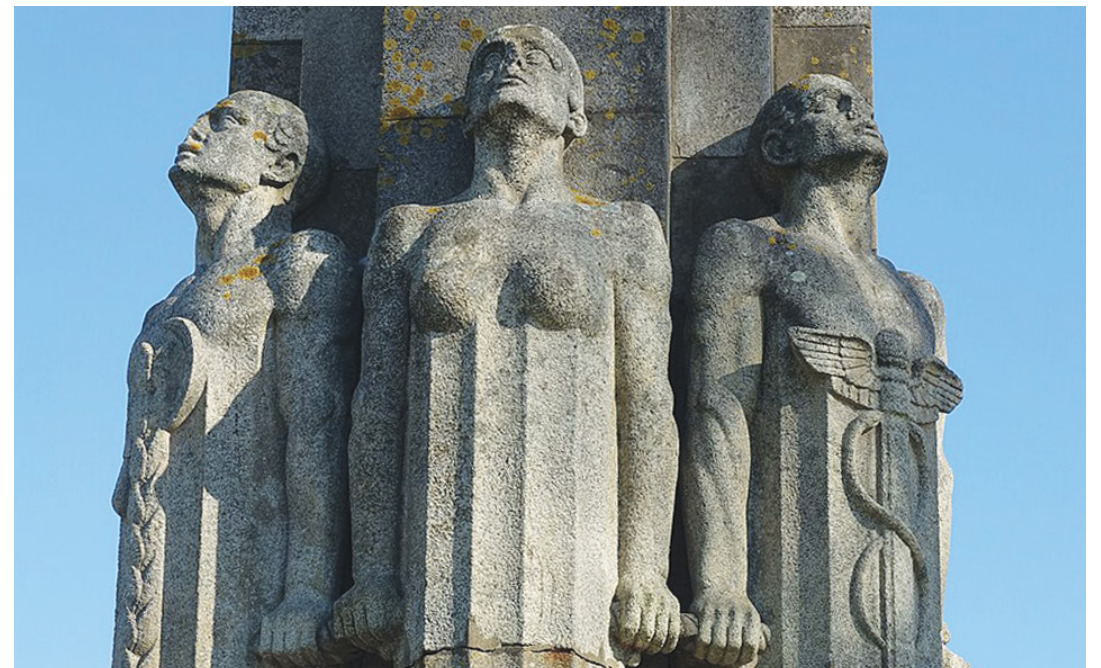


Figura 42 - Três das figuras do Monumento ao esforço colonizador, em destaque a figura da mulher

Em contraste, a figura feminina é representada através da exposição do corpo, nomeadamente dos seios, remetendo não para uma atividade específica, mas para um papel essencial ligado à reprodução e ao cuidado.

Esta assimetria evidencia não apenas uma hierarquia de funções, mas também uma lógica de objetificação que reduz a mulher à sua dimensão biológica. Assim, a ausência de representações mais diversas e complexas torna-se tão significativa quanto os elementos visíveis, revelando os limites de um imaginário visual construído a partir de relações de poder. Como refere Djamila Ribeiro, “o privilégio social resulta no privilégio epistémico¹²” (Ribeiro, 2019, p. 33), o que implica a necessidade de questionar quem produz as imagens e quais as narrativas que estas legitimam.

Deste modo, as imagens analisadas não apenas mostram o que é representado, mas também aquilo que é sistematicamente omitido. É nesta tensão entre presença e ausência que se torna possível compreender de forma mais profunda o papel da cultura visual na construção de narrativas coloniais e nas suas continuidades no presente.

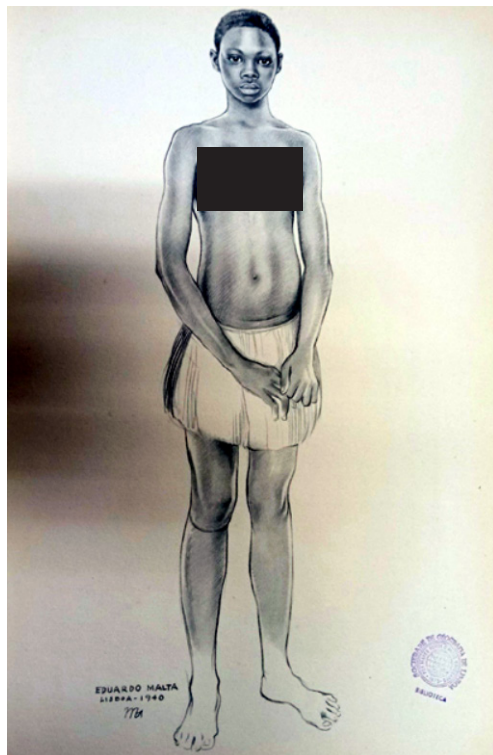


Figura 43 - Maritime (Bijagós), Eduardo Malta, 1940.



Figura 44 - Pescadora (Guiné Portuguesa), (Coleção do autor).

¹² O privilégio epistémico refere-se à tendência de atribuir maior legitimidade e autoridade ao conhecimento produzido por grupos socialmente dominantes, fazendo com que as suas perspetivas sejam frequentemente entendidas como neutras, universais ou mais credíveis. Em consequência, os saberes, experiências e interpretações de grupos historicamente marginalizados tendem a ser ignorados, desvalorizados ou excluídos dos processos de produção de conhecimento.



Figura 45 - Negresse Rebolo, Hércules Florence, 1828.

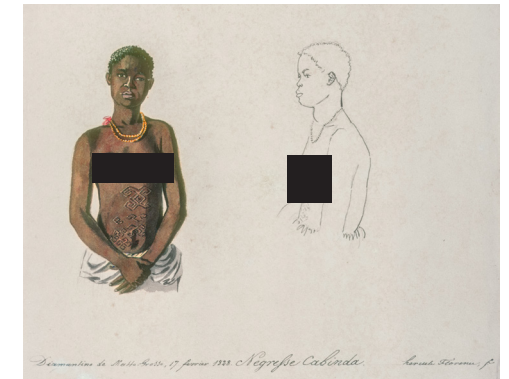


Figura 46 - Negra Cabinda, Hércules Florence, 1828.



Figura 47 - Muila antes do Mufico, Albano Neves e Sousa, década de 1950–1970.

Resistência Através da Imagem





Como visto anteriormente, durante muito tempo, as imagens tiveram um papel central na construção e na difusão de representações raciais associadas ao colonialismo. Estas imagens não funcionavam apenas como registros visuais, mas como instrumentos que ajudavam a consolidar determinadas ideias sobre identidade, poder e hierarquia social.

No entanto, a cultura visual não é um campo fixo ou imutável. Ao longo do tempo, diferentes artistas, intelectuais e criadores começaram a questionar estas representações dominantes, utilizando a imagem como forma de crítica e de afirmação. Através de novas formas de representação, estas produções visuais procuraram desafiar estereótipos, recuperar histórias silenciadas e propor outras maneiras de representar os corpos e as experiências negras.

Neste contexto, a imagem passa a ser entendida também como um espaço de resistência. Em vez de reproduzir narrativas coloniais, certas práticas visuais procuram reconfigurar a forma como as identidades são representadas e percebidas. Retratos que afirmam dignidade, ilustrações que valorizam referências culturais ou reinterpretações críticas de imagens históricas são alguns exemplos de estratégias utilizadas para confrontar representações problemáticas e criar novos imaginários visuais.

Este capítulo introduz um conjunto de exemplos que permitem observar de que forma a imagem pode funcionar como ferramenta de transformação. Em primeiro lugar, serão apresentados casos de estudo que evidenciam práticas visuais que questionam representações raciais dominantes e que transformam o corpo feminino negro na peça principal das suas obras. Em seguida, serão analisadas algumas estratégias visuais

de afirmação utilizadas nestas novas reinterpretações, identificando recursos estéticos e conceptuais utilizados para construir novas formas de representação. Por fim, será refletido o impacto destas imagens, procurando compreender de que forma estas produções contribuem para transformar a cultura visual e para ampliar as formas de pensar identidade, memória e representação e o porquê destas serem a representação “correta”.

3.1.

Casos Práticos de Análise

Os casos práticos de análise apresentados neste capítulo procuram demonstrar como a imagem pode ser utilizada para questionar narrativas dominantes e construir novas formas de representação da mulher negra. Se, durante o período colonial, grande parte da produção visual contribuiu para a disseminação de estereótipos raciais e de gênero, muitas artistas e criadoras contemporâneas têm procurado contrariar esse legado através de práticas visuais que afirmam identidade, memória e resistência.

As obras selecionadas não pretendem funcionar como modelos únicos ou definitivos de representação, mas como exemplos de diferentes estratégias utilizadas para desafiar imaginários visuais herdados do colonialismo. Em comum, estas produções colocam as mulheres negras no centro da narrativa visual, afastando-se das representações que as reduziram a objetos exóticos, figuras subalternizadas ou presenças secundárias.

Através destes exemplos, torna-se possível observar como a imagem pode contribuir para a recuperação de histórias silenciadas, para a valorização de experiências negras e para a construção de novos referentes visuais. Mais do que corrigir representações anteriores, estas obras propõem outras formas de olhar, questionando quem representa, quem é representado e quais as narrativas que continuam a ser legitimadas pela cultura visual.

Foram realizadas entrevistas (disponíveis na íntegra no capítulo Apêndices) a três artistas diferentes sendo estas: Maria Chale, Neusa Trovada e Beatriz Lança Gomes.

A seleção, reúne artistas de diferentes contextos e linguagens visuais, permitindo identificar abordagens distintas na forma como a representação da mulher negra é

trabalhada.

A apresentação de algumas das suas obras, servirá de base para compreender as estratégias visuais de afirmação que serão exploradas nas secções seguintes e para refletir sobre o impacto que estas imagens podem ter na transformação dos imaginários visuais contemporâneos.

Em seguida, serão demonstrados alguns trabalhos, juntamente com excertos das entrevistas as artistas.



Figura 48 - Artista Maria Chale.

Maria Chale

Maria Chale (n. Maputo, Moçambique) é artista visual baseada em Maputo. Formada em Arquitectura e Planeamento Físico pela Universidade Eduardo Mondlane, desenvolve uma prática centrada em identidade, quotidiano e circulação cultural, inspirando-se na experiência pessoal e na observação dos contextos urbanos moçambicanos.

Trabalha principalmente com aquarela e acrílico, combinando elementos figurativos com camadas e cor para refletir sobre as interseções entre tradição e contemporaneidade. Desde 2018, participou em exposições individuais e coletivas, colaborou com marcas e instituições culturais em projetos artísticos, foi distinguida em 2024 com o Prémio Mozal Artes e Cultura – Artes Visuais, e uma das suas obras foi selecionada para a capa de uma publicação literária.

O seu trabalho propõe uma reflexão poética sobre memória, território e circulação cultural, articulando conceito e técnica de forma sensível e expressiva.

De que forma a sua identidade influencia a sua prática artística?

MC - A minha identidade está no centro da minha prática artística, é a partir dela que observo e interpreto o mundo. O meu trabalho reflete referências culturais, memórias e o quotidiano moçambicano, enquanto explora temas como identidade e pertencimento.

Ao mesmo tempo, é também um espaço pessoal, onde procuro captar não só a aparência, mas a essência e as histórias das pessoas que retrato.



Figura 49 - *MERCÚLIA*, Maria Chale, 2024.
74x55cm
Aquarela e acrílico sobre papel

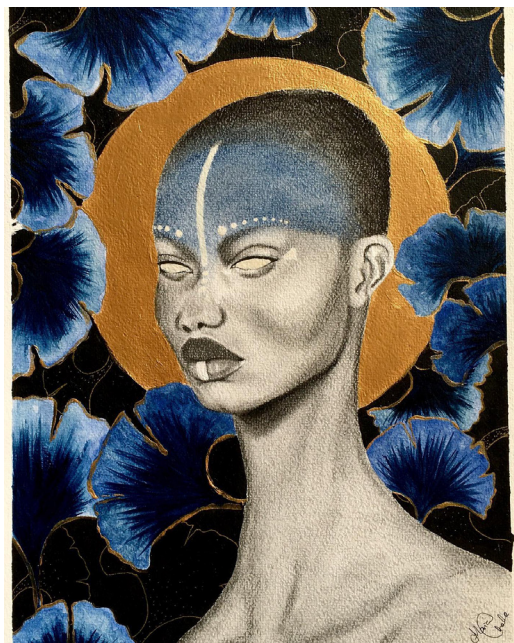


Figura 50 - *ÍNDIGO*, Maria Chale, 2021.
42 cm x 29,7 cm
Grafite, guache e acrílico



Como vê a representação de pessoas negras, com particularidade a mulher negra, na cultura visual contemporânea?

MC - Acho que a representação de pessoas negras, especialmente da mulher negra, tem mudado bastante, mas ainda não é totalmente equilibrada. Durante muito tempo, essas imagens foram limitadas a estereótipos, e isso ainda influencia a forma como somos vistos hoje.

Ao mesmo tempo, vejo um movimento muito forte de artistas negras a contarem as suas próprias histórias, com mais liberdade e complexidade. Isso tem trazido novas formas de representação, mais reais, diversas e conscientes. Ainda há caminho a percorrer, mas sinto que estamos num momento importante de mudança.

Figura 51 - Exposição *Ecos à Penumbra*, no ABSA, 2024.



Figura 52 - *NOVA CUNHADA*, Maria Chale, 2025.
55cm x 75cm
Aquarela e acrílico sobre papel

A incerteza de entrar para uma nova família. Sentar naquela cadeira de plástico no primeiro convívio, esperando ser bem-vinda, sem saber se te vão mandar descascar batatas. Algumas fazem-no com prazer, outras esperam apenas passar despercebidas.

Imagino o que passa pela cabeça dessa mulher que chega com um sorriso ensaiado, tentando encontrar o seu lugar num novo núcleo, onde os laços já vêm de longe. A esperança de encaixar, de entender as dinâmicas, de fazer parte – sem nunca perder de vista quem ela é.



Figura 53 - Exposição *Somos a Forma de Todas as Formas*, no Instituto Guimarães Rosa, 2024.

**Considera que o seu trabalho responde ou desafia essas representações?
Se sim, de que forma?**

MC - Sim, de certa forma. O meu trabalho procura desafiar essas representações ao trazer uma visão mais íntima e sensível das pessoas que retrato, especialmente da mulher negra. Interessa-me mostrar camadas que muitas vezes não são visíveis... a delicadeza, a introspecção, a força silenciosa.

Ao trabalhar o retrato, tento afastar-me de imagens estereotipadas e criar espaço para narrativas mais pessoais e diversas. É também uma forma de afirmação, de mostrar a beleza, a complexidade e a individualidade que muitas vezes foram simplificadas ou ignoradas.



Figura 54 - Trabalho em progresso, Maria Chale, 2024.

Que estratégias visuais utiliza no seu trabalho (cor, corpo, simbolismo, narrativa, etc.) ?

MC - Utilizo a cor de forma intuitiva, muitas vezes para evocar emoção e criar atmosfera, com uma paleta que tende a equilibrar tons suaves com contrastes mais marcantes. O corpo, sobretudo no retrato, é central... não só como forma, mas como espaço de expressão e identidade.

Também recorro ao simbolismo, através de elementos subtis que remetem à cultura, memória ou vivências pessoais. A narrativa no meu trabalho não é direta, mas sugerida.. gosto de deixar espaço para interpretação, criando imagens que convidam à contemplação e à construção de significado por parte de quem observa.



Figura 55 - Artista Neusa Trovoada.

Neusa Trovoada

Neusa Trovoada é designer e artista multidisciplinar, natural de Benguela, Angola. O seu trabalho transita entre as artes visuais, a performance e o design. A instalação constitui o eixo central da sua prática, através da qual explora temas como identidades liminares, arquivos imaginários e temporalidade, investigando a abstração como metodologia de subversão do tempo e do espaço.

No contexto das artes performativas, colaborou com Rogério de Carvalho, João Fiadeiro, Zia Soares, Miguel Loureiro, Álvaro Correia, David Pereira Bastos, Aoaní e Joyce Sousa, mantendo uma colaboração continuada com o Teatro Griot e com a encenadora Zia Soares desde 2018.

No cruzamento entre as artes visuais e performativas, trabalhou ainda com Raquel Lima, Jota Mombaça, Kiluanji Kia Henda, Ines Sybille Vooduness e o coletivo Afrontosas.

Paralelamente à sua prática artística, desenvolve projetos de design de comunicação para instituições culturais, contextos académicos e estruturas associativas ligadas ao Movimento Negro em Portugal.

Expôs em Portugal, Angola, Reino Unido, Alemanha e Austrália. É fundadora do estúdio AKA – Art.Known.As, focado na curadoria de projetos em fase de laboratório, e da sowing_arts, através da qual desenvolve iniciativas transdisciplinares que articulam artes, interseccionalidade, botânica, ecofeminismo e ciência.

nota: (Licenciada em Design de Comunicação pela ESAD – Escola Superior de Artes e Design de Matosinhos e pós-graduada em Design de Cena pela Escola Superior de Teatro e Cinema (Politécnico de Lisboa), encontra-se atualmente a concluir a sua dissertação de mestrado, uma investigação sobre memória epigenética e fabulação a partir do Atlântico Negro.)

De que forma a sua identidade influencia a sua prática artística?

NT - Sou uma mulher negra, introvertida e extremamente tímida. Cresci entre duas realidades aparentemente contraditórias. Por um lado, um contexto familiar profundamente marcado por referências femininas fortes e politicamente comprometidas. Muitas das mulheres da minha família estiveram ligadas aos movimentos estudantis anticoloniais, nomeadamente através da Casa dos Estudantes do Império, e ao histórico número 37, um espaço de acolhimento e encontro de comunidades santomenses e angolanas em Lisboa, liderado pelas minhas tias-avós. Cresci, portanto, rodeada por histórias de resistência e construção comunitária, mesmo quando ainda não compreendia totalmente o seu significado.

Por outro lado, no espaço escolar, nos media e nos contextos culturais que frequentei, raramente encontrava imagens, referências ou narrativas que refletissem a minha existência. Enquanto aluna negra, grande parte do meu percurso foi marcada pela ausência de representações capazes de nomear experiências próximas das minhas. O acesso a criadores, pensadores e artistas negres era praticamente inexistente, o que produzia uma sensação de desencontro entre aquilo que vivia e aquilo que me era apresentado como conhecimento universal.

Foi precisamente a partir dessa tensão que a minha prática artística começou a desenvolver-se. À medida que fui tomando consciência das especificidades da minha experiência (enquanto mulher negra, habitando espaços onde a sua

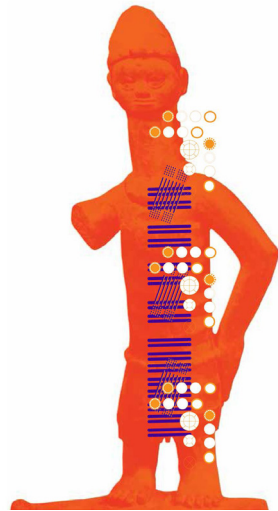


presença raramente era reconhecida como centro de produção de conhecimento) surgiu também a necessidade de construir uma linguagem própria. O trabalho artístico tornou-se um espaço de reapropriação e transformação, onde as minhas experiências podiam ganhar forma visual, narrativa e crítica.

O contacto com epistemologias negras, afro-diaspóricas e decoloniais permitiu-me compreender que aquilo que durante muito tempo interpretei como uma experiência individual estava, na verdade, ligado a estruturas históricas e sociais mais amplas. Foi também através desse encontro que encontrei ferramentas para pensar as ausências, os silêncios e os apagamentos que atravessaram a minha formação. Hoje, a minha identidade não surge como um tema isolado dentro da minha prática, mas como uma lente através da qual questiono narrativas dominantes, investigo arquivos incompletos, exploro formas alternativas de memória e imagino outras possibilidades de existência e de futuro. O meu trabalho nasce frequentemente desse lugar de interrogação.

Figura 56 e 57 - *Erosão*, Galerias Municipais, Set 2022.

Performance sonora de Zia Soares no âmbito da exposição “Miragens e Tempo Profundo” de Mónica de Miranda. Esta performance baseia-se numa leitura dos estudos agrários de Amílcar Cabral e coloca em jogo as relações entre solo e memória, entre ecologia e resistência, temas já abordados no espaço expositivo através das fotografias, do filme e das esculturas apresentadas por Mónica de Miranda. Zia Soares propõe uma intervenção performativa, aprofundando as ligações entre o passado, o presente e os futuros da resistência ecológica e anticolonial. Escrito e interpretado por: Zia Soares; Criação sonora: Mestre André; Figurinos e instalação: Neusa Trovoad; Produção: SO WING.



Figuras 58 a 63 - *Estamos Aqui / Twina Vava / Nous Voici*, Ilustração do livro *Estamos Aqui*, de Branca Clara das Neves.

A narrativa convida o leitor a explorar os ritmos de expressão da cosmogonia Kongo, não sem o humor e a surpresa que o diálogo entre duas gerações transmite e que a possibilidade de transitar entre as três línguas, português, quicongo e francês, enriquece.

Considera que o seu trabalho responde ou desafia essas representações? Se sim, de que forma?

NT - A interseccionalidade tornou-se uma ferramenta fundamental nos meus processos de criação, permitindo-me compreender os diferentes sistemas de poder que atravessam as experiências individuais e coletivas de pessoas negras e racializadas. O meu trabalho dialoga frequentemente com experiências etnográficas, com a memória e com o arquivo, e interessa-me criar deslocamentos que permitam imaginar outras formas de pertença, de existência e de construção de passados-futuros.

É nesse contexto que a abstração assume um papel central na minha prática. Entendo-a como uma forma de subversão do tempo e do espaço, em que procuro suspender narrativas lineares, permitindo-me trabalhar em territórios de indeterminação (e também indefinição), onde passado, presente e futuro coexistem numa lógica de circularidade, e onde o espaço, expande-se em possibilidades de transformação e interação constantes.





Figura 64 - Artista Beatriz Lança Gomes.

Beatriz Lança Gomes

Beatriz Lança Gomes frequenta o último ano da licenciatura em Artes Plásticas na ESAD.CR. O trabalho desenvolvido centra-se na memória, na infância, na nostalgia e nas questões de identidade Afro, partindo de experiências pessoais e coletivas para refletir sobre herança cultural e resistência.



Figura 65 - Antes e Agora I (SÉRIE RAÍZES), Beatriz Lança Gomes, 2023.
29,7 x 42 cm
Colagem digital

BLG - Desenvolvido ao longo dos últimos dois anos, este corpo de trabalho investiga o cabelo Afro enquanto território político, afetivo e ancestral. Mais do que um elemento estético, o cabelo surge como arquivo de memória e símbolo de resistência cultural, carregando histórias, vivências e marcas de identidade que atravessam gerações.

Através de duas colagens digitais, estabelece-se um diálogo entre passado e presente, cruzando referências de penteados utilizados durante a era da escravidão com práticas contemporâneas.

Estas obras procuram evidenciar a permanência destas estéticas como gesto de afirmação identitária e continuidade cultural, revelando como o uso do cabelo natural permanece ligado a ideias de orgulho, sobrevivência e reconexão com as raízes.

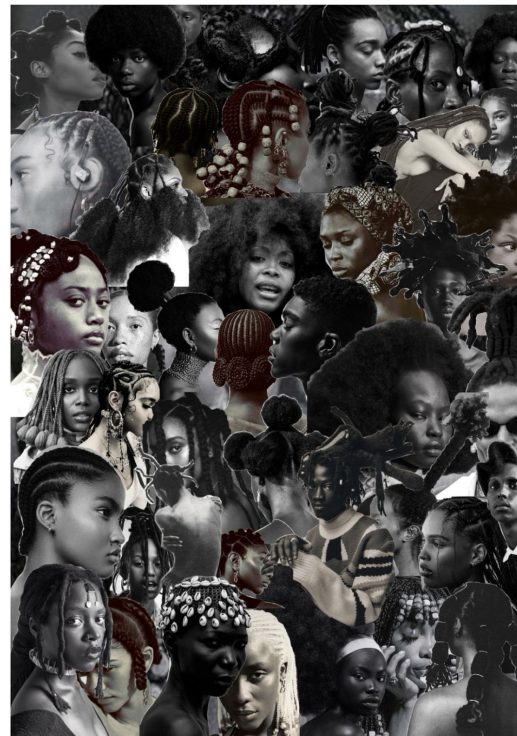


Figura 66 - Antes e Agora II (SÉRIE RAÍZES), Beatriz Lança Gomes, 2023.
29,7 x 42 cm
Colagem digital



Figura 67 - RAÍZES (vista da instalação), Beatriz Lança Gomes, 2025.

Como vê a representação de pessoas negras, com particularidade a mulher negra, na cultura visual contemporânea?

BLG - Atualmente sinto que as mulheres negras têm vindo a receber cada vez mais o reconhecimento que merecem pelas suas artes, conquistas e talentos. No entanto, acredito que ainda existe muita discriminação. Apesar de haver mais inclusão, por vezes sinto que algumas mulheres negras são incluídas apenas para 'preencher' essa ideia de diversidade, sem uma verdadeira valorização.

Ainda assim, fico extremamente feliz e inspirada sempre que vejo uma mulher negra a alcançar os seus sonhos e a brilhar.

Acredita que a arte pode funcionar como ferramenta de mudança social? Se sim, Porquê?

BLG - Sim, acredito que muitas das vezes certos temas só são levados a sério ou fazem a diferença quando são tratados visualmente! Isto é! Quando se metem a frente dos olhos e quando há o choque de que algo não está correto ou não é correto fazer ou dizer algo.

BLG - A investigação expande-se para o espaço escultórico através de quatro peças que exploram a textura, o volume e a maleabilidade do cabelo Afro enquanto extensão simbólica do corpo e da identidade. A materialidade assume um papel central: o arame encaracolado aproxima-se da densidade e estrutura do fio africano; a fita de embrulho introduz uma dimensão de fragilidade e tensão; e o tecido remete para algo orgânico, ancestral e íntimo. Numa das esculturas, uma estrutura irregular em arame atravessa o tecido, evocando as marcas e transformações associadas ao alisamento e à tentativa histórica de aproximação a padrões eurocêntricos. Noutra peça, o tecido é trabalhado através de pregas cosidas que se prolongam até ao chão, numa referência direta às raízes, à continuidade ancestral e à capacidade de adaptação e flexibilidade do cabelo Afro.

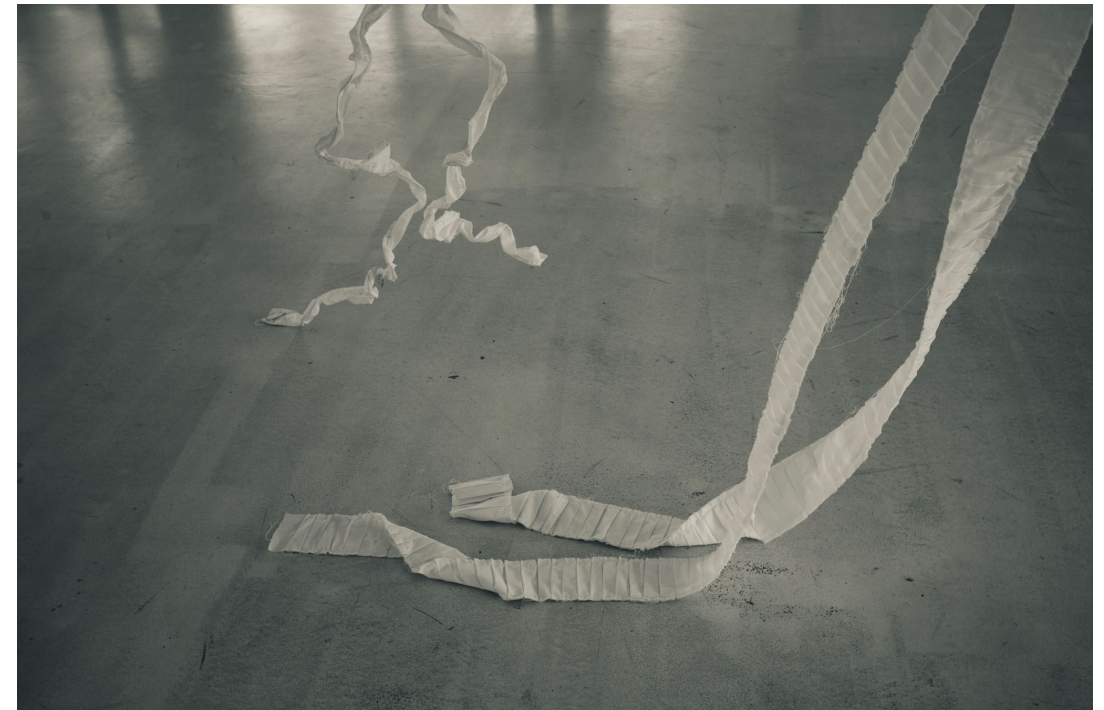
Os títulos das obras assumem igualmente um papel fundamental dentro do projeto. Cada peça carrega frases e comentários escutados ao longo do tempo expressões muitas vezes normalizadas no quotidiano, mas profundamente marcadas por preconceito e violência simbólica. Ao integrar estas palavras no trabalho artístico, transforma-se a microagressão em denúncia, expondo o impacto psicológico e emocional que estes discursos podem exercer na construção da identidade. Os nomes deixam de funcionar apenas como identificação das peças e tornam-se extensões da própria obra, carregando memórias, feridas e processos de resistência.

Figura 68 - *PALHA DE AÇO*, Beatriz Lança Gomes, 2025.
Volutas de arame e estrutura de ferro.



Figura 69 - *PALHA DE AÇO*, Beatriz Lança Gomes, 2025.
Volutas de arame e estrutura de ferro.

Figura 70 - *DESFRIZADO DAVA MENOS TRABALHO*, Beatriz Lança Gomes, 2025.
Tecido cru e estrutura de arame.



3.2.

Estratégias Visuais de Afirmação

As imagens desempenham um papel central na construção de imaginários sociais, participando ativamente na definição daquilo que é considerado normal, desejável ou marginal. No caso das mulheres negras, estas imagens foram frequentemente associadas a ideias de exotismo, servidão, hipersexualização ou primitivismo, reduzindo identidades complexas a figuras estereotipadas.

Contudo, as imagens podem também operar como espaços de resistência e reformulação simbólica. Em resposta às representações hegemônicas, surgem contra-narrativas visuais que procuram questionar, desconstruir ou reconfigurar os discursos dominantes, como o exemplo de um pensamento de Linda Alcoff:

“É realístico acreditar que uma simples “epistemologia mestre”¹³ possa julgar todo tipo de conhecimento originado de diversas localizações culturais e sociais? As reivindicações de conhecimento universal sobre o saber precisam no mínimo de uma profunda reflexão sobre sua localização cultural e social.” (2016, p. 131)

Estas práticas visuais propõem outras formas de representar corpos, identidades e experiências historicamente marginalizadas, permitindo recuperar memórias, visibilidades e perspectivas frequentemente excluídas da narrativa.

Neste contexto, o trabalho das artistas negras contemporâneas, apresentado anteriormente, assume particular relevância, por

isso que foi considerado relevante fazer essa adição a este projeto. Estas contra-narrativas não procuram simplesmente substituir imagens negativas por imagens positivas, mas complexificar o campo da representação, abrindo espaço a leituras mais plurais, conscientes e situadas.

¹³ A "epistemologia mestre" é um conceito crítico utilizado na filosofia, nos estudos decoloniais e na teoria social para descrever a tendência histórica de impor uma forma única, ocidental e eurocêntrica de validar o conhecimento.

As estratégias visuais de afirmação identificadas nestas práticas incluem a recuperação da agência das figuras representadas, a valorização de características historicamente estigmatizadas, como: o cabelo afro e os traços físicos negros, a revisitação crítica de imagens coloniais, a utilização da memória como ferramenta de reconstrução identitária e a criação de novas narrativas visuais centradas na experiência negra. Estas abordagens procuram deslocar o olhar colonial, substituindo a lógica da exotização e da objetificação por representações que enfatizam a complexidade, a diversidade e a humanidade dos sujeitos retratados.

Outras estratégias incluem a centralização do corpo negro como sujeito ativo da narrativa visual, a ocupação de espaços tradicionalmente reservados a figuras brancas, a utilização do retrato como afirmação de dignidade e humanidade, a recuperação de figuras históricas esquecidas e a criação de imaginários alternativos que projetam futuros possíveis para as comunidades negras. Em muitos casos, as artistas negras recorrem ainda à mistura entre memória, ficção, arquivo e experiência pessoal, questionando a ideia de uma história única e propondo leituras mais plurais da identidade e da pertença.

A utilização da cor, da escala, da composição e da pose também desempenha um papel importante nestas práticas. Corpos anteriormente representados como objetos de observação passam a ocupar posições centrais e de poder, olhando diretamente para o observador, assumindo uma presença que contraria séculos de invisibilização ou subalternização. Desta forma, a imagem deixa de reproduzir relações de dominação e transforma-se num espaço de reivindicação, reconhecimento e construção de novos imaginários visuais.

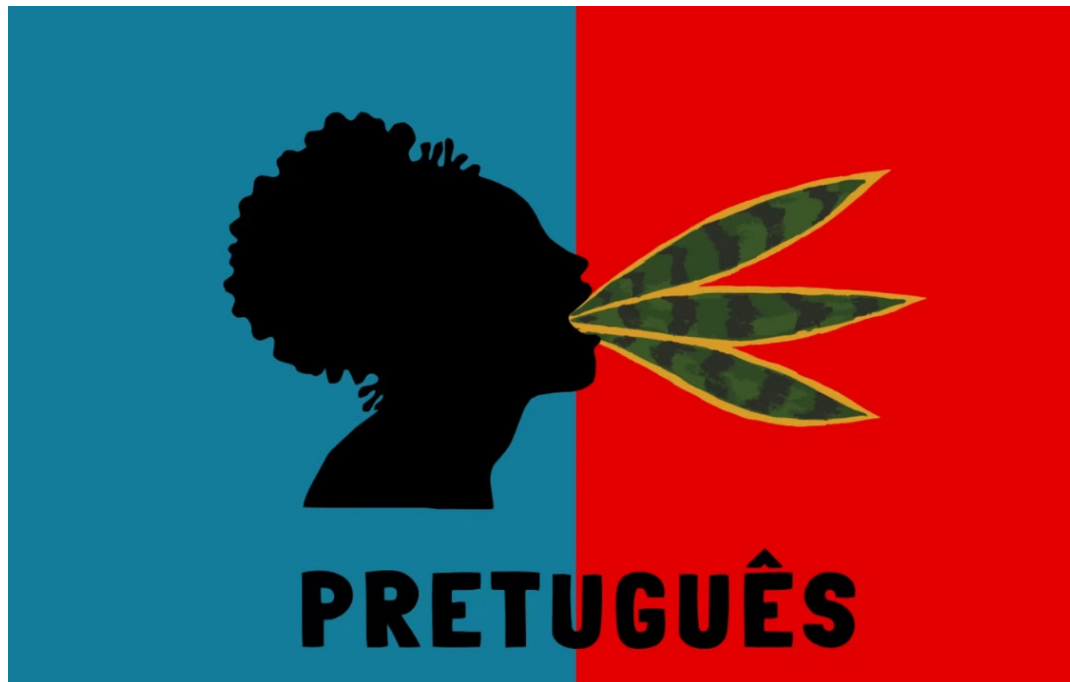


Figura 71 - Bandeira criada para o Museu de Arte do Rio (MAR), Rosana Paulino, 2022.

“Inspirada pelo conceito de “Pretuguês” da filósofa Lélia Gonzalez. O hasteamento da bandeira aconteceu no 27 de outubro de 2022, antes de uma conversa entre a artista e a escritora Ana Maria Gonçalves, autora de Um Defeito de Cor.”

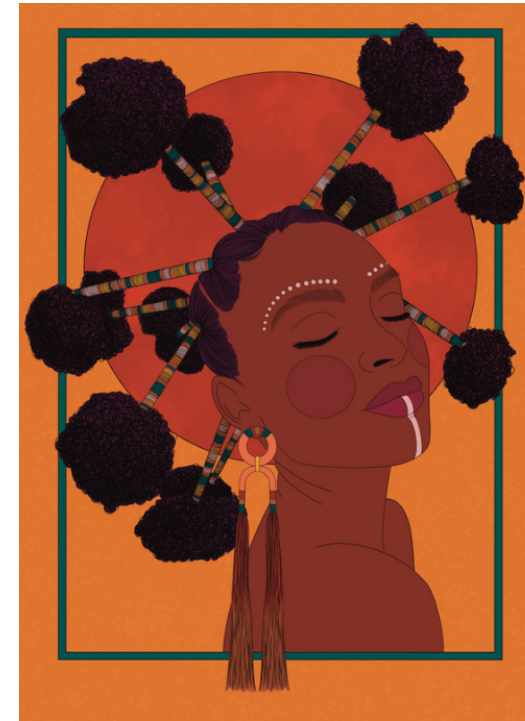


Figura 72 - Obra da exposição *RAÍZES*, Alícia Ribeiro, s/d.



Figura 73 - Obra da exposição *Memórias e Sentimentos*, Gildoca Barros, 2023.

Figura 74 - *Fragmentos de Afecto*, da coleção *Memórias e Afectos*, Débora Sandjai Leonor, 2025.



Figuras 75 a 77 - *Triptico - Alimentar a terra de inícios*, Karla Ruas, 2023.
38x48 cm cada
Aguarela e pastel óleo sobre papel

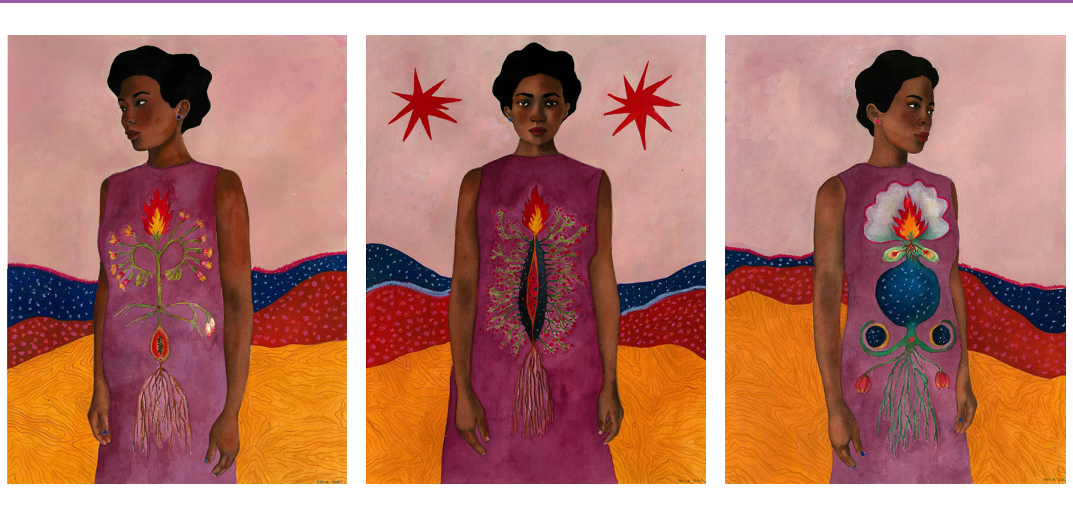


Figura 78 - Sem título, da série *Frestas III*, Silvana Mendes, 2024.
120 x 93 cm.
Colagem digital impressa
Obra produzida a partir dos trabalhos *Louise Renée de Pennancoet de Kéroualle* de Pierre Mignard, 1682 e *Mulher negra sentada* de Félix Vallotton, 1911.



Figura 79 - *Manchê Bom*, Sara Fonseca da Graça - Petra Preta, 2024.
Acrílico, cianotipia, pigmento sobre tecido.

3.3.

O Que Estas Imagens Transformam

As imagens possuem a capacidade de influenciar a forma como indivíduos e sociedades compreendem o mundo à sua volta. Durante o período colonial, muitas representações contribuíram para naturalizar hierarquias raciais e para legitimar discursos de inferiorização da população negra.

As práticas visuais contemporâneas apresentadas anteriormente procuram intervir precisamente nesse processo. Mais do que produzir novas imagens, estas obras questionam formas estabelecidas de olhar, interpretar e representar corpos negros. Ao deslocarem o foco da exotização para a individualidade, da subalternização para a agência e da invisibilidade para a presença, contribuem para transformar os significados associados à representação da mulher negra.

Uma das principais transformações promovidas por estas imagens está relacionada com a produção de visibilidade. Corpos e experiências historicamente marginalizados, passam a ocupar posições centrais na narrativa visual, permitindo que outras histórias, memórias e perspectivas sejam reconhecidas.

Esta visibilidade não corresponde apenas a uma questão de presença, mas também à possibilidade de controlar a forma como essa presença é construída e comunicada.

Estas imagens transformam igualmente a relação com a memória histórica. Ao revisitar arquivos coloniais, recuperar figuras esquecidas (fig. 80 e 81) ou reinterpretar representações do passado, muitas artistas revelam dimensões da história que foram silenciadas

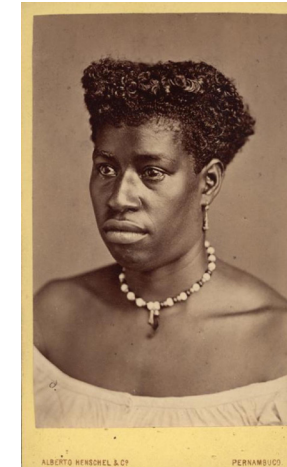


Figura 80 - Retrato - Mulher negra não identificada, Alberto Henschel, c. 1869.



Figura 81 - *Narrativas Visuais de Pessoas Negras na Fotografia Colonial*, Silvana Mendes, 2022.¹⁴

¹⁴“A série III da pesquisa sobre representação e através das afetocolagens, rostos são retirados de relações de dominação e inseridos em contextos possíveis de pessoalidade, expressividade e vida. A partir da obra “Negra Pernambucana” ou , mulheres são ambientadas entre paisagens e objetos que lhe oferecem agência sobre suas visualidades.”

ou omitidas.

Desta forma, a ilustração deixa de funcionar apenas como registo e passa a atuar como ferramenta crítica de investigação, questionamento e reconstrução da memória coletiva.

Outra transformação importante diz respeito ao próprio observador. Ao confrontar representações alternativas e narrativas mais complexas, o público é convidado a questionar percepções adquiridas e a refletir sobre os mecanismos que influenciam a forma como interpreta determinadas imagens. Neste sentido, estas produções visuais não procuram apenas representar a realidade de forma diferente, mas também transformar os processos de leitura e interpretação visual.

Por fim, estas ilustrações contribuem para ampliar os limites da cultura visual contemporânea. Ao introduzirem novas referências, novos protagonistas e novas formas de contar histórias, desafiam a ideia de que existe uma única forma legítima de representar identidade, pertença ou memória. A sua importância reside precisamente nesta capacidade de criar espaços de diálogo, reflexão e transformação, onde a representação deixa de ser um instrumento de exclusão para se tornar uma ferramenta de reconhecimento, afirmação e construção de futuros mais plurais.



Figura 82 - *Topsy and Eve*, John R. Neill, 1908.



Figura 83 - Reintrepetação da obra *Topsy and Eve*, Nailah Elon, 2025.

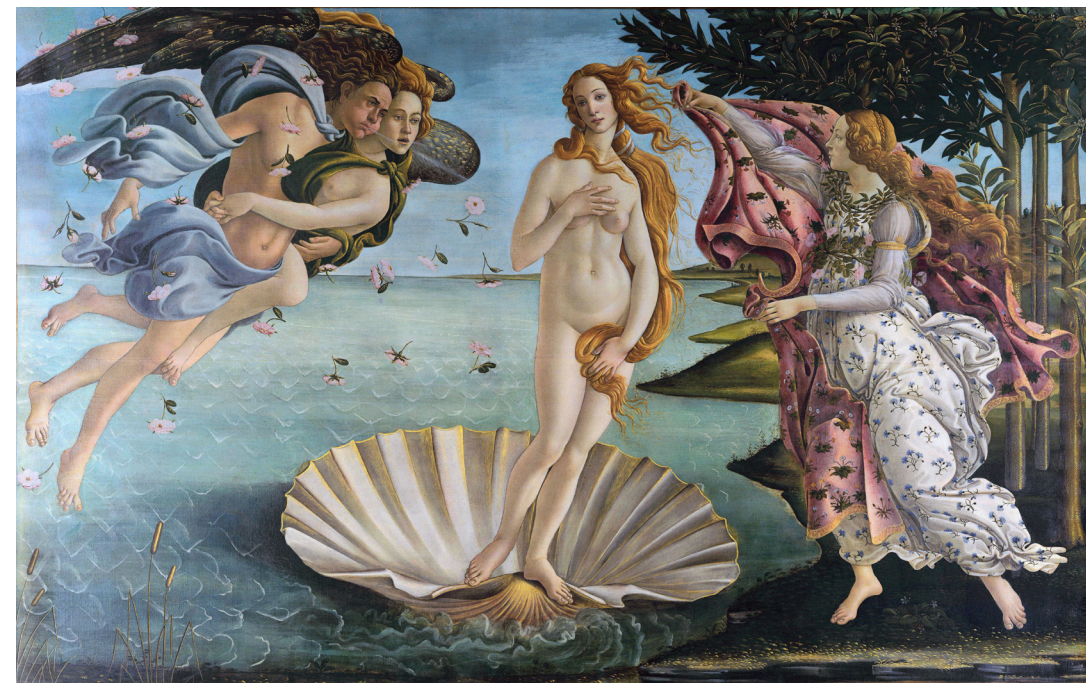


Figura 84 - *O Nascimento de Vênus*, Sandro Botticelli, 1483.



Figura 85 - *O Nascimento de Oxum*, Harmonia Rosales, 2017.

Presenças Negras

4



O presente capítulo propõe uma reflexão em torno das presenças negras no contexto português, considerando a forma como estas têm sido construídas, representadas e muitas vezes, invisibilizadas ao longo do tempo. Partindo de uma perspectiva crítica sobre a cultura visual, procura-se compreender de que modo a imagem participa na produção de significados associados à negritude, especialmente no cruzamento entre história, memória e práticas contemporâneas.

Num primeiro momento, será abordado o enquadramento nacional, tendo em conta os legados históricos do colonialismo e as suas reverberações no presente, particularmente ao nível das representações visuais e das dinâmicas sociais. De seguida, o foco recai sobre figuras femininas negras relevantes, cuja produção artística, intelectual ou ativista tem contribuído para a reconfiguração de narrativas dominantes e para a afirmação de outras formas de visibilidade.

Por fim, serão analisadas diferentes estratégias visuais mobilizadas por estas figuras, entendendo a imagem não apenas como meio de representação, mas como ferramenta crítica e política. Através destas práticas, torna-se possível identificar modos de resistência, afirmação identitária e construção de novos imaginários, que desafiam estruturas históricas de exclusão e abrem espaço a leituras mais plurais no campo do design e da cultura visual.

4.1.

Contexto Português

Entre as primeiras décadas do século XX, mais concretamente entre 1911 e 1933, formou-se em Lisboa um grupo de intelectuais, estudantes e ativistas negros que deu origem ao primeiro movimento negro organizado em Portugal nesse período. Influenciados pelas correntes do pan-africanismo¹⁵ que circulavam internacionalmente, estes indivíduos procuraram afirmar a presença e a participação da população negra na sociedade portuguesa, ao mesmo tempo que denunciavam as desigualdades raciais existentes. Apesar de não ser a única, a sua ação constitui um dos primeiros momentos estruturados de contestação ao racismo no contexto português contemporâneo.



Figura 86 - “A primeira geração” de ativistas negros em Portugal.

Sentados da esquerda, para a direita: Luís Alberto de Pinho, Manuel Hermínio Paquete, Burghardt du Bois, Dr. José de Magalhães, Pascoal Pires dos Santos, Dr. Lourenço Pires Amado. De pé da esq. para dir.: Manuel Maria Ribeiro, Angelino Costa, Sebastião N. D’Alva Teixeira, Augusto de Magalhães, Tomé Agostinho das Neves, Manuel Afonso de Barros e Pascoal Betencourt.

¹⁵ É um movimento histórico, político e cultural que promove a solidariedade, unidade e libertação dos povos africanos e da sua diáspora. Nascido no início do século XX como resposta ao colonialismo e racismo, o movimento visa a união de África (frequentemente sob a ideia de “Estados Unidos da África”) e a valorização da identidade negra.

No âmbito dessa mobilização surgiram várias iniciativas associativas e editoriais. Entre elas destacam-se publicações como: *O Negro* (1911) (fig. 87), *A Voz D’Africa* (1912-1913) (fig. 88), *Tribuna D’ Africa* (1913) (fig. 89), *A Nova Patria* (1916-1918) (fig. 90), *O Protesto Indigena* (1921) (fig. 91) e *Correio de Africa* (1921-1924) (fig.92); e surgiram também algumas organizações. Através da imprensa, estes grupos discutiam questões relacionadas com a discriminação racial, reivindicavam direitos cívicos e políticos e refletiam sobre a realidade do império colonial português.



Figura 87 - Jornal *O Negro* (1911–1913).



Figura 88 - Jornal *A Voz D’Africa* (1912-1913).



Figura 89 - Jornal *Tribuna D’ Africa* (1913).



Figura 90 - Jornal *A Nova Patria* (1916-1918).



Figura 91 - Jornal *O Protesto Indigena* (1921).



Figura 92 - Jornal *Correio de Africa* (1921-1924).

Organizações Negras e Imprensa Negra em Portugal (1911-1933)

Título	Período	Organizações	Responsáveis	Números Publicados
O Negro	1911	Associação dos Estudantes Negros; Liga Académica Internacional dos Negros	João Cunha Lisboa; Alberto José da Costa; Ayres de Menezes; Artur Monteiro de Castro	3
A Voz D’Africa (1.º)	1912-1913	Junta de Defesa dos Direitos de África	Ayres de Menezes; João de Castro; João de Carvalho; N. Santos Pinto; Luís Ledesma; António Maria Santos	24
Tribuna D’Africa (1.º)	1913	Junta de Defesa dos Direitos de África	João de Castro; Ayres de Menezes; João de Carvalho	11
O Eco D’Africa	1914-1915	Liga Angolana	Lino Bayão; Manuel Ranjel	14
Portugal Novo	1915	Junta de Defesa dos Direitos de África	Augusto António Évora; Pascoal Amado; Marcos Bensabat; Raymundo Ledo Pontes; João Pascola Will; João Albasini; Manuel Pereira dos Santos; Vandunem Júnior; Martinho Nobre de Melo; António Cursinho Lopes	4
A Nova Patria	1916-1918	Junta de Defesa dos Direitos de África	A. Silva; M. Sequeira	9
O Protesto Indigena	1921	Partido Nacional Africano	Borja Santos; Amancio da Silva Ribeiro; António Gonçalves da Motta	1
Correio de Africa (1.º)	1921-1923	Liga Africana	Cursino Lopes; A. de Sousa Magalhães; Lino Bayão; Nicolau dos Santos Pinto; Luís A. de Pinho; José de Magalhães	65
Correio de Africa (2.º)	1924	Liga Africana	Lino de Sousa Bayão; J. Carneiro	5

Figura 93 - Imprensa Negra em Portugal (1911-1933).

Organizações Negras e Imprensa Negra em Portugal (1911-1933)

Título	Período	Organizações	Responsáveis	Números Publicados
A Voz D'Africa (2.º)	1927-1930	Partido Nacional Africano	João de Castro; Mário Dmingues; José Lisboa da Silva; Manoel José da Silva Martins; Angelina Praia; Carlos Ferreira Gomes da Silva; Marcos Bensabat; Viana de Almeida; Luís da Cunha Lisboa; Herculano Levy; Heliodoro de Castro; António Gonçalves	19
A Mocidade Africana	1930-1932	-	Manuel Dias da Graça; Júlio Medina de Rosário; Júlio Monteiro; Viana de Almeida; Manuel Quaresma Dias da Graça; Júlio Miguel Monteiro Júnior	31
Tribuna D'Africa (2.º)	1931-1932	-	Artur de Castro; Luís da Cunha Lisboa; Joaquim Ramos; Mário Domingues; D. Ursula Cardoso; Inácio dos Santos Torres; Jorge Betencourt; José Franco	14
Africa (1.º)	1931	Movimento Nacionalista Africano	João de Castro; José Alfredo Jorge	1
Africa (2.º)	1932-1933	Movimento Nacionalista Africano	João de Castro; Marcos Bensabat; «Capitão» José Francisco Filipe; «Tenente» Manuel Pires Rosendo	46
Africa Magazine	1932	-	Mário Domingues; Viana de Almeida; Duarte Pinheira	3
Hoje	1932	-	João de Castro; Albino José Ferreira	15

Figura 94 - Imprensa Negra em Portugal (1911-1933)

Imprensa Dirigida por Ativistas desta Geração Pós-1933

Título	Período	Organizações	Responsáveis	Números Publicados
Africa*	1934	Movimento Pró-Colónias; Junta Nacional Africana; Congresso Nacional dos Colonos Portugueses, dos Naturais da Índia, Macau, Timor e da Raça Negra	João de Castro; Herculano Levy; Helena de Lima; Rita Martins; Gustavo Ferreira Borges; J. Duarte Costa; Américo José Coelho	1
Humanidade	1935-1939	Sociedade Pró-Unificação Imperial	Viana de Almeida; Manuel Leal de Melo Júnior; Fernando Couto; Carlos Costa	96
Negro e Branco	1952	-	João de Castro; Alice dos Santos Nunes Castro	1
Negro e Branco	1957	-	João de Castro; Alice dos Santos Nunes Castro; José Moreira da Silva; Luiz Verol Frazão	1

* Em 1934, o jornal Africa, aparentemente dirigido por João de Castro, apresenta uma estética diferente da de números anteriores e já não pertence ao Movimento Nacionalista Africano, mas sim ao Movimento Pró-Colónias, à Junta Nacional Africana e ao Congresso Nacional dos Colonos Portugueses, dos Naturais da Índia, Macau, Timor e da Raça Negra.

Figura 95- Imprensa Dirigida por Ativistas desta Geração Pós-1933

Apesar de reconhecerem as injustiças existentes nos territórios africanos sob domínio português, muitos destes autores não defendiam explicitamente a independência das colónias. Por esse motivo, o intelectual Mário Pinto¹⁶ de Andrade viria posteriormente a designá-los como “protonacionalistas”, distinguindo-os dos movimentos que, após a Segunda Guerra Mundial, assumiram uma posição clara a favor da autodeterminação africana.

Grande parte dos membros deste movimento era constituída por jovens provenientes de territórios coloniais portugueses, como Angola, Cabo Verde, Guiné e São Tomé e Príncipe, que se encontravam em Portugal, para estudar ou exercer atividades profissionais. Entre os participantes encontravam-se médicos, engenheiros, juristas, professores, jornalistas e artistas.

As mulheres também desempenharam um papel relevante, sobretudo através da *Liga das Mulheres Africanas*, participando em iniciativas associativas e em debates publicados na imprensa. Algumas dessas publicações chegaram mesmo a abordar questões relacionadas com os direitos das mulheres (fig. 96), criticando a exclusão feminina da participação política, nomeadamente do direito ao voto.

Com a consolidação da Ditadura Militar e, posteriormente, com a institucionalização do Estado Novo em 1933, este movimento enfrentou crescente repressão política, o que levou gradualmente ao seu enfraquecimento e desaparecimento. Ainda assim, o período entre 1911 e 1933 deixou uma marca significativa na história política e cultural portuguesa. Ao reivindicarem reconhecimento, cidadania e visibilidade para as pessoas negras, estes ativistas questionaram a ideia de uma identidade nacional homogénea e exclusivamente branca, abrindo caminho para debates que seriam retomados por movimentos antirracistas e nacionalistas africanos nas décadas seguintes.

A chamada geração de 1911-1933 pode ser entendida como um dos primeiros momentos de formulação de um discurso antirracista em Portugal. Através dos seus jornais e intervenções públicas, os seus membros denunciaram práticas discriminatórias, criticaram a marginalização das pessoas negras na vida social e cultural e defenderam a igualdade de direitos entre todos os cidadãos do império.

Nos textos publicados nesses periódicos é possível identificar uma combinação entre a afirmação do orgulho racial e um discurso universalista baseado na ideia de fraternidade entre os povos. O racismo era interpretado como um sistema de opressão que precisava de ser combatido tanto nos territórios africanos como no espaço europeu. Embora existissem diferenças de posicionamento entre os vários grupos e publicações, todos partilhavam o objetivo comum de contestar a discriminação racial e demonstrar a capacidade intelectual, cultural e política das populações africanas.

Ao afirmarem estas posições, os pan-africanistas desta geração também colocaram em causa a narrativa dominante que sugeria uma suposta ausência histórica de pessoas negras em Portugal. Pelo contrário, os seus discursos evidenciaram uma presença afrodescendente contínua no território português ao longo de vários séculos, sublinhando histórias de participação, resistência e contribuição cultural. Desta forma, contribuíram para desafiar os fundamentos ideológicos do colonialismo português e para introduzir novas reflexões sobre cidadania e identidade.

¹⁶ Mário Pinto de Andrade foi um dos maiores vultos da resistência intelectual e política ao colonialismo em Angola. Natural de Golungo Alto, formou-se em filologia clássica e cedo se destacou como um pensador profundo, sendo o primeiro presidente do MPLA e uma voz central do panafricanismo.

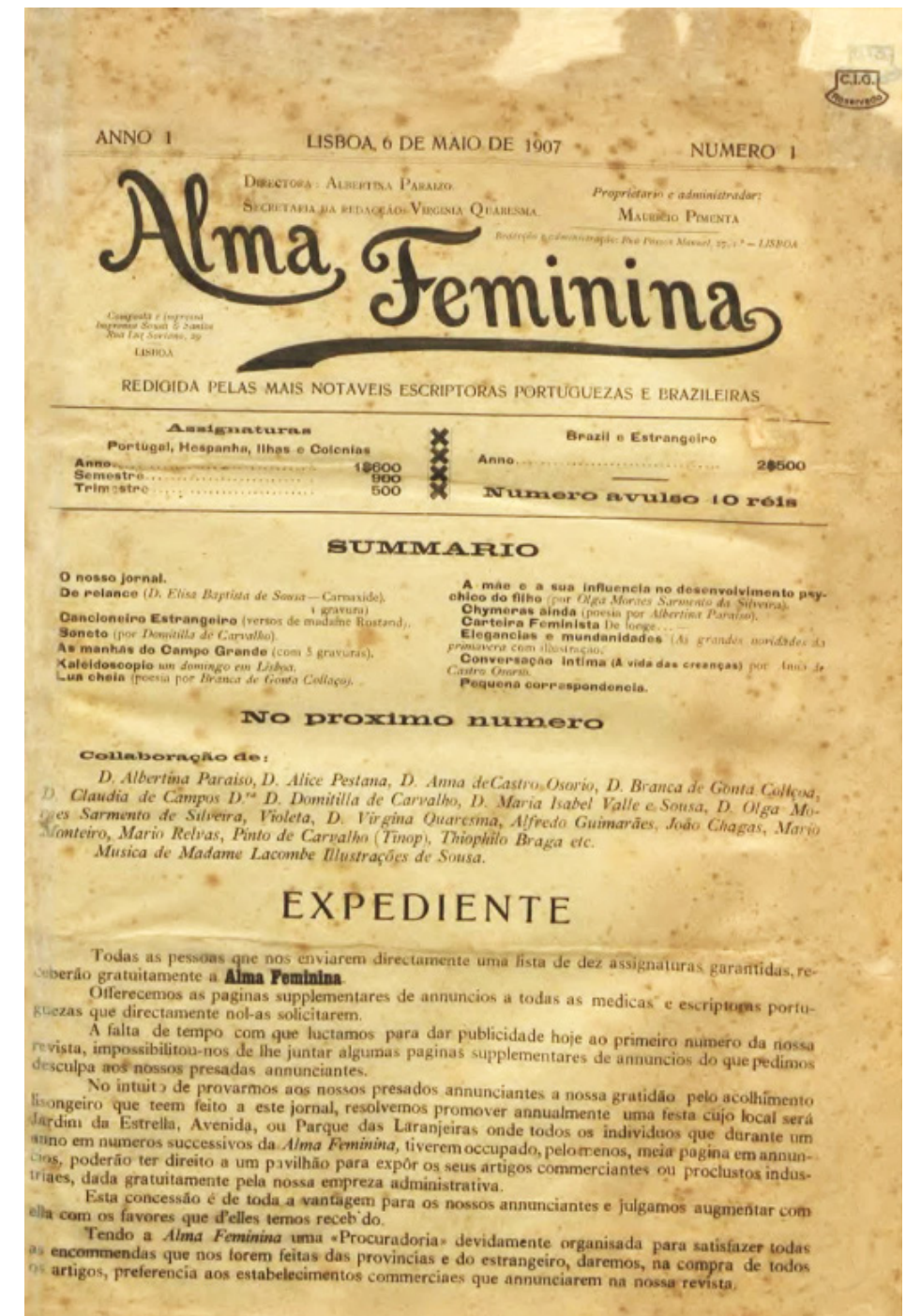


Figura 96 - Revista *Alma Feminina*, 1907.

Foi a revista oficial do Conselho Nacional das Mulheres Portuguesas, dedicada à promoção dos direitos das mulheres, abordava temas como educação, cidadania, participação política e igualdade de género. A publicação constituiu um importante espaço de debate feminista em Portugal, contando também com a colaboração de mulheres africanas e afrodescendentes.

4.1

Diversidade e Divergências no Movimento Negro em Portugal

Apesar de partilharem uma luta comum contra o racismo, os diferentes grupos que compunham o movimento negro em Portugal apresentavam posições políticas e estratégias distintas. A *Liga Africana*, por exemplo, tendia a privilegiar uma abordagem mais moderada e institucional, procurando estabelecer diálogo com sectores progressistas da sociedade portuguesa. Em contraste, o *Partido Nacional Africano* assumia uma postura mais assertiva e autonomista, inspirada em parte pelas ideias de Marcus Garvey¹⁷ e pelos princípios do pan-africanismo internacional.

Estas diferenças ideológicas geraram debates e divisões internas entre os seus membros, refletindo-se também na imprensa associada a cada organização. Em determinados momentos foram feitas tentativas de reunificação, como aconteceu em 1931 com a criação do *Movimento Nacionalista Africano*. No entanto, o contexto político cada vez mais repressivo e a aproximação de alguns setores a posições nacionalistas portuguesas contribuíram para fragilizar o movimento.

Com a instauração da ditadura e a consolidação do regime autoritário do Estado Novo, as estruturas organizativas e os meios de comunicação ligados a este movimento foram progressivamente silenciados. Muitos dos seus integrantes regressaram às colónias ou afastaram-se da atividade política. Ainda assim, a sua ação deixou um legado duradouro: foram pioneiros na formulação de um discurso antirracista e pan-africanista

em Portugal e contribuíram para a construção de uma consciência afrodescendente que influenciaria gerações posteriores de ativistas, intelectuais e movimentos sociais.

Apesar da importância histórica destes movimentos e das suas reivindicações, a presença negra em Portugal continuou durante décadas a ser marcada por processos de invisibilização e marginalização. Embora os seus membros tenham contribuído para contestar narrativas raciais dominantes e afirmar a participação das populações africanas na sociedade portuguesa, muitas das questões por eles levantadas permanecem atuais.

Nos últimos anos, o debate em torno da herança colonial portuguesa tem vindo a ganhar maior visibilidade, colocando em causa não apenas a forma como o passado colonial é recordado, mas também os seus efeitos persistentes nas estruturas sociais e culturais contemporâneas. Entre essas heranças encontra-se a cultura visual, um campo onde as representações produzidas durante o colonialismo continuam a influenciar percepções, imaginários e formas de relação com a diferença racial.

¹⁷ Marcus Garvey (1887–1940) foi um líder político, jornalista e ativista jamaicano, considerado uma das figuras mais influentes do movimento negro no início do século XX. Fundador da Universal Negro Improvement Association (UNIA), defendeu a valorização da identidade negra, a autonomia económica e o regresso à África como forma de emancipação. O seu pensamento teve um impacto duradouro nos movimentos pan-africanistas e na afirmação da consciência racial negra a nível global.

4.2.

Mulheres Negras Importantes Contexto Português

Ao longo da história, muitas mulheres negras desempenharam e desempenham papéis fundamentais na produção cultural, artística, intelectual e política. No entanto, as suas contribuições foram frequentemente marginalizadas, pouco documentadas ou invisibilizadas nas narrativas históricas dominantes. Esta ausência não significa falta de participação ou de impacto, mas reflete antes os mecanismos de exclusão que marcaram a forma como a história e a cultura visual foram construídas e transmitidas.

“As mulheres negras, que não são brancas nem homens, acabam por ocupar uma posição bastante difícil na sociedade patriarcal supremacista branca.” (Kilomba, 2008, p.210)

Reconhecer e dar visibilidade a figuras femininas negras relevantes é um passo importante para compreender a diversidade de experiências, saberes e práticas que têm contribuído para transformar diferentes áreas da sociedade. Estas mulheres atuaram em múltiplos contextos, como na literatura, nas artes visuais, no ativismo, na investigação académica e entre muitos outros campos, questionando estruturas de poder, denunciando desigualdades e propondo novas formas de pensar a identidade, a memória e a representação.

No contexto da cultura visual e do pensamento crítico sobre a imagem, muitas destas figuras tiveram também um papel central na reflexão sobre as formas como os corpos negros, e particularmente os corpos das mulheres negras, foram historicamente representados. Através das suas obras, investiga-

ções e práticas artísticas, contribuíram para expor estereótipos raciais, desafiar narrativas coloniais e criar novas possibilidades de representação.

Este capítulo apresenta algumas destas mulheres, procurando apresentar e destacar os seus percursos e as suas ideias, infelizmente muitas das vezes apenas se encontram registos escritos sobre algumas das mulheres deixando no imaginário como elas eram. Neste manual as mulheres que não foi obtida informação sobre a sua representação física identificamos com um ?, deixando claro que foram muito importantes para a história da comunidade negra em Portugal e a sua história merece ser contada mesmo sem ter a sua fotografia.

Não é pretendido nomear e criar uma lista exaustiva, nem criar uma organização conforme o grau de importância, por esse motivo foi feita uma organização por ordem alfabética. O objetivo é dar a conhecer um conjunto de referências que ajudam a compreender como diferentes mulheres negras, no contexto português, têm participado ativamente na construção de discursos críticos e na transformação da cultura visual.

Alda Espírito Santo



Figura 97

(1926-2010)

Alda Espírito Santo destacou-se pela sua participação em movimentos de intervenção cívica e política. Após a independência de São Tomé e Príncipe, em 1975, desempenhou diversas funções governativas, incluindo os cargos de Ministra da Educação e Cultura, Ministra da Informação e Cultura, Presidente da Assembleia Nacional e Secretária-Geral da *União Nacional de Escritores e Artistas* de São Tomé e Príncipe.

Durante o período em que viveu em Lisboa, integrou os círculos intelectuais associados à chamada Geração de Cabral. A sua produção poética, marcada por uma forte consciência anticolonial, abordou criticamente a realidade do domínio colonial português. É considerada uma das principais figuras da Negritude de expressão portuguesa e uma voz importante na afirmação das lutas pela independência dos territórios africanos sob administração portuguesa.

Andreza da Graça do Espírito Santo



Figura 98

(1906-1989)

Andreza da Graça do Espírito Santo teve um papel relevante no acolhimento e apoio a estudantes africanas em Lisboa. A sua residência, conhecida como a casa da “Tia Andreza”, tornou-se um espaço de encontro, debate intelectual e formação política entre 1951 e 1953, sendo frequentemente identificada como um importante núcleo do Centro de Estudos Africanos.

Foi nesse contexto que várias jovens intelectuais, entre elas Alda Espírito Santo e Noémia de Sousa, desenvolveram contactos e reflexões que mais tarde influenciariam os movimentos de libertação africanos. Em dezembro de 1965, Andreza foi detida pela PIDE juntamente com Alda Espírito Santo e outras ativistas negras, sob suspeita de envolvimento em atividades consideradas contrárias ao regime.

Angelina Praia



Angelina Praia colaborou com o jornal *A Voz D’Africa*, assumindo funções de delegada da publicação na cidade do Porto entre 1927 e 1930. Apesar da sua ligação ao periódico, não foram localizados textos assinados pela autora nem informações adicionais sobre o seu percurso.

Domingas Lazary do Amaral



Figura 99

(1883-1954)

Nascida em Angola, Domingas Lazary do Amaral destacou-se como educadora, republicana e defensora dos direitos das mulheres. Ligada a círculos maçónicos e a organizações feministas, representou em Luanda a Liga Republicana das Mulheres Portuguesas.

Após a sua mudança para Lisboa, em 1918, envolveu-se ativamente nas atividades do *Conselho Nacional das Mulheres Portuguesas*, participando nos seus órgãos dirigentes, na publicação *Alma Feminina* e na organização do *I Congresso Feminista e de Educação*. O seu pensamento articulava a defesa dos direitos das mulheres com a necessidade de ampliar o acesso à educação para as populações afrodescendentes, antecipando debates sobre a relação entre feminismo e colonialismo.

Fernanda do Vale ou Andressa Nascimento Pina



Figura 100

(1859?-1927)

Fernanda do Vale, também identificada como Andressa Nascimento Pina, participou na vida cultural e social dos salões lisboetas da sua época. Contudo, a informação atualmente disponível sobre o seu percurso permanece bastante reduzida.

Georgina Ribas



Figura 101

(1882-1951)

Natural de Angola, Georgina Ribas era filha de mãe angolana e de pai brasileiro. Mudou-se para Portugal ainda em criança e formou-se em piano no *Conservatório Nacional de Lisboa*, exercendo posteriormente atividade como professora de música.

Desempenhou funções de destaque em várias associações, nomeadamente como vice-presidente do *Grémio Ké-Aflikana* dos Africanos e secretária do *Conselho da Liga das Mulheres Africanas*. Paralelamente, manteve ligação a movimentos feministas e a círculos culturais lisboetas, organizando encontros intelectuais na sua residência.

Num movimento frequentemente dominado por lideranças masculinas, Georgina Ribas destacou-se pela sua participação ativa na promoção da presença feminina nos espaços associativos e políticos, juntamente com figuras como Maria Dias d'Alva Teixeira, Maria Nazareth Ascenso e Angelina Praia.

Grada Kilomba



Figura 102

(1968-)

Grada Kilomba é uma escritora, artista e investigadora portuguesa com raízes santomenses e angolanas. A sua obra explora temas relacionados com racismo, colonialismo, memória e poder, recorrendo a diferentes meios, como a escrita, a performance e a instalação artística. O seu trabalho tem contribuído para problematizar a persistência das heranças coloniais e os mecanismos contemporâneos de exclusão racial.

Helena Maria de Lima



Helena Maria de Lima integrou a direção do Movimento Nacionalista Africano, criado em 1931, exercendo funções de secretária. Para além desta referência, não foram encontrados dados adicionais sobre a sua trajetória.

Luísa Semedo



Figura 103

(1977-)

Luísa Semedo é filósofa, escritora e ativista portuguesa radicada em França. Doutorada pela Universidade da Sorbonne, desenvolve atividade académica e intervenção pública em áreas relacionadas com racismo, feminismo, cidadania e justiça social. A sua produção escrita inclui ensaios, crónicas e obras de ficção centradas nestas temáticas.

Maria Dias d'Alva Teixeira



Figura 104

Maria Dias d'Alva Teixeira teve um papel relevante na Liga das Mulheres Africanas, onde exerceu funções de vice-presidente. A sua atividade esteve particularmente ligada à educação e à mobilização política das comunidades africanas.

Dirigiu instituições de ensino em São Tomé e Príncipe e, posteriormente, em Lisboa, assumindo responsabilidades em vários estabelecimentos dedicados à formação de estudantes africanos e portugueses. A sua residência funcionou igualmente como espaço de encontro e discussão política.

Maria Nazareth Ascenso



Figura 105

Maria Nazareth Ascenso integrou o *Partido Nacional Africano* como Secretária da Assistência. A informação conhecida sobre a sua participação limita-se aos registos fotográficos e à identificação do cargo que ocupava na organização.

Mónica de Miranda



Figura 106

(1976-)

Mónica de Miranda é artista visual, investigadora e curadora luso-angolana. Através da fotografia, do vídeo, do desenho e da instalação, explora questões relacionadas com memória, território, identidade e legado colonial. Os seus projetos revisitam frequentemente arquivos históricos e paisagens marcadas pela experiência colonial, propondo novas leituras da diáspora africana.

Noémia de Sousa



Figura 107

(1926-2002)

Considerada uma das vozes mais importantes da literatura moçambicana, Noémia de Sousa chegou a Lisboa em 1951 após ter sido alvo de vigilância política em Moçambique. Envolveu-se em círculos intelectuais e manteve relações com diversas figuras ligadas aos movimentos anticoloniais.

Depois de abandonar Moçambique, afastou-se progressivamente da escrita poética, regressando pontualmente à poesia em 1986, quando escreveu o poema “19 de Outubro” em homenagem a Samora Machel.

Rita Cássia Silva



Figura 108

Rita Cássia Silva é investigadora, antropóloga, ativista e artista-investigadora afro-brasileira residente em Portugal. A sua investigação centra-se no racismo estrutural, nas experiências das mulheres negras e nas relações entre memória, arte e resistência. Atualmente desenvolve trabalho académico na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

Sónia Vaz Borges



Figura 109

Sónia Vaz Borges é historiadora e investigadora portuguesa de ascendência cabo-verdiana. A sua produção académica dedica-se às lutas anticoloniais africanas, às independências e às práticas educativas como instrumentos de emancipação política. O seu trabalho tem contribuído para aprofundar o debate sobre memória, colonialismo e resistência.

Úrsula Cardoso



Úrsula Cardoso colaborou regularmente no jornal *Tribuna D'Africa* durante os primeiros anos da década de 1930. Dos seus escritos conhecidos destacam-se o poema “Lágrimas e Sorrisos” e o conto “Uma Hora do Cabeleireiro”, sendo escassas as informações biográficas disponíveis.

Virgínia Quaresma



Figura 110

(1882-1973)

Virgínia Quaresma foi uma das pioneiras do jornalismo profissional em Portugal. De ascendência africana e assumidamente lésbica, participou em movimentos feministas e em diversas organizações cívicas ao longo da sua vida.

Defensora do feminismo e do pacifismo, colaborou com importantes jornais portugueses e brasileiros. Apesar do reconhecimento profissional alcançado, a sua origem afrodescendente foi frequentemente omitida ou minimizada nos registos históricos. A sua trajetória evidencia as complexidades das questões raciais, de género e de classe na sociedade portuguesa do século XX.

Yara Monteiro



Figura 111

(1979-)

Yara Monteiro é escritora e ativista cultural luso-angolana. Através da literatura, explora temas relacionados com memória familiar, colonialismo, deslocação e construção identitária. As suas obras refletem sobre a experiência da diáspora africana e sobre as marcas que a história colonial continua a deixar nas gerações contemporâneas.



Figura 112 - Festejo da libertação de Nelson Mandela, após ter passado 27 anos na prisão por combater o regime segregacionista do apartheid. Foto de Graeme Williams, 1990.

Outras mulheres mencionadas no âmbito do **Movimento Nacionalista Africano** foram **Helena Maria de Lima**, professora e secretária da direção, **Felicidade Fornazini de Oliveira**, proprietária, e **Alcinda Lopes da Silva**, comerciante; ambas vogais da organização. No entanto, os registos existentes sobre estas mulheres são escassos, não permitindo conhecer com maior profundidade os seus percursos nem confirmar as suas origens. Esta ausência de informação evidencia também os processos de invisibilização que afetaram muitas mulheres associadas aos movimentos negros da época.

4.3.

Reconfigurar a Visibilidade

A história das presenças negras em Portugal demonstra que a invisibilidade não resulta da ausência, mas sim dos processos seletivos através dos quais determinadas pessoas, experiências e contributos foram sendo excluídos das narrativas históricas, culturais e visuais dominantes. Ao longo dos séculos, comunidades africanas e afrodescendentes participaram ativamente na construção da sociedade portuguesa, mas a sua representação foi frequentemente reduzida a imagens estereotipadas ou limitada a contextos associados ao colonialismo.

As figuras apresentadas anteriormente evidenciam precisamente o contrário dessa narrativa de ausência. Através da literatura, da investigação, do ativismo, da arte e da intervenção política, estas mulheres contribuíram para ampliar os espaços de representação e para questionar os mecanismos que historicamente condicionaram a visibilidade das pessoas negras. Os seus percursos demonstram que a luta pela representação não se resume à ocupação de espaços anteriormente negados, mas envolve também a transformação das formas de olhar, interpretar e construir conhecimento.

Neste contexto, a visibilidade assume uma dimensão política. Tornar estas mulheres visíveis significa reconhecer os seus contributos, mas também questionar os processos que permitiram o seu apagamento.

A recuperação destas trajetórias contribui, assim, para ampliar os referenciais disponíveis e para desafiar narrativas que continuam a apresentar a história portuguesa como predominantemente branca e homogênea.

A cultura visual desempenha um papel central neste processo. As imagens não ape-

nas refletem a realidade, mas participam ativamente na construção de imaginários sociais. Durante o período colonial, muitas representações contribuíram para naturalizar hierarquias raciais e legitimar relações de poder. Em contraste, as produções contemporâneas desenvolvidas por artistas, investigadoras e criadoras negras procuram construir outras formas de visibilidade, capazes de afirmar identidades, recuperar memórias e produzir novas leituras do passado.

Mais do que substituir umas imagens por outras, estas práticas permitem complexificar a representação. Ao introduzirem novas narrativas, novas referências e novas formas de olhar para a experiência negra, contribuem para transformar o repertório visual disponível e para questionar os limites das representações herdadas do colonialismo.

Deste modo, reconhecer as presenças negras na história e na cultura visual portuguesa não constitui apenas um exercício de recuperação histórica.

Trata-se também de um processo de reconfiguração do presente, capaz de tornar visíveis experiências, anteriormente, marginalizadas e de criar condições para uma cultura visual mais plural, crítica e inclusiva.

É precisamente neste contexto que surge a necessidade de desenvolver ferramentas que permitam observar, interpretar e questionar as imagens de forma consciente, objetivo que orienta a metodologia visual proposta neste projeto.



Figura 113 - Manifestação Contra o Racismo em Portugal, Lisboa, 2022.

Referências¹⁷

BALONA, Alexandra, RODRIGUES, Melissa, COELHO, Nuno. (2021). *Um Elefante no Palácio de Cristal*. Ping!, Programa de Inclusão à Galeria.

BORGES, Inês Silva. (2019). *Design Gráfico como forma de Descolonização*. Instituto Politécnico de Leiria, Escola de Artes e Design das Caldas da Rainha.

DACOR. Instituto da Cor. (2025, setembro 3). *Por que o termo “mulata” é pejorativo: contexto, história e reflexões*. Consultado a 08 de abril, 2026. <https://institutodacor.org.br/por-que-o-termo-mulata-e-pejorativo-contexto-historia-e-reflexoes/>

FERREIRA, Helder. (2016, abril 7). Grada Kilomba: “O racismo está sempre se adaptando ao contemporâneo”. Consultado a 01 de abril, 2026. <https://revistacult.uol.com.br/home/grada-kilomba/>

HALL, Stuart. (1997). *Introduction. Em S. Hall (Ed.), Representation: Cultural representations and signifying practices (pp. 1–12)*. SAGE.

KILOMBA, Grada. (2008). *Memórias da plantação: Episódios de racismo cotidiano*. Orfeu Negro.

MATOS, Patrícia Ferraz de. (2021). *Primeira Exposição Colonial Portuguesa (Porto, 1934) e desafios no presente*. In A. Balona, M. Rodrigues, & N. Coelho (Eds.), *Um Elefante no Palácio de Cristal*. Ping!, Programa de Inclusão à Galeria.

MILLER, Cheryl D. (1987). *Black Designers: Missing in Action*. PrintMag

PESSOA, Marta (Realizadora) & PALMA, Rita (Co-roteiro) (Prod.). (2023). *Rosinha e Outros Bichos do Mato [Rosinha and Other Wild Animals]* [Documentário]. TRÊS VINTÉNS.

RIBEIRO, Djamila. (2019). *Pequeno Manual Antirracista*. Companhia das Letras.

ROLDÃO, Cristina, PEREIRA, José A., & VARELA, Pedro. (2023). *Tribuna Negra*. Tinta-da-China.

ROSE, Gillian. (2001). *Visual Methodologies, 4th Edition. An Introduction to Researching with Visual Materials*. SAGE Publications.

SMITH, Linda Tuhiwai. (1999). *Decolonizing Methodologies: Research and Indigenous Peoples*. Zed Books.

TUNSTALL, Dori Elizabeth. (2023). *Decolonizing Design: A Cultural Justice*. The MIT Press.

W. J. T., Mitchell. (1996). *What do pictures really want?*. The MIT Press. Outubro, 77, 71–82.

¹⁷ Optou-se por utilizar a 7.ª edição da norma APA, mas sem a abreviação dos nomes próprios. Esta convenção, para além de reduzir a visibilidade das autorias, pode apagar informações relevantes sobre identidade, género e representatividade. A utilização do nome completo assegura maior transparência, reconhecimento e inclusão, permitindo identificar claramente quem são as autoras e autores citados. Adicionalmente, os apelidos são apresentados em letras capitais como estratégia de leitura e de separação clara entre diferentes autorias, facilitando a identificação dos nomes no conjunto das referências.

Apêndices

Entrevista - Maria Chale

Uma pequena bibliografia caso considere importante ou que essas informações não se encontrem disponíveis online:

M. C - Maria Chale (n. Maputo, Moçambique) é artista visual baseada em Maputo. Formada em Arquitectura e Planeamento Físico pela Universidade Eduardo Mondlane, desenvolve uma prática centrada em identidade, quotidiano e circulação cultural, inspirando-se na experiência pessoal e na observação dos contextos urbanos moçambicanos. Trabalha principalmente com aquarela e acrílico, combinando elementos figurativos com camadas e cor para refletir sobre as interseções entre tradição e contemporaneidade. Desde 2018, participou em exposições individuais e coletivas, colaborou com marcas e instituições culturais em projetos artísticos, foi distinguida em 2024 com o Prémio Mozal Artes e Cultura – Artes Visuais, e uma das suas obras foi selecionada para a capa de uma publicação literária. O seu trabalho propõe uma reflexão poética sobre memória, território e circulação cultural, articulando conceito e técnica de forma sensível e expressiva.

De que forma a sua identidade influencia a sua prática artística?

M. C. - A minha identidade está no centro da minha prática artística, é a partir dela que observo e interpreto o mundo. O meu trabalho reflete referências culturais, memórias e o quotidiano moçambicano, enquanto explora temas como identidade e pertencimento. Ao mesmo tempo, é também um espaço pessoal, onde procuro captar não só a aparência, mas a essência e as histórias das pessoas que retrato.

Como vê a representação de pessoas negras, com particularidade a mulher negra, na cultura visual contemporânea?

M. C. - Acho que a representação de pessoas negras, especialmente da mulher negra, tem mudado bastante, mas ainda não é totalmente equilibrada. Durante muito tempo, essas imagens foram limitadas a estereótipos, e isso ainda influencia a forma como somos vistos hoje. Ao mesmo tempo, vejo um movimento muito forte de artistas negras a contarem as suas próprias histórias, com mais liberdade e complexidade. Isso tem trazido novas formas de representação, mais reais, diversas e conscientes. Ainda há caminho a percorrer, mas sinto que estamos num momento importante de mudança.

Considera que o seu trabalho responde ou desafia essas representações? Se sim, de que forma?

M. C. - Sim, de certa forma. O meu trabalho procura desafiar essas representações ao trazer uma visão mais íntima e sensível das pessoas que retrato, especialmente da mulher negra. Interessa-me mostrar camadas que muitas vezes não são visíveis... a delicadeza, a introspeção, a força silenciosa. Ao trabalhar o retrato, tento afastar-me de imagens estereotipadas e criar espaço para narrativas mais pessoais e diversas. É também uma forma de afirmação, de mostrar a beleza, a complexidade e a individualidade que muitas vezes foram simplificadas ou ignoradas.

Que estratégias visuais utiliza no seu trabalho (cor, corpo, simbolismo, narrativa, etc.) ?

M. C. - Utilizo a cor de forma intuitiva, muitas vezes para evocar emoção e criar atmosfera, com uma paleta que tende a equilibrar tons suaves com contrastes mais marcantes. O corpo, sobretudo no retrato, é central... não só como forma, mas como espaço de expressão e identidade.

Também recorro ao simbolismo, através de elementos subtis que remetem à cultura, memória ou vivências pessoais. A narrativa no meu trabalho não é direta, mas sugerida.. gosto de deixar espaço para interpretação, criando imagens que convidam à contemplação e à construção de significado por parte de quem observa.

Existem referências visuais ou artísticas (artistas mulheres) que influenciam o seu trabalho?

M. C. - Sim, existem várias artistas mulheres que influenciam o meu trabalho. Por exemplo, Lulama Wolf inspira-me pela forma intuitiva como trabalha a abstração, a textura e a espiritualidade.

A Cassi Namoda também é uma referência importante, sobretudo pela forma como constrói narrativas visuais a partir de experiências pessoais, história e identidade, e a Sungi Mlengya influencia-me muito na forma como representa a mulher negra com simplicidade.

Todas elas, de maneiras diferentes, ajudam-me a pensar novas formas de representar o corpo, a identidade e a presença.

Que outras ilustradoras negras considera pertinente serem entrevistadas para integrar este projeto?

M. C. - Nalia Agostinho, Nefer

Acredita que a arte pode funcionar como ferramenta de mudança social? Se sim, Porquê?

M. C. - Sim, acredito. A arte tem a capacidade de influenciar a forma como vemos e entendemos o mundo, pode questionar normas, dar visibilidade a histórias que muitas vezes não são ouvidas e criar empatia.

Como entende conceitos como “descolonização da imagem” ou “descolonização do design”?

M. C. - Entendo estes conceitos como um processo contínuo de questionar e desmontar formas de ver e criar que foram moldadas por uma perspetiva dominante, muitas vezes ocidental, e que nem sempre representam outras realidades de forma justa ou completa. “Descolonizar a imagem” ou o design, para mim, passa por abrir espaço para outras narrativas, estéticas e referências culturais, valorizando formas locais de ver, fazer e pensar. É também sobre quem conta as histórias, quem é representado e de que forma, e como podemos criar imagens mais honestas, plurais e enraizadas em diferentes contextos.

Apêndices

Entrevista - Neusa Trovoadá

Uma pequena bibliografia caso considere importante ou que essas informações não se encontrem disponíveis online:

NT - Neusa Trovoadá é designer e artista multidisciplinar, natural de Benguela, Angola. O seu trabalho transita entre as artes visuais, a performance e o design. A instalação constitui o eixo central da sua prática, através da qual explora temas como identidades liminares, arquivos imaginários e temporalidade, investigando a abstração como metodologia de subversão do tempo e do espaço.

No contexto das artes performativas, colaborou com Rogério de Carvalho, João Fiadeiro, Zia Soares, Miguel Loureiro, Álvaro Correia, David Pereira Bastos, Aoaní e Joyce Sousa, mantendo uma colaboração continuada com o Teatro Griot e com a encenadora Zia Soares desde 2018. No cruzamento entre as artes visuais e performativas, trabalhou ainda com Raquel Lima, Jota Mombaça, Kiluanji Kia Henda, Ines Sybille Vooduness e o coletivo Afrontosas.

Paralelamente à sua prática artística, desenvolve projetos de design de comunicação para instituições culturais, contextos académicos e estruturas associativas ligadas ao Movimento Negro em Portugal.

Expôs em Portugal, Angola, Reino Unido, Alemanha e Austrália. É fundadora do estúdio AKA – Art.Known.As, focado na curadoria de projetos em fase de laboratório, e da sowing_arts, através da qual desenvolve iniciativas transdisciplinares que articulam artes, interseccionalidade, botânica, ecofeminismo e ciência.

nota: (Licenciada em Design de Comunicação pela ESAD – Escola Superior de Artes e Design de Matosinhos e pós-graduada em Design de Cena pela Escola Superior de Teatro e Cinema (Politécnico de Lisboa), encontra-se atualmente a concluir a sua dissertação de mestrado, uma investigação sobre memória epigenética e fabulação a partir do Atlântico Negro.)

De que forma a sua identidade influencia a sua prática artística?

NT - Sou uma mulher negra, introvertida e extremamente tímida. Cresci entre duas realidades aparentemente contraditórias. Por um lado, um contexto familiar profundamente marcado por referências femininas fortes e politicamente comprometidas. Muitas das mulheres da minha família estiveram ligadas aos movimentos estudantis anticoloniais, nomeadamente através da Casa dos Estudantes do Império, e ao histórico número 37, um espaço de acolhimento e encontro de comunidades santomenses e angolanas em Lisboa, liderado pelas minhas tias-avós. Cresci, portanto, rodeada por histórias de resistência e construção comunitária, mesmo quando ainda não compreendia totalmente o seu significado.

Por outro lado, no espaço escolar, nos media e nos contextos culturais que frequentei, raramente encontrava imagens, referências ou narrativas que refletissem a minha existência. Enquanto aluna negra, grande parte do meu percurso foi marcada pela ausência de representações capazes de nomear experiências próximas das minhas. O acesso a criadores, pensadores e artistas negres era praticamente inexistente, o que produzia uma sensação de desencontro entre aquilo que vivia e aquilo que me era apresentado como conhecimento universal.

Foi precisamente a partir dessa tensão que a minha prática artística começou a desenvolver-se. À medida que fui tomando consciência das especificidades da minha experiência

(enquanto mulher negra, habitando espaços onde a sua presença raramente era reconhecida como centro de produção de conhecimento) surgiu também a necessidade de construir uma linguagem própria. O trabalho artístico tornou-se um espaço de reapropriação e transformação, onde as minhas experiências podiam ganhar forma visual, narrativa e crítica.

O contacto com epistemologias negras, afro-diaspóricas e decoloniais permitiu-me compreender que aquilo que durante muito tempo interpretei como uma experiência individual estava, na verdade, ligado a estruturas históricas e sociais mais amplas. Foi também através desse encontro que encontrei ferramentas para pensar as ausências, os silêncios e os apagamentos que atravessaram a minha formação.

Hoje, a minha identidade não surge como um tema isolado dentro da minha prática, mas como uma lente através da qual questiono narrativas dominantes, investigo arquivos incompletos, exploro formas alternativas de memória e imagino outras possibilidades de existência e de futuro. O meu trabalho nasce frequentemente desse lugar de interrogação.

Como vê a representação de pessoas negras, com particularidade a mulher negra, na cultura visual contemporânea?

NT - Pessoas negras estão finalmente a representar e a ilustrar as suas próprias vivências. Este é um movimento importante porque permite romper com imaginários historicamente construídos a partir de olhares externos (white gaze), muitas vezes marcados pela exotização, pela estereotipação ou pela invisibilização. Contudo, considero fundamental que esta ampliação da representação não se transforme num fenómeno passageiro, nem numa aparência de inclusão que camufle desigualdades estruturais ainda profundamente enraizadas. A representação por si só, não significa necessariamente a participação efetiva na construção das narrativas. Apesar dos micro avanços, a presença de pessoas negras permanece sub-representadas nos manuais escolares, nos média, ou enquanto produtoras de conhecimento, referências culturais, curadoras, investigadoras, decisoras e agentes de transformação.

Por isso, interessa-me pensar a representação para além da questão da visibilidade. É necessário questionar os espaços institucionais onde essas imagens são produzidas, legitimadas e difundidas, bem como as hierarquias históricas que continuam a determinar quem pode ocupar determinados lugares de decisão, de criação e de reconhecimento social e cultural. Nesse sentido, vejo com expectativa o surgimento de práticas artísticas e visuais que partem de experiências negras plurais e interseccionais, recusando leituras homogêneas da identidade, expandindo as formas como imaginamos pertença, memória e conhecimento.

Considera que o seu trabalho responde ou desafia essas representações? Se sim, de que forma?

NT - A interseccionalidade tornou-se uma ferramenta fundamental nos meus processos de criação, permitindo-me compreender os diferentes sistemas de poder que atravessam as experiências individuais e coletivas de pessoas negras e racializadas. O meu trabalho dialoga frequentemente com experiências etnográficas, com a memória e com o arquivo, e interessa-me criar deslocamentos que permitam imaginar outras formas de pertença, de existência e de construção de passados-futuros.

Apêndices

É nesse contexto que a abstração assume um papel central na minha prática. Entendo-a como uma forma de subversão do tempo e do espaço, em que procuro suspender narrativas lineares, permitindo-me trabalhar em territórios de indeterminação (e também indefinição), onde passado, presente e futuro coexistem numa lógica de circularidade, e onde o espaço, expande-se em possibilidades de transformação e interação constantes.

Que estratégias visuais utiliza no seu trabalho (cor, corpo, simbolismo, narrativa, etc.)?

NT - As estratégias visuais que utilizo variam de projeto para projecto, mas desenvolvem-se frequentemente através da abstração, da narrativa especulativa e do simbolismo.

Como já referi, a abstração ocupa um lugar central na minha prática. Interessa-me não apenas como linguagem formal, mas como uma possibilidade de ativação sensorial (ativação de canais: memória, arquivo, território/geografias, temporalidades, mas também abrir espaço para sensações e perceções que ainda não encontram uma forma definida). A abstração permite-me trabalhar em zonas de atrito, onde potencia a inconstância, a desaprendizagem, o deslocamento.

A narrativa funciona como um dispositivo de fabulação (sou profundamente influenciada pelo trabalho de Saidiya Hartman e a sua construção do conceito de fabulação crítica, que me interessa enquanto possibilidade de pensar aquilo que foi silenciado, omitido ou interrompido pela história.). Recorro frequentemente à especulação e à ficção para imaginar outras formas de pertença, outras relações com o território e outros passados-futuros possíveis. Nesse sentido, o meu trabalho procura criar espaços onde a imaginação possa atuar como prática de reconstrução e de reconfiguração.

Interessam-me muito as linguagens urbanas produzidas em espaços liminares. Observar as formas de expressão que emergem nas margens, onde a espontaneidade, a improvisação e a criatividade coexistem com estruturas de controlo, delimitação e exclusão. O simbolismo surge frequentemente através dessa produção nas margens, dessas cartografias urbanas, inscrições informais e marcas de ocupação do território que incorporo no meu trabalho.

Existem referências visuais ou artísticas (artistas mulheres) que influenciam o seu trabalho?

NT - Existem várias artistas, pensadoras e criadoras que influenciam a minha prática, não apenas pelas linguagens visuais que desenvolvem, mas pelas formas como questionam estruturas de poder, produzem conhecimento e imaginam outras possibilidades de existência. Entre elas destaco Howardena Pindell, pela forma como articula abstração, memória e crítica institucional; Julie Mehretu, pelas suas cartografias complexas que desafiam fronteiras geográficas e temporais.

Para além das artes visuais, o pensamento de autoras como bell hooks, Saidiya Hartman, Christina Sharpe, Grada Kilomba e Jota Mombaça tem sido fundamental.

Que outras ilustradoras negras considera pertinente serem entrevistadas para integrar este projeto?

NT - Filipa Bossuet, Sara Fonseca da Graça, Denise Santos.

Acredita que a arte pode funcionar como ferramenta de mudança social? Se sim, Porque?

NT - A arte tem um papel fundamental no agenciamento e activação da reflexão das questões sociais, históricas, políticas e culturais. Nesse sentido pode contribuir para uma visão mais ampla crítica e plural das sociedades.

Como entende conceitos como “descolonização da imagem” ou “descolonização do design”?

NT - Antes de mais, parece-me importante questionar o próprio significado destes conceitos. Não sei se podemos falar de uma verdadeira ou completa “descolonização” da imagem ou do *design*. Vejo, sim, um conjunto de práticas, debates e iniciativas, tanto na academia como nas artes, que procuram fomentar essa vontade de revisão crítica das narrativas dominantes e das estruturas herdadas do colonialismo.

Para mim, a “descolonização” da imagem e do *design* é um processo contínuo de questionamento das estruturas de poder que moldam a produção, circulação e legitimação das representações visuais. Implica reconhecer que muitas imagens, narrativas e metodologias de design foram historicamente construídas a partir de perspetivas eurocêtricas e coloniais, que se tornaram hegemónicas e frequentemente invisibilizaram outras formas de conhecimento e de expressão.

Mais do que um objetivo que se alcança de forma definitiva, entendo a descolonização como uma prática crítica permanente: procurar criar espaço para outras epistemologias, estéticas e modos de produção de conhecimento; repensar quem produz, para quem produz e em que contextos; e questionar quais as histórias, memórias e experiências que continuam ausentes ou sub-representadas nos discursos visuais contemporâneos.

Apêndices

Entrevista - Beatriz Lança Gomes

Uma pequena bibliografia caso considere importante ou que essas informações não se encontrem disponíveis online:

B. L. G. - Beatriz Lança Gomes frequenta o último ano da licenciatura em Artes Plásticas na ESAD.CR. O trabalho desenvolvido centra-se na memória, na infância, na nostalgia e nas questões de identidade Afro, partindo de experiências pessoais e coletivas para refletir sobre herança cultural e resistência.

Desenvolvido ao longo dos últimos dois anos, este corpo de trabalho investiga o cabelo Afro enquanto território político, afetivo e ancestral. Mais do que um elemento estético, o cabelo surge como arquivo de memória e símbolo de resistência cultural, carregando histórias, vivências e marcas de identidade que atravessam gerações.

Através de duas colagens digitais, estabelece-se um dialogo entre passado e presente, cruzando referências de penteados utilizados durante a era da escravatura com práticas contemporâneas.

Estas obras procuram evidenciar a permanência destas estéticas como gesto de afirmação identitária e continuidade cultural, revelando como o uso do cabelo natural permanece ligado a ideias de orgulho, sobrevivência e reconexão com as raízes.

A investigação expande-se para o espaço escultórico através de quatro peças que exploram a textura, o volume e a maleabilidade do cabelo Afro enquanto extensão simbólica do corpo e da identidade. A materialidade assume um papel central: o arame encaracolado aproxima-se da densidade e estrutura do fio africano; a fita de embrulho introduz uma dimensão de fragilidade e tensão; e o tecido remete para algo orgânico, ancestral e íntimo. Numa das esculturas, uma estrutura irregular em arame atravessa o tecido, evocando as marcas e transformações associadas ao alisamento e à tentativa histórica de aproximação a padrões eurocêntricos. Noutra peça, o tecido é trabalhado através de pregas cosidas que se prolongam até ao chão, numa referência direta às raízes, à continuidade ancestral e à capacidade de adaptação e flexibilidade do cabelo Afro.

Os títulos das obras assumem igualmente um papel fundamental dentro do projeto. Cada peça carrega frases e comentários escutados ao longo do tempo expressões muitas vezes normalizadas no quotidiano, mas profundamente marcadas por preconceito e violência simbólica. Ao integrar estas palavras no trabalho artístico, transforma-se a microagressão em denúncia, expondo o impacto psicológico e emocional que estes discursos podem exercer na construção da identidade. Os nomes deixam de funcionar apenas como identificação das peças e tornam-se extensões da própria obra, carregando memórias, feridas e processos de resistência.

Como vê a representação de pessoas negras, com particularidade a mulher negra, na cultura visual contemporânea?

B. L. G. - Atualmente sinto que as mulheres negras têm vindo a receber cada vez mais o reconhecimento que merecem pelas suas artes, conquistas e talentos. No entanto, acredito que ainda existe muita discriminação. Apesar de haver mais inclusão, por vezes sinto que algumas mulheres negras são incluídas apenas para ‘preencher’ essa ideia de diversidade, sem uma verdadeira valorização.

Ainda assim, fico extremamente feliz e inspirada sempre que vejo uma mulher negra a alcançar os seus sonhos e a brilhar.

Que estratégias visuais utiliza no seu trabalho (cor, corpo, simbolismo, narrativa, etc.)?

B. L. G. - Utilizo a afro no meu trabalhos, trabalho com texturas e representações abstratas da afro e de penteados africanos que de certo modo continuam a ser usados hoje em dia após anos e anos de resistência

Existem referências visuais ou artísticas (artistas mulheres) que influenciam o seu trabalho?

Sim vou enviar em anexo uma que me inspirou bastante

Acredita que a arte pode funcionar como ferramenta de mudança social? Se sim, Porquê?

B. L. G. - Sim, acredito que muitas das vezes certos temas só são levados a sério ou fazem a diferença quando são tratados visualmente! Isto é! Quando se metem a frente dos olhos e quando há o choque de que algo não está correto ou não é correto fazer ou dizer algo.

Como entende conceitos como “descolonização da imagem” ou “descolonização do design”?

B. L. G. - De certo modo remetem-se para a inclusão, para a mostra do mundo real.

Há algo que gostaria de acrescentar sobre o seu trabalho ou que não tenha sido abordado?

B. L. G. - O meu trabalho aborda a resistência e o orgulho na afro e nas minhas raízes, aborda também micro agressões que achava serem normais até perceber que efetivamente não eram.

