

A Mulher Negra na Cultura Visual de Portugal Colonial

A Mulher Negra na Cultura Visual de Portugal Colonial

Autora: 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, 26 de Junho 2026

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!

Agradecimentos

A realização deste projeto não teria sido possível sem o apoio, a disponibilidade e a generosidade de várias pessoas, às quais gostaria de expressar o meu agradecimento:

À Professora Doutora Cristina Ferreira e Investigadora Doutora Margarida Dias pela orientação, dedicação e acompanhamento ao longo de todo o processo. Agradeço particularmente a partilha de conhecimento, as sugestões, as críticas construtivas e o incentivo constante, que contribuíram de forma decisiva para o desenvolvimento desta investigação e para o meu crescimento académico e pessoal.

Às artistas Maria Chale, Neusa Trovoada e Beatriz Lança Gomes, que aceitaram colaborar com este projeto, o meu profundo agradecimento pela disponibilidade demonstrada, pela partilha das suas experiências e práticas artísticas. Os seus contributos enriqueceram esta investigação e permitiram ampliar a reflexão sobre as questões abordadas.

Um agradecimento especial ao grupo ID_CAI — Identidades_Collectivo de Acção/Investigação, pela generosidade com que me acolheu e pela oportunidade de diálogo e partilha. O vosso contributo foi fundamental para enriquecer a reflexão crítica que sustenta este trabalho e para reforçar a sua relevância social.

Agradeço também a todas as pessoas que participaram nos inquéritos, sessões de testagem e momentos de avaliação do artefacto desenvolvido. As vossas contribuições, observações e reflexões foram essenciais para o desenvolvimento deste projeto, permitindo aperfeiçoar a metodologia, validar as opções adotadas e tornar a proposta mais clara, acessível e significativa.

Considerações Éticas

Declaro que a presente proposta de trabalho é de minha autoria e não foi submetida anteriormente, total ou parcialmente, para obtenção de outro grau ou em qualquer unidade curricular, nesta ou em outra instituição de ensino superior.

As referências a outras autorias, ideias, afirmações ou conteúdos, seguem rigorosamente as normas de citação e estão devidamente indicadas ao longo do texto e nas referências bibliográficas.

Tenho plena consciência de que a utilização indevida de trabalhos alheios, bem como a prática de plágio ou autoplágio, constitui uma infração académica grave.

Declaração de Utilização de Ferramentas

Declaro que, durante o desenvolvimento deste trabalho, foram utilizadas ferramentas de inteligência artificial exclusivamente como apoio à revisão linguística e tradução pontual de conteúdos. A utilização destas ferramentas teve um carácter auxiliar, não substituindo o processo de investigação, análise crítica, interpretação dos dados, desenvolvimento conceptual ou produção dos conteúdos originais.

Todas as sugestões geradas foram objeto de avaliação, validação e eventual adaptação por parte da autora, que assume integral responsabilidade pelo conteúdo final apresentado.

Bruna Silva
(2026)

Minha resposta ao racismo é raiva.
Eu vivi boa parte da minha vida com
essa raiva, ignorando-a,
me alimentando dela,
aprendendo a usar antes que
jogasse minhas visões no lixo.
Uma vez fiz isso em silêncio, com
medo do peso. Meu medo da raiva
não me ensinou nada. O seu medo
dessa raiva também não vai te
ensinar nada.

- Audre Lorde,
“Os usos da raiva: mulheres respondendo ao racismo.”

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:

Cultura Visual
Ilustração
Movimento Negro
Mulher Negra
Resistência

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
Illustration
Resistance
Visual Culture

Índice

Agradecimentos	04
Considerações Éticas/ Declaração de Utilização de Ferramentas	06
Abstract/ Resumo	10
Índice	12
Índice de Imagens	14

Introdução

I. Contexto e Motivação	20
II. Objetivos	23
III. Limitação do Estudo	24
IV. Estrutura do Documento	25
V. Metodologia	26

Revisão de Literatura

Capítulo 1. Enquadramento Teórico e Contextual

1.1. Violência Visual Colonial e Herança Imagética em Portugal	34
1.2. Construção e Perpetuação de Estereótipos Raciais na Ilustração	38
1.3. Mulher Negra: Opressões Interseccionadas e Silenciamentos Visuais	40
1.4. <i>Design</i> Gráfico, Memória e Identidade como Ferramentas Políticas	44

Capítulo 2. Design, Identidade e Resistência

2.1. Descolonizar o <i>Design</i>	48
2.2. Representações Hegemónicas e Contra-Narrativas Visuais	52
2.3. O Olhar que Analisa: Repensar Códigos Visuais Racistas	56
2.4. <i>Design</i> Editorial como Dispositivo Pedagógico	60

Capítulo 3. Metodologia Visual e Análise de Ilustrações

3.1. Levantamento Histórico das Ilustrações Desde a Época Colonial	64
3.2. Metodologia Visual: da análise rápida à análise aprofundada	70
3.3. Identificação de Racismo Visual: Sinais, Códigos, Omissões e Enquadramentos	74
3.4. Definição da Persona Inicial	76

Capítulo 4. Projeto Editorial (Exploração Prática)

4.1. Conceito e Estrutura do Artefacto Gráfico	80
4.2. O Manual como Ferramenta Pedagógica	90
4.3. Análise e Ajustes	92

Capítulo 5. Resultados, Discussão e Impacto

5.1. Testes de Utilização	98
5.2. <i>Feedback</i> Público	102
5.3. Ajustes Finais	104
5.4. Avaliação do Artefacto Enquanto Ferramenta de Literacia Visual	108

Considerações Finais

Limitações e Oportunidades Futuras	113
Conclusão	114

Referências	116
Apêndices	119

Índice de Imagens

Figura 1
Avó paterna no quintal de casa em Moçambique.
Fonte: Imagem da autora.

Figura 2
Avó e pai no quintal de casa em Portugal.
Fonte: Imagem da autora.

Figura 3
Desenho da Metodologia.
Fonte: Imagem da autora.

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
Cartaz da Exposição Colonial Porto 1934 em Ercílio de Azevedo, Henrique Galvão, 1934.
Fonte: Imprensa Nacional.

Figura 7
Acção Colonial Número Comemorativo da Exposição Colonial do Porto, Filipe Frederico, 1934.
Fonte: Número Comemorativo da Exposição Colonial do Porto.

Figura 8
Folheto Primeira Exposição Colonial Portuguesa, Autoria SPN, 1934.
Fonte: Biblioteca Nacional.

Figura 9
Negra cabinda, Hércules Florence, 1828.
Fonte: Arquivos da Academia de Ciências em São Petersburgo, Rússia.

Figura 10
Negresse Rebolo, Hércules Florence, 1828.
Fonte: Academia de Ciências de São Petersburgo, na Rússia.

Figura 11
Typo Ca-rótze (tirado de um croquis), Hermenegildo Capelo, 1886.
Fonte: Internet Archive.

Figura 12
Quissama, Álvaro Canelas 1941.
Fonte: Hemeroteca Digital de Lisboa.

Figura 13
Maritime (Bijagós), Eduardo Malta, 1940.
Fonte: Arquivo Digital Arquipélagos.

Figura 14
Pescadora (Guiné Portuguesa), (Coleção do autor).
Fonte: Edição: Agência-Geral do Ultramar.

Figura 15
Muíla antes do Mufico, Albano Neves e Sousa, década de 1950–1970.
Fonte: Álbum Etnográfico de Angola.

Figura 16
Voyage pittoresque et historique au Brésil, Jean-Baptiste Debret, 1839.
Fonte: Wilfredor.

Figura 17
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 18
O Comércio do Porto Colonial, No. 22. Terça, Autoria Desconhecida, 17 de julho de 1934.
Fonte: Arquivo Municipal Sophia de Mello Breyner.

Figura 19
Emissão filatélica comemorativa da Primeira Exposição Colonial, Almada Negreiros, 1934.
Fonte: Casa da Moeda.

Figura 20
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 21
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 22
A Coroação da Rainha do Congo. Documentos publicados em O António Maria, de 21 a 28 de Setembro de 1882.
Fonte: Hemeroteca Digital.

Figura 23
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 24
Pacote de açúcar *Sical*, Autoria Desconhecida, 1947.
Fonte: *Sical*.

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

Figura 29
Tipos Femininos de Angola, Autoria Desconhecida, 1961.
Fonte: Casa da Moeda.

Figura 30
Escrava Anastácia, Jacques Arago, 1839.
Fonte: Museu Afro Brasil.

Figura 31
Monumento à Voz de Anastácia, Yhuri Cruz, 2019.
Fonte: <https://projetoafro.com/artista/yhuri-cruz/>

Figura 32
Take Your Mask Off, Nomen, Quinta do Mocho, 2014.
Fonte: <https://www.flickr.com/photos/rh2ox/32830340006/>

Figura 33
Marielle Franco no Miradouro panorâmico de Monsanto, *Vhils*, Lisboa, 2018.
Fonte: Portfólio *Vhils* | Bruno Lopes/Reprodução.

Figura 34
Mural de George Floyd, perto do local onde morreu sob custódia policial, foto de Bebeto Matthews, 2020.
Fonte: <https://andscape.com/galleries/street-art-of-george-floyd-reflects-our-pain-suffering-and-the-potential-for-healing/?view=list>

Figura 35
O Barco/ The Boat (Lisboa), Grada Kilomba, 2021.
Fonte: Instalação e performance no MAAT. Fotografia de Bruno Simão. Cortesia de BoCA Bial.

Figura 36
A candle man, Mário Macilau, 2019.
Fonte: *Art Space Madrid*.

Figura 37
COMPLY, Stephanie Kenyaa Mzee, 2018.
Fonte: *Design Indaba*.

Figura 38
Os pôsteres da *Vault* 49 para o movimento *Black Lives Matter*.
Fonte: *D&AD Awards archive*.

Figura 39
Infinite Possibilities, Lunga Ntila, 2020.
Fonte: Artsy.

Figura 40
Artista Maria Chale.
Fonte: Cedido pela Artista.

Figura 41
Artista Neusa Trovoadade.
Fonte: BoCA.

Figura 42
Artista Beatriz Lança Gomes.
Fonte: Cedido pela Artista.

Figura 43
MERCÍLIA, Maria Chale, 2024.
Fonte: <https://www.instagram.com/the.art.of.maria/> (consultado em 08, junho de 2026).

Figura 44
ÍNDIGO, Maria Chale, 2021.
Fonte: <https://www.instagram.com/the.art.of.maria/> (consultado em 08, junho de 2026).

Figuras 45
Estamos Aqui / Twina Vava / Nous Voici, Ilustração de Neusa Trovoadade, do livro *Estamos Aqui*, de Branca Clara das Neves.
Fonte: <https://neusatrovoadade.eu/Twina-Vava>

Figura 46
Erosão, Galerias Municipais, Neusa Trovoadade, Set 2022.
Fonte: <https://neusatrovoadade.eu/Erosao>

Figura 47
RAÍZES (vista da instalação), Beatriz Lança Gomes, 2025.
Fonte: Cedido pela Artista.

Figura 48
PALHA DE AÇO, Beatriz Lança Gomes, 2025.
Fonte: Cedido pela Artista.

Figura 49
O Sol e a Noite, Virgínia Lopes de Mendonça, 1940.
Fonte: Biblioteca Nacional de Portugal, Lisboa.

Figura 50
Antigo livro Nodi Nody nº2, (N.º 2), texto Enid Blyton e ilustração Harmsen van der Beek, 1950.
Fonte: Littlehampton Book Services Ltd.

Figura 51
O Terramoto de Lisboa de 1755, João Glauma Ströberle, 1760.
Fonte: Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa. Fotografia de Carlos Monteiro.

Figura 52
O Charleston Selvagens...Civilizados!, *FROU-FROU*, Autoria Desconhecida, maio de 1926.
Fonte: Revista *Frou-Frou*.

Figura 53
Topsy and Eve, John R. Neill, 1908.
Fonte: Livro *The story of Little Black Sambo*.

Figura 54
Reintrepetição da obra *Topsy and Eve*, Nailah Elon, 2025.
Fonte: Publicação no Instagram, 2025. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/DOG52rWkY8w/> (consultado em 09, junho de 2026).

Figura 55
O Nascimento de Vênus, Sandro Botticelli, 1483.
Fonte: Galleria degli Uffizi.

Figura 56
O Nascimento de Oxum, Harmonia Rosales, 2017.
Fonte: <https://www.harmoniarosales.art/catalogue/birth-of-oshun>

Figura 57
Distribuição das ilustrações por Autoria.
Fonte: Imagem da Autora.

Figura 58
Distribuição cronológica das ilustrações por década.
Fonte: Imagem da Autora.

Figura 59
Distribuição das ilustrações por tipo de personagem representada.
Fonte: Imagem da Autora.

Figura 60 Distribuição das ilustrações por técnica de produção. Fonte: Imagem da Autora.	Figura 70 Capa da <i>Antologia de Poesia Negra de Expressão Portuguesa</i>, António Domingues, 1953. Fonte: Capa do caderno <i>Antologia Poesia Negra de Expressão Portuguesa</i>.	Figura 80 <i>Guía Antirracista</i> de Moha Gerehou, Lucía Mbomío, Esther Mayoko e Rubén H. Bermúdez (2023) Fonte: https://www.conciencia-afro.com/conciencia-afro/quienes-somos	Figura 92 Grafismos utilizados em cada capítulo. Fonte: Imagem da Autora.	Figura 105 Materialização do <i>spread</i> da secção de perguntas da análise descritiva. Fonte: Imagem da Autora.
Figura 61 Exemplo de tratamento e classificação de uma imagem na base de dados criada no <i>Research Catalogue</i>. Fonte: Imagem da Autora.	Figura 71 Exemplo da apresentação de uma ilustração na fase de análise descritiva. Fonte: Museu Bordalo Pinheiro - CML, Lisboa.	Figura 81 <i>Radika - educação para o antirracismo da Associação Renovar a Mouraria</i> (2023). Fonte: Imagem da Autora.	Figura 93 Capa e contra-capa do manual visual. Fonte: Imagem da Autora.	Figura 106 a 109 Registros dos objetos físicos. Fonte: Imagem da Autora.
Figura 62 Vista geral da Cronologia Visual criada no <i>Research Catalogue</i>. Fonte: Imagem da Autora.	Figura 72 Exemplo da apresentação de uma ilustração na fase de análise formal. Fonte: Museu Bordalo Pinheiro - CML, Lisboa.	Figura 82 Locais e modalidades para interpretar materiais visuais. Fonte: Imagem da Autora.	Figura 94 Transformação da capulana no elemento de união dos elementos físicos. Fonte: Imagem da Autora.	
Figura 63 Ampliação de uma parte da Cronologia Visual criada no <i>Research Catalogue</i>. Fonte: Imagem da Autora.	Figura 73 Exemplo da apresentação de uma ilustração na fase de análise crítica. Fonte: Museu da Cidade - CML, Lisboa.	Figura 83 Exemplo de tratamento de imagem. Fonte: Capa do caderno <i>Antologia Poesia Negra de Expressão Portuguesa</i>.	Figura 95 Objetos editoriais materializados. Fonte: Imagem da Autora.	
Figura 64 Visualização ampliada de uma ilustração com informação contextual associada. Fonte: Imagem da Autora.	Figura 74 <i>Prefira o café puro</i>; Negrita; 1924. Fonte: Cafés <i>Negrita</i>.	Figura 84 <i>Spread</i> do capítulo <i>Padrões e Ausências</i>, do manual visual. Fonte: Imagem da Autora.	Figura 96 Primeiro <i>layout</i> dos <i>spreads</i> da secção de introdução à Análise Descritiva. Fonte: Imagem da Autora.	
Figura 65 <i>Qr Code</i> com acesso à Cronologia Visual. Fonte: Imagem da Autora.	Figura 75 Fotografia no Palácio de Cristal: 1.ª Exposição Ultramarina Colonial Portuguesa: [indígena Bijagós e mulher portuguesa]. Fonte: Arquivo Municipal do Porto.	Figura 85 <i>Spread</i> do capítulo <i>Casos Práticos de Análise</i>, do manual visual. Fonte: Imagem da Autora.	Figura 97 Segundo <i>layout</i> - <i>spread</i> secção de perguntas da Análise Descritiva. Fonte: Imagem da Autora.	
Figura 66 <i>Portugal e as Colónias</i>, Rafael Bordalo Pinheiro, 1902. Fonte: Museu Bordalo Pinheiro - CML, Lisboa.	Figura 76 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 86 <i>Spread</i> do capítulo <i>Contexto Português</i>, do manual visual. Fonte: Imagem da Autora.	Figura 98 <i>Layout</i> final para testagem - <i>spread</i> secção de perguntas da Análise Descritiva. Fonte: Imagem da Autora.	
Figura 67 <i>CROQUEMITAINE ENTRE OS CANIBAIS (A Alemanha reclama colónias)</i>, 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 77 Persona inicial indicada para a utilização da metodologia visual. Fonte: Imagem da Autora.	Figura 87 <i>Spread</i> do capítulo <i>Mulheres Negras Importantes Contexto Português</i>, do manual visual. Fonte: Imagem da Autora.	Figura 99 <i>Spread</i> secção final da conclusão da análise de cada ilustração. Fonte: Imagem da Autora.	
Figura 68 <i>A Dama Vermelha</i>, Stuart de Carvalhais, Novembro de 1940. Fonte: Biblioteca Nacional de Portugal, Lisboa.	Figura 78 Digitalização de um mapa de ideias para a nomeação do objeto editorial. Fonte: Imagem da Autora.	Figura 88 Cronologia Visual materializada. Fonte: Imagem da Autora.	Figura 100 Cartaz da oficina “A Mulher Negra na Cultura Visual de Portugal Colonial” do <i>contrabando de ideias #06</i>. Fonte: Imagem da Autora.	
Figura 69 <i>Mulher negra doméstica a amanho o peixe</i>, Museu da Cidade, século XVIII. Fonte: Museu da Cidade - CML, Lisboa. Fotografia de Júlio Marques.	Figura 79 <i>Pequeno Manual Antirracista</i> de Djamila Ribeiro (2019) Fonte: Editora Companhia das Letras.	Figura 90 Capulanas. Fonte: <i>Collection</i> Ivoire.	Figura 103 Persona final indicada para a utilização da metodologia visual. Fonte: Imagem da Autora.	
		Figura 91 Capulana selecionada para o projeto. Fonte: Imagem da Autora.	Figura 104 <i>Layout</i> final da secção de perguntas da Análise Descritiva. Fonte: Imagem da Autora.	

Introdução

I. Contexto e Motivação

Nos últimos anos, tem-se intensificado, ainda que de forma gradual, o debate em torno da colonização no contexto português, colocando em causa não apenas o que foi o projeto colonial, mas também se este pode ser considerado verdadeiramente concluído. Estas interrogações, embora ainda pouco presentes no espaço público, começam a ganhar visibilidade e revelam a necessidade de revisitar criticamente a história colonial e os seus impactos no presente.

Parte desse reconhecimento, advém da análise da história visual da comunidade negra em Portugal, marcada por profundas assimetrias de poder e representação. Desde o período colonial até à contemporaneidade, os corpos negros e de forma acentuada, os corpos das mulheres negras, foram sistematicamente representados a partir de um olhar eurocêntrico, que os reduziu a construções de exotismo, subalternidade e desejo. Estas representações não são retratos, mas construções coloniais que projetaram fantasias e hierarquias raciais sobre corpos reais, transformando-os em símbolos e apagando a sua humanidade.

A ênfase na mulher negra deve-se ao facto de que, para além do racismo estrutural que atravessa a experiência negra, a mulher enfrenta também o peso do sexismo, do classicismo, do idadismo, do capacitismo, entre outras discriminações. Essed (1991), citado por Grada Kilomba (2008, p. 100): “Pode supor-se, portanto, que muitas experiências pessoais do racismo, quando não a maioria, são formas de «racismo de género» (Essed, 1991: 5)”. (2008, p. 100).

Como refere bell hooks, muitos homens negros procuraram combater a opressão racial sofrida pela comunidade negra, mas nem sempre questionaram as desigualdades de género presentes no seu próprio contexto. A autora chama a atenção para o facto de a luta contra o racismo não significar automaticamente uma oposição ao patriarcado, evidenciando como as mulheres negras continuaram a enfrentar formas simultâneas de discriminação racial e sexista.

“Poderiam unir-se às mulheres brancas e negras para protestar contra a opressão masculina branca e desviar a atenção do seu sexismo, do apoio ao patriarcado e da exploração sexista das mulheres.”^[1] (hooks, 1981, p. 87)

A representação da mulher negra tem sido moldada por estereótipos que a desumanizam, reduzem e objetificam, revelando como as opressões de raça e género se entrelaçam, tornando a sua luta por visibilidade e reconhecimento ainda mais complexa e urgente. Como refere Kilomba, “Para se reconhecer a realidade das mulheres negras, é preciso primeiro reconhecer a interligação de «raça»^[2] e género nas estruturas de identificação.” (2008, p. 105). Assim, o corpo da mulher negra torna-se não apenas um alvo histórico de violência simbólica, mas também um arquivo vivo do cruzamento dessas opressões.

A cultura visual, enquanto campo de produção simbólica, tem um papel central na construção das identidades sociais. No caso português, os vestígios coloniais permanecem visíveis não apenas em arquivos e museus, mas também nas narrativas visuais (e textuais) que ainda moldam a percepção pública da negritude. O corpo negro, tantas vezes representado como o «Outro»^[3], torna-se um espaço de disputa entre opressão e afirmação. Questionar essas imagens e os sistemas visuais que as sustentam é, portanto, um gesto de resistência e de reconstrução identitária.

Neste contexto, o *design* gráfico e editorial, enquanto linguagem cultural e política, tem potencial para atuar criticamente sobre essas estruturas, “Uma maneira de analisar o *design* é pela capacidade de sua ação, isto é, a ordem que impõe.”^[4] (Lorusso, 2023, p. 28). Historicamente, o design foi muitas vezes cúmplice de ideologias dominantes, desde imagens produzidas por encomenda do Estado Novo até à publicidade contemporânea. No entanto, o mesmo campo possui ferramentas capazes de subverter essas narrativas hegemónicas, desestabilizar linguagens coloniais e propor novas formas de representação. Fyfe e Law (1988) dizem que “(...) uma representação nunca é apenas uma ilustração... é o espaço para a construção e representação da diferença social”.^[5]

Assume-se assim o *design* editorial, como espaço de intervenção política, cultural e pedagógica. Não se trata apenas de denunciar imagens violentas, mas de construir um território onde seja possível desaprender, confrontar e reimaginar.

Surge então o debate sobre o papel do *design* na sociedade contemporânea, num contexto em que as questões da representação racial e da colonialidade permanecem ativas, proponho o *design* editorial como uma prática descolonial em que o livro se afirma simultaneamente como espaço de pedagogia do oprimido e de intervenção.

O ponto de partida desta investigação reside na análise crítica das imagens que constituíram a memória visual sobre a população negra em Portugal, uma memória atravessada por relações desiguais de visibilidade e autoridade simbólica, nas quais, sobretudo a partir do contexto colonial, os corpos negros, em particular os corpos femininos negros, foram reiteradamente enquadrados por dispositivos visuais assentes em normas colonialistas. Como cita Frantz Fanon:

“Quando gostam de mim, dizem-me que é apesar da minha cor. Quando me detestam, acrescentam que não é por causa da minha cor. Sou, em ambos os casos, prisioneiro.” (2017, p. 112)

Longe de funcionarem como representações neutras, essas imagens produziram narrativas visuais que associaram estes corpos a categorias de alteridade, instrumentalização e fetichização, operando uma desumanização sistemática e constituindo um arquivo que não documenta sujeitos, mas materializa relações de poder e mecanismos de construção racial, cujos efeitos continuam a influenciar o imaginário coletivo e a revelar a persistência da colonialidade no presente.

Num país onde a discussão pública sobre a «raça», visualidade e memória colonial é ainda incipiente, o campo do design gráfico permanece pouco explorado como espaço de crítica às estruturas raciais que moldaram e moldam a cultura visual. O design português, tradicionalmente posicionado como prática funcional ou estética, raramente é abordado como agente político capaz de atuar sobre desigualdades simbólicas. Esta investigação emerge, assim, num território onde falta sistematização teórica, reflexão crítica e produção prática, que enfrentam diretamente estas problemáticas.

Ao centrar-se na representação da mulher negra, esta dissertação responde a uma dupla lacuna. Por um lado, a escassez de estudos que analisem criticamente o modo como o *design* reforça ou desafia narrativas coloniais e por outro, a necessidade de abordar as opressões interseccionais (raça, género e classe), que estruturam a sua invisibilidade histórica e contemporânea. Ao recorrer à criação de um artefacto editorial enquanto dispositivo crítico, a investigação posiciona o *design* como ferramenta de leitura, debate e transformação, inserindo-se num contexto em que a disciplina é convocada a participar ativamente na reconstrução das narrativas culturais.

Deste modo, tendo descendência moçambicana, esta é uma questão que me atravessa de forma pessoal e profunda. Desde cedo compreendi que o preconceito e o racismo não eram realidades distantes, mas experiências concretas que moldavam a forma como as pessoas negras eram vistas, tratadas e representadas. Esta reflexão é igualmente marcada pela vivência da minha família, profundamente atravessada pelo colonialismo, nomeadamente pelo facto de a minha avó ter sido obrigada a adotar um nome português para ser reconhecida

[1] Tradução livre. O original: “They could join with white and black women to protest against white male oppression and divert attention away from their sexism, their support of patriarchy, and their sexist exploitation of women.”

[2] O 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.

[3] O uso do termo «Outro» coloca um grupo como fora da norma, como alguém que não pertence. Em vez de incluir, cria distância e reforça a ideia de que há um “nós” e um “eles”, o que perpetua desigualdades e exclusão.

[4] Tradução livre. O original: “One way to look at design is by the capacity of its action, that is, the order it imposes.”

[5] Tradução livre. O original: “(...) a depiction is never just an illustration ... it is the site for the construction and depiction of social difference.”



Figura 1 - Avó paterna no quintal de casa em Moçambique.

Figura 2 - Avó e pai no quintal de casa em Portugal.

como cidadã, bem como pela migração de familiares para Portugal na sequência da Guerra do Ultramar e de outras violências raciais associadas ao regime colonial.

Crescer com essa consciência despertou em mim uma inquietação que ultrapassa a experiência individual e que me levou a questionar não só estes pensamentos, mas também as imagens que os sustentam. Foi nesse processo que compreendi o potencial do *design* enquanto ferramenta de intervenção e transformação.

Por se tratar de um projeto de natureza pessoal, opto por uma escrita mais direta e posicionada, integrando a minha vivência no próprio texto através do conceito de *escrevivência* ^[6], desenvolvido por Conceição Evaristo (2020, p. 26), enquanto forma de escrever a partir da experiência, da memória e do corpo negro. A escrita assume, deste modo, um papel ativo na construção do pensamento e do projeto.

Paralelamente, pretendo que o *design* fomenta o debate em torno da representação e da diversidade nas práticas visuais em Portugal. Num contexto marcado pelo crescimento de grupos extremistas, considero fundamental que o *design* gráfico assuma o seu papel enquanto linguagem política e cultural, promotora de discursos anti-discriminatórios, incentivando designers, estudantes e o público em geral a refletirem criticamente sobre as imagens que consomem e produzem.

[6] É um conceito criado pela escritora e intelectual brasileira Conceição Evaristo que designa uma prática de escrita ancorada nas experiências de vida, na memória e na subjetividade, particularmente das mulheres negras. A *escrevivência* recusa a separação entre o vivido e o narrado, assumindo a escrita como um ato político de afirmação identitária, resistência e produção de conhecimento a partir de uma voz situada.

II. Objetivos

O objetivo geral deste projeto consiste em estudar, analisar e reinterpretar as representações visuais das mulheres negras no contexto da cultura visual colonial portuguesa, assumindo uma abordagem que não se limita à observação dessas imagens, mas que procura desestabilizá-las e desmontá-las criticamente. O objetivo articula **três gestos fundamentais**: a escavação das memórias visuais coloniais, o confronto dessas representações com presenças negras contemporâneas e a materialização de um objeto editorial que funcione como um ato pedagógico e político, fazendo assim a descolonização do arquivo visual português através da análise crítica dessas representações ilustradas.

Para concretizar este propósito, é iniciado um mapeamento histórico e visual, baseado numa recolha teórica e iconográfica de ilustrações produzidas durante o período colonial português que representam corpos femininos negros, analisando os mecanismos visuais de desumanização, exotização e subalternização que estruturam essas imagens.

Seguidamente, estabelece-se uma análise crítica que coloca essas representações em diálogo com contra-imagens e com práticas de artistas negras portuguesas contemporâneas, entendidas como casos práticos de análise que propõem outras narrativas, estéticas e formas de existência visual, evidenciando que sempre houve resistência e produção para além do olhar colonial.

A partir deste mapeamento, é desenvolvido um artefacto editorial que não se limita a funcionar como repositório de imagens, mas se assume como um dispositivo pedagógico ativo, capaz de identificar códigos visuais do racismo, questionar a sua naturalização no quotidiano contemporâneo e imaginar outras possibilidades de representação.

O *design* é testado enquanto prática de justiça social, avaliando através de métodos participativos, a relação de diferentes públicos (estudantes, educadoras e educadores, artistas e comunidade em geral) com o artefacto editorial, ou seja, “Com um centro indeterminado, o *design* pode facilmente revelar-se no espaço intermédio e estabelecer ligações com outras disciplinas e domínios culturais.” ^[7] (Lorusso, 2023, p. 97)

Esta avaliação integra a própria pedagogia do projeto, procurando compreender como os utilizadores veem, interpretam, naturalizam ou resistem às imagens apresentadas. Os inquéritos, aplicados em formato presencial e *online* a diferentes faixas etárias, assumem um papel central na recolha de *feedback*, permitindo avaliar a eficácia dos níveis de análise propostos, a clareza das perguntas orientadoras, o desenvolvimento da literacia visual e a capacidade de identificar estereótipos, processos de exotização e hierarquias raciais. As respostas abertas possibilitam ainda a recolha de reflexões subjetivas e reações emocionais, fundamentais para aferir o impacto do artefacto enquanto prática de *design* descolonial.

[7] Tradução livre. O original: “With an indeterminate centre, design can easily reveal itself in between, and link, other disciplines and cultural domains.”

III. Limitação do Estudo

Este estudo concentra-se na representação visual da mulher negra em ilustrações produzidas no contexto português, com especial enfoque no período colonial e nos seus efeitos persistentes na cultura visual contemporânea.

A investigação incide sobre ilustrações e materiais gráficos portugueses (editorial, publicitário, pedagógico e museológico) que contribuíram para a construção de estereótipos raciais e de gênero, propondo uma análise crítica dessas imagens a partir da identificação de padrões visuais, códigos coloniais e estruturas de poder que moldaram a representação da mulher negra. Assim, além do *design*, existem outras fontes de naturalização discriminatória que merecem a atenção, mas que não foram o foco neste projeto.

A pesquisa estabelece ainda uma relação entre o passado colonial e o presente, observando de que forma essas linguagens visuais continuam a influenciar as percepções sociais, pois “A imagem que temos dos outros povos, ou de nós próprios, está associada à história que nos contaram quando éramos pequenos. Ela marca-nos para o resto da vida.” (Matos, 2006, p. 83). Assim, o *design* editorial é assumido como campo de intervenção através do desenvolvimento de um artefacto que interpreta e problematiza essas representações.

Embora o foco principal recaia sobre as mulheres negras, sempre que surgem outras figuras nas ilustrações, nomeadamente masculinas (quer sejam homens negros ou não negros), estas serão igualmente analisadas, de modo a evidenciar diferenças nos regimes de representação.

A investigação não pretende abranger toda a iconografia da diáspora africana nem todas as formas de racismo visual, limitando-se ao caso colonial português e privilegiando a ilustração como objeto de estudo, excluindo produções exclusivamente fotográficas ou cinematográficas.

IV. Estrutura do Documento

Este projeto, encontra-se organizado em cinco capítulos, sendo que cada um aborda aspectos fundamentais. No primeiro capítulo é abordado o enquadramento teórico e contextual, reunindo os principais referenciais conceptuais que sustentam a investigação, a herança da violência visual colonial em Portugal e a sua continuidade em práticas imagéticas contemporâneas. São analisados os processos de construção e perpetuação de estereótipos raciais na ilustração da figura feminina negra.

No segundo capítulo são apresentados conceitos relacionados com a descolonização do *design* e a crítica às representações hegemônicas. São analisadas estratégias de produção de contra-narrativas visuais e propõe uma revisão dos códigos gráficos associados a representações racistas (casos práticos de análise). O *design* editorial é enquadrado como uma ferramenta pedagógica com potencial para promover literacia visual crítica.

No terceiro capítulo são descritos os procedimentos metodológicos adotados. Inclui o levantamento e seleção de ilustrações do período colonial e do colonialismo insidioso^[8] (Santos, 2018), bem como a aplicação de métodos de leitura crítica da imagem, desde análises mais descritivas até abordagens aprofundadas. São identificados elementos de racismo visual, como enquadramentos, ausências, códigos simbólicos, estereótipos e a definição da persona indicada para utilizar os métodos de leitura.

No quarto capítulo, é documentado o desenvolvimento do artefato gráfico, onde são descritos: o conceito, a estrutura e as opções editoriais adotadas, bem como o funcionamento do manual enquanto ferramenta pedagógica. São também apresentadas possíveis extensões do projeto, como exposições ou instalações, enquanto complementos ao objeto editorial.

Por fim, no quinto capítulo são apresentados os resultados do projeto e a sua avaliação enquanto instrumento de literacia visual. São analisados os impactos pedagógicos do artefacto e as implicações sociais, culturais e académicas do trabalho.

[8] Colonialismo Insidioso - Conceito desenvolvido por Boaventura de Sousa Santos, define a manutenção disfarçada e contínua das estruturas de poder colonial após a independência formal das mesmas. Caracteriza-se por uma "negligência" administrativa e racismo estrutural que desumaniza populações racializadas, perpetuando a exploração e a desigualdade social através de mecanismos camuflados. Este termo serve assim para substituir o pós-colonialismo, pois ainda estamos perante um período de colonialidade.

V. Metodologia

A metodologia, de carácter qualitativo, contempla uma análise crítica de imagens, arquivos visuais e representações culturais associadas à comunidade negra, permitindo-nos refletir sobre os estereótipos e as suas ausências. Este método recorre a várias fases, que ajudam ao aprimoramento contínuo com base no *feedback* da sua utilização. Unindo métodos interativos como o *Design Thinking* e a Análise de Conteúdo, complementa-se com a Análise Documental.

Desta maneira, o projeto encontra-se projetado em cinco fases distintas, focadas: na contextualização histórica; na análise do conteúdo recolhido tanto textual como visual; no desenvolvimento do objeto editorial; nos inquéritos e testagem, garantindo assim um desenvolvimento iterativo e validado; e na interpretação dos dados e *feedback*.

Interpretação dos Resultados - Análise crítica dos dados recolhidos para avaliar o impacto do artefacto enquanto ferramenta de mediação visual. Reflexão final sobre a sua adequação a diferentes públicos e contributo para o debate no campo do *design* gráfico e da descolonização visual. Finalização com os ajustes na metodologia consoante os resultados das testagens.

	Fase	Métodos	Instrumentos	Testagem	Resultados
1	Levantamento Histórico e Documental	Análise Histórica e Documental	Arquivos Visuais, Livros, Artigos e Teses	Arquivos Históricos, Bibliotecas e Coleções	Contexto Sobre o Colonialismo, Estereótipos Visuais
2	Análise de Conteúdo	Análise Visual e Cultural	Diagramas e Cartões Visuais (por ex.)	Imagens Recolhidas + Casos Práticos de Análise	Estereótipos, Distorções, Estigmas e Narrativas Visuais
3	Desenvolvimento do Artefacto Gráfico	Criação dos Artefactos	Software de Design	Aluna, Orientadora e Coorientadora	Artefactos Históricos e Gráficos, Modelos de Representação
4	Inquéritos e Testagem	Interpretação Crítica e Apresentação Pública	Inquéritos Digitais e Presenciais	Público em Geral	Observação das Reações, Comportamentos e Perceções
5	Interpretação dos Resultados	Análise dos Dados Obtidos e <i>Feedback</i>	Notas de Campo/ Diário de Investigação	Reflexação e Análise dos Dados	Leitura Crítica dos Resultados, Reflexão sobre o Impacto, Validação Visual.

Figura 3 - Desenho da Metodologia.

Levantamento Histórico e Documental - Fase de pesquisa e contextualização teórica, centrada na recolha de imagens e objetos gráficos do contexto colonial português, com foco na representação da mulher negra. Inclui consulta de fontes académicas, arquivos e acervos digitais, estabelecendo a base crítica sobre identidade, memória, resistência e estereótipos raciais.

Análise de Conteúdo - Ajudará na construção da metodologia visual e como fazer a análise das ilustrações, estando organizada em três níveis complementares: o **descritivo** (identificação objetiva dos elementos visíveis); o **formal** (análise das escolhas gráficas e visuais que constroem o significado); e o **crítico** (identificação de estereótipos e estruturas de poder racial e de género).

Desenvolvimento do Artefacto Gráfico - Criação de um manual editorial que articula texto e imagem, funcionando como ferramenta crítica e pedagógica. O artefacto é um meio para reinterpretar materiais de produção colonial,questionando sobre possíveis representações. O manual estrutura-se em três níveis progressivos de leitura, promovendo literacia visual e consciência crítica.

Inquéritos e Testagem - Avaliação do artefacto através de questionários e testes com diferentes faixas etárias e públicos, analisando clareza, acessibilidade e eficácia pedagógica. Inclui recolha de *feedback* qualitativo e ajustes do projeto.

Revisão de Literatura

Revisão de Literatura

Para compreender as diferentes abordagens que sustentam este projeto, a revisão de literatura foi organizada em três dimensões complementares: **histórica, temática e teórica**. Esta estrutura permite enquadrar a investigação na intersecção entre cultura visual, estudos pós-coloniais, feminismo negro e *design* gráfico.

A compreensão da imagem como produtora de significado constitui um dos pontos de partida deste estudo. Stuart Hall (1997), defende que a representação não reflete simplesmente a realidade, mas participa ativamente na sua construção, produzindo sentidos através de sistemas culturais partilhados. Também John Berger (1972/ 2008), demonstra que o ato de olhar é condicionado por fatores históricos, sociais e culturais. Complementando esta perspectiva, Medeiros e Castro (2017), sublinham que a cultura visual ultrapassa o estudo das imagens enquanto objetos isolados, centrando-se nas formas como estas circulam.

A relação entre imagem e poder constitui igualmente uma dimensão fundamental para esta investigação. Fyfe & Law (1988), argumentam que as representações visuais participam na construção das relações sociais, tornando visíveis determinadas realidades enquanto ocultam outras.

As representações produzidas durante o período colonial desempenharam um papel central na legitimação das hierarquias raciais que sustentavam o império. Patrícia Ferraz de Matos (2006), demonstra como a cultura visual colonial portuguesa contribuiu para a construção de categorias raciais e para a naturalização de diferenças entre colonizadores e colonizados.

A representação da mulher negra ocupa uma posição particularmente complexa neste processo. Filipa Vicente (2017), evidencia que os corpos femininos negros foram frequentemente retratados através de um olhar colonial que os transformava em objetos de observação, desejo e domínio. Esta perspectiva aproxima-se das reflexões de Frantz Fanon (1972/ 2017), que analisa os efeitos psicológicos e culturais do colonialismo sobre os sujeitos racializados, demonstrando como a produção de imagens e narrativas coloniais contribui para a construção da alteridade. De forma complementar, Angela Davis (1981), demonstra que a mulher negra foi historicamente posicionada num lugar simultâneo de exploração racial e de subordinação de género, sendo frequentemente representada a partir de estereótipos que procuravam justificar tanto a sua opressão como a sua exclusão dos espaços de poder.

A articulação entre raça e género, encontra no feminismo negro um importante enquadramento teórico. bell hooks (1981), denuncia a exclusão histórica das mulheres negras tanto dos movimentos feministas dominantes como dos discursos antirracistas. Patricia Hill Collins (2016), reforça esta análise ao demonstrar como as mulheres negras desenvolvem formas específicas de conhecimento a partir da sua posição social, frequentemente marginalizada pelos sistemas tradicionais. Grada Kilomba (2008), acrescenta que as experiências de racismo quotidiano revelam a persistência das estruturas coloniais nas sociedades contemporâneas, mesmo após o fim formal dos impérios coloniais. De forma complementar, Djamila Ribeiro (2017/ 2019) destaca a importância do lugar de fala e da responsabilização coletiva na desconstrução dos sistemas de opressão racial.

As reflexões de Linda Alcoff (2016) e Linda Tuhiwai Smith (1999), contribuem para ampliar esta discussão ao questionarem os modelos tradicionais de produção de conhecimento. Ambas defendem a necessidade de desenvolver metodologias que reconheçam saberes historicamente marginalizados e desafiem as epistemologias dominantes.

É neste contexto que surge a necessidade de pensar a descolonização do *design*. Para Dori Tunstall (2023), descolonizar o *design* implica questionar os pressupostos históricos que moldaram a disciplina e reconstruí-los a partir de perspectivas mais inclusivas e plurais. Esta visão aproxima-se das reflexões de Cheryl D. Miller (1987), que denuncia a invisibilização histórica dos *designers* negros, demonstrando como a exclusão racial também se manifesta nos próprios processos de produção.

O papel social do *design* é igualmente discutido por autores como Emily Pilloton (2009) e Silvio Lorusso (2023). Enquanto Pilloton enfatiza o potencial transformador do *design* na resolução de problemas sociais, Lorusso questiona os limites da disciplina e alerta para a necessidade de reconhecer as suas implicações políticas e culturais.

No contexto português, Inês Borges (2019) explora especificamente o *design* gráfico como ferramenta de descolonização, defendendo a capacidade deste para desafiar narrativas hegemónicas e promover formas alternativas de representação.

A presente investigação encontra ainda suporte nos estudos de literacia visual. Debes e Fransecky (1972), definem a literacia visual como um conjunto de competências que permite interpretar, analisar e produzir significados através de imagens. Esta perspectiva é complementada pelos trabalhos de Taylor (1957), McLuhan (1964) e Jacobs (2013), que evidenciam a importância de desenvolver formas críticas de observação visual numa sociedade cada vez mais mediada por imagens.

Por fim, a metodologia visual adotada nesta investigação inspira-se na obra de Gillian Rose (2001/ 2016), cuja proposta metodológica reconhece a complexidade das imagens enquanto objetos culturais e incentiva a análise das suas dimensões visuais, sociais e discursivas.

Deste modo, ao reunir contributos da cultura visual, dos estudos pós-coloniais, do feminismo negro e do *design* descolonial, esta investigação procura construir um enquadramento teórico capaz de sustentar uma leitura crítica dos arquivos visuais coloniais portugueses e de explorar o potencial do *design* editorial enquanto prática de intervenção cultural e pedagógica.

Capítulo 1.

Enquadramento Teórico e Contextual

O presente capítulo estabelece as bases teóricas e contextuais que sustentam esta investigação, partindo da compreensão de que a cultura visual portuguesa é profundamente marcada por legados coloniais que continuam a existir no presente. Apesar de, nos últimos anos, se observar um crescimento gradual do debate em torno da colonização e das suas consequências, estas discussões permanecem ainda pouco consolidadas no espaço público e académico, sobretudo no que diz respeito às imagens e aos sistemas visuais que as moldaram e continuam a moldar as percepções sociais sobre a negritude em Portugal.

A história visual da comunidade negra no contexto português revela-se atravessada por relações desiguais de poder, nas quais a produção e circulação de imagens desempenharam um papel central. Desde o período colonial, as representações de corpos negros foram maioritariamente construídas a partir de um olhar eurocêntrico, que não procurava retratar sujeitos, mas antes fixar categorias de alteridade. Estas imagens operaram como dispositivos simbólicos que reduziram pessoas reais a arquétipos visuais associados ao exotismo, à subalternidade e à desumanização, funcionando como instrumentos de legitimação de hierarquias raciais.

No campo da ilustração, estas dinâmicas assumiram particular relevância. Pela sua presença em livros, manuais, materiais pedagógicos, imprensa e objetos editoriais, a ilustração contribuiu de forma eficaz para a naturalização de estereótipos raciais, muitas vezes sob a aparência de neutralidade, educação ou entretenimento. A repetição destes códigos visuais consolidou um imaginário colonial que persiste para além do seu contexto histórico de origem, tornando-se parte integrante da memória visual coletiva.

A representação da mulher negra emerge, como um ponto crítico de análise. Para além de ser afetada pelo racismo estrutural, a mulher negra encontra-se na interseção de múltiplos sistemas de opressão, onde a raça, o género e a classe, se articulam de forma simultânea. Esta sobreposição de violências reflete-se na cultura visual através de processos de invisibilização e objetificação, que limitam a sua existência a papéis simbólicos pré-determinados. O corpo da mulher negra torna-se, assim, um lugar onde se inscrevem tanto a violência histórica, como a persistência dessas estruturas no presente.

A presença constante de imagens de corpos de mulheres negras em Portugal, assim como em outros contextos coloniais europeus — em postais fotográficos, panfletos de propaganda colonial, material de exposições coloniais ou como ilustrações em jornais e revistas — demonstra que o corpo marcado pelo género e pela raça de mulheres (não nomeadas) era um poderoso símbolo da hegemonia colonial.^[9] (Vicente, 2017, p. 18).

O *design* gráfico e editorial é assim convocado, enquanto prática cultural com implicações políticas. Historicamente associado a funções comunicacionais e estéticas, o *design* participou, em muitos momentos, na reprodução de ideologias dominantes, incluindo discursos coloniais e racistas. No entanto, enquanto linguagem visual e campo de produção simbólica, o *design* possui também o potencial de atuar criticamente sobre essas heranças, propondo leituras alternativas e criando espaços para outras formas de representação, como um espaço de intervenção crítica, pedagógica e política.

Este capítulo serve, assim, de base à análise desenvolvida ao longo do projeto, sustentando tanto a leitura crítica das representações visuais como a construção do artefacto editorial enquanto prática descolonial e instrumento de literacia visual.

[9] Tradução livre. O original: “The pervasiveness of images of black women’s bodies in the Portuguese as well as in other European colonial contexts—in photographic postcards, colonial propaganda leaflets, colonial exhibition ephemera or as illustrations in newspapers and magazines—demonstrates that the gendered and racialized body of (unnamed) women was a powerful trope of colonial hegemony”.

1.1. Violência Visual Colonial e Herança Imagética em Portugal

A violência colonial ultrapassou a esfera da ocupação territorial, da exploração económica e da dominação política, estendendo-se igualmente ao campo da representação visual. As imagens desempenharam um papel central na construção e legitimação dos imaginários coloniais, funcionando como instrumentos de poder que moldavam percepções e justificavam hierarquias raciais. Como refere Mbembe, tornou-se necessário:

“(…) transformar o real em ficção e a ficção em real; a mobilização militar aérea, a destruição de infra-estruturas, os golpes e feridas são acompanhadas por uma mobilização total através das imagens. Elas fazem agora parte de dispositivos de uma violência que se desejava pura.” (2014, p. 16).

No contexto português, a produção visual associada ao projeto colonial constituiu um dos principais dispositivos de legitimação do império, operando na construção de narrativas que tornaram naturais as hierarquias raciais e desigualdades de género. A imagem colonial não foi neutra, mas um elemento ativo de violência, que se propagava de uma forma imperceptível para a maioria da sociedade. Filipa Vicente cita:

Para além da coleção contemporânea de objetos coloniais, existe uma outra forma pela qual os usos atuais de materiais passados, problemáticos e dolorosos, nos conduzem a questões éticas: a forma como estas imagens são reimpressas e reproduzidas no contexto académico e expositivo. (2017, p. 22)

A cultura visual produzida durante o período colonial português (ilustrações, cartazes, revistas, manuais escolares, publicidade, etc.), contribuiu para a criação de um imaginário no qual os corpos negros foram sistematicamente representados como o «Outro», o exótico, o primitivo, o hipersexualizado ou o infantilizado. Estas imagens não procuravam retratar sujeitos reais, mas antes fabricar tipos visuais que servissem os interesses ideológicos do colonialismo. No caso das mulheres negras, essa violência visual intensificou-se através da conjugação entre racismo e sexismo, resultando em representações que as reduziram a corpos disponíveis e a objetos de desejo (fig. 4 e 5).



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

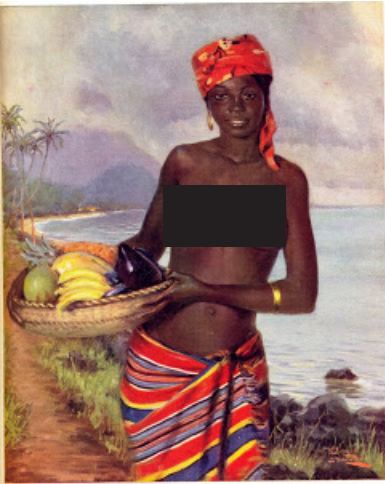


Figura 5 - Fruta da Terra (S. Tomé), Faustino Sampão, 1934.

Ao questionar as estruturas históricas que marginalizaram as mulheres negras, o feminismo negro propõe novas formas de compreender a sociedade e de construir representações mais justas e inclusivas. Neste sentido, Djamila Ribeiro defende que:

“Pensar em feminismo negro é justamente romper com a cisão criada numa sociedade desigual, logo é pensar projetos, novos marcos civilizatórios para que pensem em um novo modelo de sociedade.” (Ribeiro, 2017, p. 9)

Exemplificando, a Exposição Colonial do Porto de 1934, foi um espetáculo de propaganda imperial, que recorreu a imagens, a cenografias e a representações humanas para reforçar a narrativa da missão civilizadora portuguesa (fig. 6, 7 e 8). A presença de corpos negros em contextos de exibição pública que foram trazidos dos seus países para fazerem parte deste zoo humano, evidência como a imagem funcionou como fonte de poder, legitimando a desumanização sob o pretexto do conhecimento científico ou do entretenimento.



Figura 6 - Cartaz da Exposição Colonial Porto 1934 em Ercílio de Azevedo, Henrique Galvão, 1934.



Figura 7 - Acção Colonial Número Comemorativo da Exposição Colonial do Porto, Filipe Frederico, 1934.



Figura 8 - Folheto Primeira Exposição Colonial Portuguesa, Autoria SPN, 1934.

Uma das justificações apresentadas para estas exposições assentava na alegada necessidade de produzir material científico para a antropologia física. Esta disciplina dedicava-se ao estudo do ser humano na sua dimensão biológica, evolutiva e morfológica, analisando a origem, as variações e os processos de adaptação da espécie humana. Incluía a observação de características corporais, a medição de crânios (craniometria), o estudo de vestígios ósseos (osteologia) e a análise de populações contemporâneas, com o objetivo de compreender dinâmicas evolutivas, demográficas e sanitárias. Como expõe Patrícia Ferraz de Matos:

Aos viajantes, comerciantes, missionários e outros agentes eram dadas instruções para recolherem partes do corpo (ossos, pele, cabelo), fazerem mensurações ou preencherem questionários enviados da metrópole. Estas instruções eram inspiradas nas Instruções de Guérando e Cuvier dadas aos viajantes no início do século XIX (Centlivres, 1982). O seu objetivo era classificar os povos e estabelecer tipologias raciais e culturais. (Matos, 2006, p. 56)

Também Bambi Ceuppens (2024, p. 12), cita Carlo Lineu dando a conhecer os seus pensamentos, o fundador da taxonomia biológica, que dividiu os humanos em variedade pois acreditava que havia apenas uma espécie de humanos e que as diferenças de pele apenas existem por causa do clima. “Lineu acrescentou notas sobre essas quatro “variedades” de modo a descrever os seguintes atributos: cor de pele, temperamento médico (que correspondia aos humores medievais) e postura do corpo; características físicas relacionadas com a forma e a cor do cabelo, cor dos olhos e feições particulares do rosto; comportamento; maneira de vestir; forma de governo.”

Contudo, importa sublinhar que, no contexto colonial, estas práticas foram muitas vezes instrumentalizadas para sustentar teorias racialistas e hierarquizações pseudocientíficas [10]. A recolha de dados corporais e a exibição de indivíduos colonizados eram enquadradas como investigação científica, mas operavam simultaneamente como dispositivos de legitimação ideológica do colonialismo, reforçando narrativas de superioridade europeia e naturalizando desigualdades raciais (fig. 9 e 10).

Apesar do fim formal do império, esta herança imagética não desapareceu. As imagens coloniais continuam a circular, muitas vezes desprovidas de contextualização crítica. Esta persistência revela que a colonialidade não é apenas um fenómeno histórico, mas uma estrutura que se prolonga no presente, moldando mentes, percepções, discursos e práticas visuais.

A violência visual colonial manifesta-se, assim, tanto na produção original das imagens como na forma como estas são preservadas, apresentadas e reutilizadas, a ausência de questionamento crítico, a falta de anonimização das figuras retratadas e a marginalização das perspetivas das comunidades representadas que reforçam uma lógica extrativa do arquivo colonial, onde os corpos negros continuam a ser objetos de estudo e contemplação. Cherry-Anne Davis, no seu artigo *Culture, No Context* (2021), cita Bonaventure Soh Bejeng Ndikung:

“O que os museus etnográficos europeus relegam para meros objectos e artefactos, na verdade, significa muito mais para as muitas sociedades que tiveram a sua arte, divindades e sujeitos históricos roubados.” [11]

Torna-se fundamental repensar o modo como se olha para essas imagens e como se trabalha com elas. Questionar a herança imagética colonial em Portugal, implica reconhecer a carga política das representações visuais e assumir a responsabilidade ética de as analisar, contextualizar e, quando necessário, as confrontar. Portanto, é necessário compreender a violência inscrita nas imagens coloniais e a urgência de uma abordagem descolonial da cultura visual portuguesa.

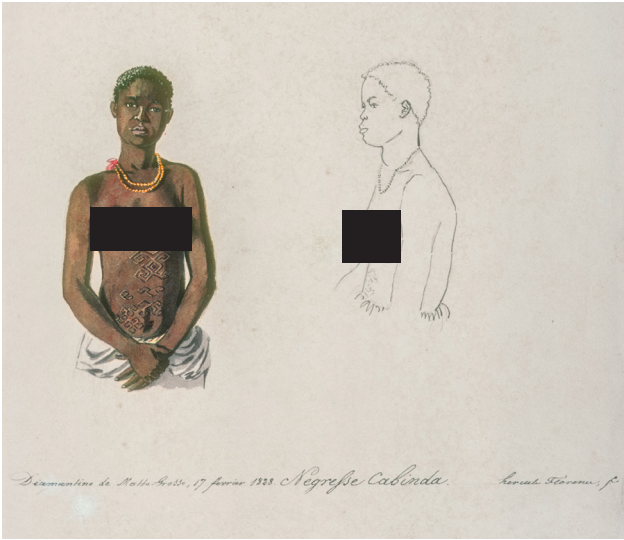


Figura 9 - Negra cabinda, Hércules Florence, 1828.



Figura 10 - Negresse Rebolo, Hércules Florence, 1828.

[10] Pseudociências - Crenças, práticas ou afirmações que se disfarçam de científicas, imitando jargões e aparências, mas que não utilizam o método científico, carecem de evidências empíricas e não são reproduzíveis.

[11] Tradução livre. O original: “What the European ethnographic museums relegate to mere objects and artefacts indeed signify much more for the many societies that had their art, deities and historical subjects stolen.”

1.2. Construção e Perpetuação de Estereótipos Raciais na Ilustração

A ilustração, enquanto prática visual desempenhou um papel determinante na consolidação de imaginários raciais no contexto português. Longe de funcionar como mero complemento decorativo do texto, a imagem ilustrada atuou como dispositivo pedagógico e ideológico, contribuindo para a naturalização de determinadas representações identitárias, e nomeadamente, da população negra.

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 (fig. 11 e 12), 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 reductora, a ilustração transformou sujeitos complexos em tipos reconhecíveis e facilmente identificáveis, reforçando uma leitura hierarquizada da diferença.

A repetição é um dos mecanismos centrais na consolidação do estereótipo. Ao circular ilustrações de forma contínua em diferentes suportes, determinadas imagens cristalizam-se como representações “naturais”. A figura negra passou a ser associada a atributos fixos, tais como, proximidade à natureza, força física, ingenuidade, sensualização ou subserviência. Estas associações visuais não apenas simplificam identidades, como produzem um regime de visibilidade no qual a diferença é continuamente enfatizada e enquadrada como alteridade.

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, entre a figura exótica e a figura doméstica, raramente sendo apresentada como um sujeito autónomo e independente, aliás a maioria das mulheres representadas não possuem a sua identificação.

O corpo feminino negro é frequentemente enquadrado como objeto de observação (fig. 13, 14 e 15), 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.

A análise crítica da ilustração permite revelar que aquilo que se apresenta como representação é na verdade, produção de significado situada historicamente. Ao identificar os códigos visuais e simbólicos que sustentam estas imagens, torna-se possível questionar a sua legitimidade e abrir espaço para outras formas de representação que não estejam ancoradas em lógicas de subalternização.

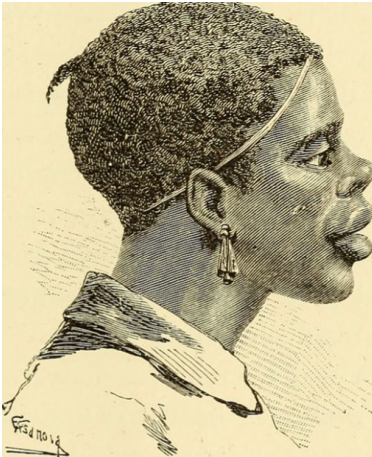


Figura 11 - *Typo Ca-róze* (tirado de um croquis), Hermenegildo Capelo, 1886.



Figura 12 - *Quissama*, Albano Neves e Sousa, 1941.

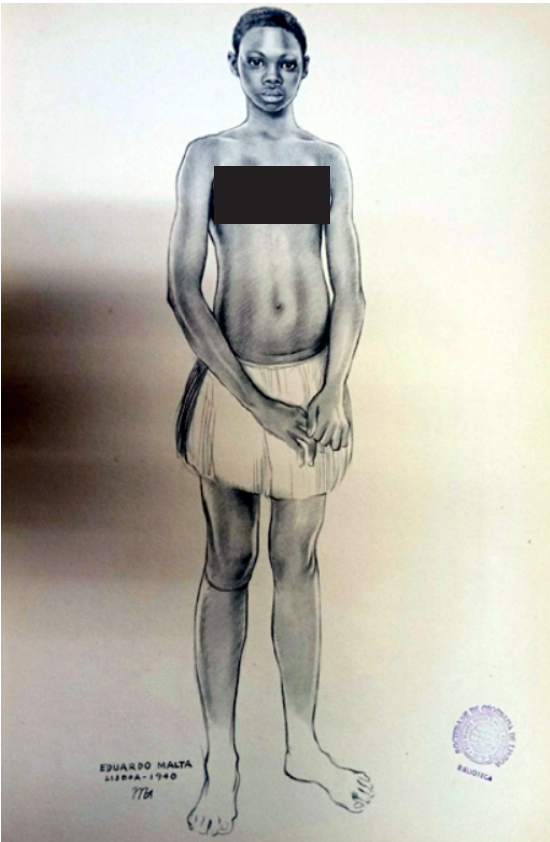


Figura 13 - *Marítima (Bijagós)*, Eduardo Malta, 1940.



Figura 14 - *Pescadora (Guiné Portuguesa)*, (Coleção do autor).



Figura 15 - *Muila antes do Mufico*, Albano Neves e Sousa, década de 1950–1970.

1.3. Mulher Negra: Opressões Interseccionadas e Silenciamentos Visuais

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.

A representação da mulher negra na cultura visual não pode ser dissociada das múltiplas formas de opressão que historicamente atravessam, como anteriormente foi citado. Neste sentido, a mulher negra não ocupa apenas uma posição marginal no campo da representação, mas uma posição construída a partir da sobreposição de sistemas de poder que condicionam a forma como é vista e representada.

No contexto colonial, estas dinâmicas tornam-se particularmente evidentes. As imagens produzidas nesse período contribuíram para a construção de um imaginário visual que associava a mulher negra a papéis específicos, como por exemplo: trabalhadora doméstica, prostituta, pessoa escravizada, etc.; papéis estes muitas vezes ligados ao serviço, ao exotismo ou à hipersexualização. Como apresenta Collins:

“Nas biografias dos brancos ricos, é frequente o relato de seu amor por suas “mães” negras, enquanto os relatos das trabalhadoras domésticas negras ressaltam a percepção de autoafirmação vivenciada pelas trabalhadoras ao verem o poder branco sendo desmistificado – saberem que não era o intelecto, o talento ou a humanidade de seus empregadores que justificava o seu status superior, mas o racismo”. (2016, p. 99)



Figura 16 - Voyage pittoresque et historique au Brésil, Jean-Baptiste Debret, 1839.

Esta associação entre mulheres negras e determinados tipos de trabalho foi historicamente acompanhada pela produção de estereótipos que procuravam justificar a sua posição subordinada. Como observa Angela Davis:

“Desde o período da escravidão, a condição de vulnerabilidade das trabalhadoras domésticas tem sustentado muitos dos mitos duradouros sobre a "imoralidade" das mulheres negras. Nesse clássico "círculo vicioso", o trabalho doméstico considerado degradante porque tem sido realizado de modo desproporcional por mulheres negras que, por sua vez, são vistas como "ineptas" e "promíscuas"”. (1981, p. 79)

Estas dinâmicas de poder não se manifestam apenas nas relações sociais e laborais, mas também nas formas de representação produzidas pela cultura visual. As imagens participaram ativamente na construção de narrativas que naturalizavam a inferiorização e a objetificação das mulheres negras, transformando os seus corpos em territórios simbólicos de dominação colonial. Como refere Filipa Vicente:

“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.” [12] (2017, p. 19)



Figura 17 - 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.

Esta perspectiva evidencia como o corpo da mulher negra sempre foi utilizado como forma de domínio e controle por parte dos países e populações colonizadoras. Para além disso, 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, disponibilidade ou função utilitária.

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. Um dos poucos exemplos de uma ilustração com a identidade da mulher identificada é o de Rosinha/Rosita; que apesar de sua identificação, não sabemos se era o seu nome verdadeiro. Rosinha era uma mulher balanta, da Guiné, que se tornou a figura central da Primeira Exposição Colonial do Porto, realizada em 1934, no recinto do atual Palácio de Cristal. Filipa Lowndes Vicente (2013) no seu artigo refere:

[12] Tradução livre. O 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”.

“Rosinha personificou aquilo que o império deveria ser - o lugar das mulheres disponíveis sexualmente para os homens portugueses que a exposição queria incentivar a partir. Como eram negras podiam estar nuas e podiam ser observadas num espaço familiar e domingueiro de lazer aceitável. Não transgrediam a moral vigente porque não eram brancas como as mães, mulheres e irmãs dos homens que as observavam - dos visitantes do evento aos que organizaram a exposição ou promoveram os discursos de miscigenação além-mar.”

A sua imagem foi amplamente utilizada em fotografias, postais e materiais promocionais (fig. 18, 19 e 20), sendo apresentada como símbolo do exotismo colonial. 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. Como Franco Silva (2019, p. 23), cita:

“Seria interessante perceber os caminhos que nossa personagem teve após a jornada por Portugal: ela teria voltado para Guiné ou ficaria residindo em Portugal? Ela teria algum nome além de Rosinha? Em que trabalhava na Guiné? Enfim, são algumas questões pertinentes que nos fazem pensar no impacto que a reprodução e representação de sua imagem pode ter causado na sua trajetória, mas que por infortúnios da pesquisa histórica não podem ser, por ora, respondidas.”

Ainda hoje em dia, o seu nome é muitas vezes utilizado para identificação de outras mulheres negras, perpetuando com o estereótipo que todas as mulheres negras são iguais e assim roubando as suas identidades e a de Rosinha (fig. 21).

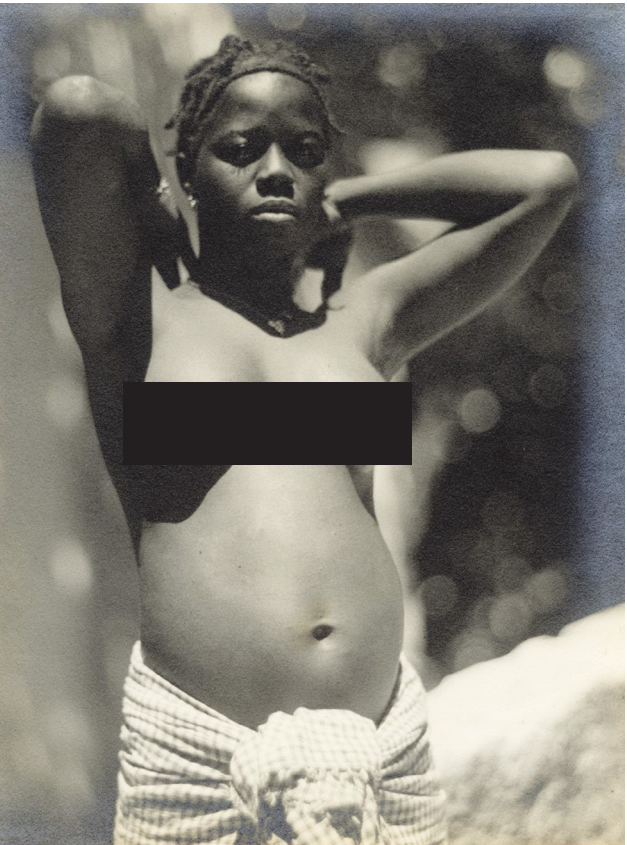


Figura 21 - Foto usada no concurso fotográfico da 1.ª Exposição Colonial Portuguesa. No título original está "Mulher de Bijagós (Rosinha)", mas Rosinha pertencia ao povo de Balanta.



Figura 18 - O Comércio do Porto Colonial, No. 22. Terça, Aurtoria Desconhecida, 17 de julho de 1934.



Figura 20 - 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».



Figura 19 - Emissão filatélica comemorativa da Primeira Exposição Colonial, Almada Negreiros, 1934.

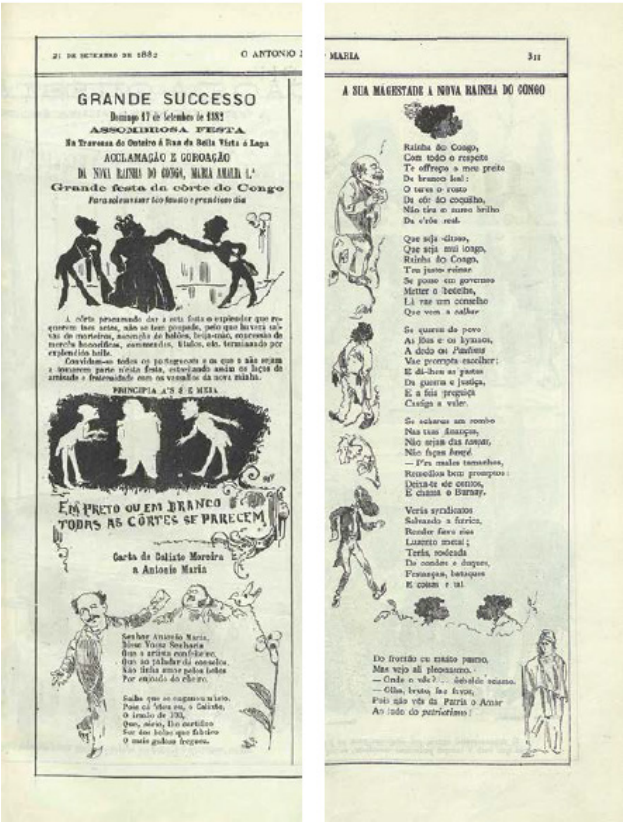


Figura 22 - A Coroação da Rainha do Congo. Documentos publicados em O António Maria, de 21 a 28 de Setembro de 1882.

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 de poder (fig. 22).

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)

1.4. Design Gráfico, Memória e Identidade como Ferramentas Políticas

O *design* gráfico, enquanto prática de produção e organização de imagens e discursos visuais, desempenha um papel central na construção da memória e da identidade. Longe de ser uma disciplina neutra, o *design* participa ativamente na forma como determinados acontecimentos, culturas e sujeitos são representados, lembrados ou esquecidos. Neste sentido, pode ser entendido como uma ferramenta política, capaz de reforçar narrativas dominantes ou de as questionar.

No contexto da memória colonial, o *design* gráfico teve um papel significativo na disseminação de imagens que contribuíram para a consolidação de determinados imaginários. Cartazes, publicações, ilustrações e outros artefactos visuais (fig. 23 a 27) funcionaram como meios de comunicação que não só informavam, mas também construíam visões específicas do mundo, muitas vezes alinhadas com ideologias coloniais. “Segundo um vendedor de postais de Lisboa, a combinação de negro, colonial, mulher e nudez é uma das suas categorias mais lucrativas.” [13] (Vicente, 2017, p. 37), estas produções visuais ajudaram a fixar representações que ainda hoje influenciam a forma como certos corpos e identidades são percepcionados.

Contudo, o *design* também pode operar no sentido inverso, funcionando como uma ferramenta crítica e transformadora, “(...) descolonizar o *design* exige que desconstruirmos os nossos pressupostos básicos sobre o que é e o que tem sido o *design*, e depois reconstruí-lo com uma compreensão mais inclusiva das suas teorias e práticas.” [14] (Tunstall, 2023, p. 11). Ao visitar arquivos, questionar representações e propor novas formas de visualização, o *design* gráfico tem o potencial de reconfigurar narrativas e tornar visíveis histórias que foram marginalizadas ou silenciadas.

Neste processo, a relação entre memória e identidade torna-se fundamental, uma vez que as imagens não apenas refletem o passado, mas participam ativamente na construção de identidades no presente, “desigualdades são criadas pelo modo como o poder articula essas identidades” (Ribeiro, 2017, p. 20), ou seja, dependendo do contexto e de como o colonialismo deslegitima ou legitima as identidades, neste caso identidades e representações negras, o poder e a identidade funcionam juntos, tendo sempre em conta que as desigualdades surgem pelo modo como o poder gere estas identidades.

Neste enquadramento, o presente projeto posiciona o *design* editorial como um meio de mediação crítica, capaz de articular investigação e prática projetual. Ao desenvolver um manual que orienta a análise de imagens, propõe-se não só interpretar representações existentes, mas também contribuir para a construção de um olhar mais consciente e informado. Assim, o *design* deixa de ser apenas um meio de comunicação para se afirmar como um campo de intervenção, onde a produção visual se cruza com questões sociais, culturais e políticas.



Figura 23 - 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 24 - Pacote de açúcar Sical, Autoria Desconhecida, 1947.



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.

[13] Tradução livre. O original: “According to a Lisbon-based postcard seller, the combination of black, colonial, woman and nakedness is one of his most profitable categories.”

[14] Tradução livre. O original: “ (...) decolonizing design requires that we break down our basic assumptions of what design is and what it has been, and then rebuild anew with a more inclusive understanding of its theories and practices.”

Capítulo 2.

Design, Identidade e Resistência

O *design* gráfico e a cultura visual desempenham um papel central na construção de imaginários sociais, influenciando a forma como corpos, identidades e relações de poder são representados e compreendidos. No contexto colonial português, as imagens não funcionaram apenas como elementos decorativos ou informativos, mas como dispositivos ideológicos que contribuíram para a legitimação de narrativas raciais, culturais e políticas.

Contudo, as imagens não são estáticas nem possuem significados fixos. Os mesmos dispositivos visuais que historicamente serviram estruturas de dominação podem também ser reinterpretados, questionados e ressignificados. Neste sentido, o *design* emerge não apenas como ferramenta de comunicação, mas como espaço de disputa simbólica, memória e resistência. Como refere Gillian Rose:

Se um argumento for expresso não no vocabulário frequentemente arcaico das ciências sociais, mas antes como um filme ou um desenho animado (Bartlett, 2013), poderá ser muito mais acessível ao público não académico. ^[15] (2001/ 2016, p. 353)

É necessário utilizar o *design* como uma ferramenta facilitadora de comunicação para ajudar diversas pessoas a compreender conceitos que por vezes se tornam complexos. Por isso, analisar criticamente estas representações implica compreender o papel do olhar, os códigos visuais e as estruturas culturais que moldam a leitura das imagens, reconhecendo simultaneamente a necessidade de construir outras formas de representação e interpretação, sendo que o *design* será o meio de explicação e simplificação destas necessidades.

Este capítulo procura refletir sobre a relação entre *design*, identidade e resistência, articulando questões ligadas à descolonização do *design*, às representações hegemónicas e às contra-narrativas visuais, ao papel do olhar crítico na identificação de códigos racistas e ao potencial pedagógico do *design* editorial enquanto ferramenta de mediação e transformação cultural. Através deste enquadramento teórico, pretende-se situar o presente projeto enquanto prática crítica que utiliza o *design* não apenas para comunicar, mas também para questionar, contextualizar e produzir novas possibilidades de leitura da cultura visual portuguesa.

[15] Tradução livre. O original: “If an argument is expressed not in the often-arcaic vocabulary of the social sciences, but instead as a film or a cartoon (Bartlett, 2013), it may be much more accessible to non-academic audiences.”

2.1. Descolonizar o *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 (ilustrações, cartazes, postais e outros artefactos visuais) desempenhou na consolidação do imaginário colonial (fig. 28 e 29). 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 28 - A propaganda racista retrata um rapaz negro que se torna branco graças à "magia" do sabonete Pears, Jornal Graphic, 1884.



Figura 29 - *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. ^[16] (1987/ 2016).

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.” ^[17] (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.



Figura 30 - *Escrava Anastácia*, Jacques Arago, 1839.

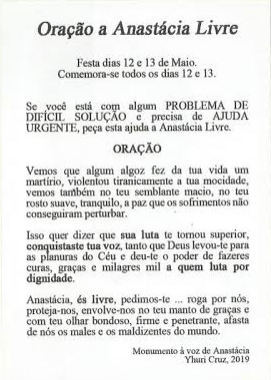


Figura 31 - *Monumento à Voz de Anastácia*, Yhuri Cruz, 2019.

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.” ^[18] (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.

[16] 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.”

[17] 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.”

Neste enquadramento, a descolonização do *design* não se limita à análise crítica de imagens ou à revisão de narrativas históricas, mas estende-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 Ativismo, que é a junção da arte com o ativismo, ou seja, as artistas e os artistas utilizam as suas criações 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 (fig. 32 a 39). 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.



Figura 32 - *Take Your Mask Off*, Nomen, Quinta do Mocho, 2014.



Figura 34 - Mural de George Floyd, perto do local onde morreu sob custódia policial, 2020.



Figura 33 - Marielle Franco no Miradouro panorâmico de Monsanto, Vhils, Lisboa, 2018.



Figura 35 - *O Barco/ The Boat* (Lisboa), Grada Kilomba, 2021.



Figura 36 - *A candle man*, Mário Macilau, 2019.

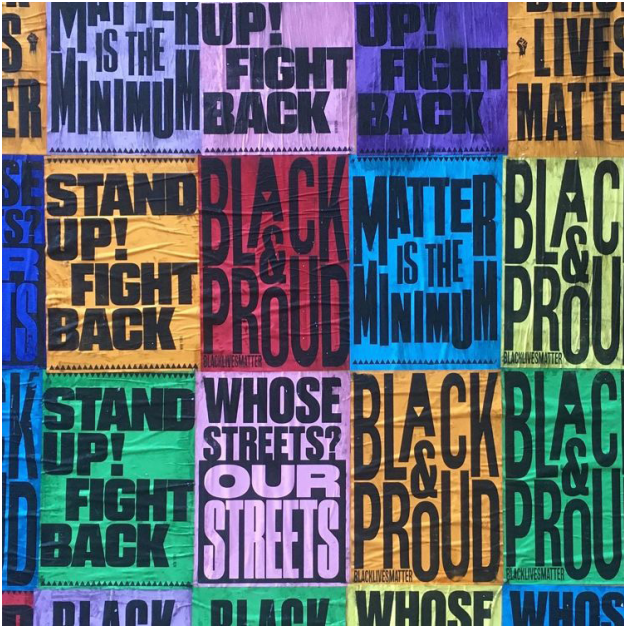


Figura 38 - Os pôsteres da Vault 49 para o movimento *Black Lives Matter*.



Figura 37 - *COMPLY*, Stephanie Kenyaa Mzee, 2018.



Figura 39 - *Infinite Possibilities*, Lunga Ntila, 2020.

[18] 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, decolo-nizing design also enables liberation for the community.”

2.2. Representações Hegemónicas e Contra-Narrativas Visuais

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, as imagens destas foram frequentemente associadas a ideias de exotismo, servidão, hipersexualização ou primitivismo, reduzindo identidades complexas a figuras estereotipadas e facilmente reconhecíveis.

Estas imagens não surgem de forma isolada, mas inserem-se em sistemas de pensamento que historicamente procuraram estabelecer distinções entre grupos humanos, legitimando relações de poder e exclusão. Como refere Wynter (2003, p. 316), “A Linha da Cor foi então concebida como o novo princípio do ‘espaço da alteridade’ da não homogeneidade, destinado a reocupar os lugares anteriores das linhas entre os céus em movimento e a Terra imóvel, entre os humanos racionais e os animais irracionais, e a recodificar em novos termos as suas supostas diferenças extra-humanas de substância ontológica.” [19] Esta linha de separação contribuiu para a construção de hierarquias raciais que encontraram na cultura visual um dos seus principais meios de difusão e naturalização.

Contudo, as imagens podem também operar como espaços de resistência e reformulação simbólica. Em resposta às representações hegemónicas, 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” [20] 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 de artistas negras contemporâneas assume particular relevância, daí ter sido considerado relevante incluir neste projeto. Não apenas pela criação de novas representações, mas também pela capacidade de revisitar criticamente arquivos e imagens do passado. 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.

Com o objetivo de compreender de que forma estas questões são pensadas e trabalhadas na prática artística contemporânea, foram contactadas várias artistas negras, de Moçambique, Portugal e Brasil, tendo desde o início alguma dificuldade de contactar e encontrar artistas e designers negras. Devido a limitações de disponibilidade e resposta, foram realizadas entrevistas a três criadoras [21]: a ilustradora Maria Chale (fig. 40) e as artistas multidisciplinares Neusa Trovoadá (fig. 41) e Beatriz Lança Gomes (fig. 42).



Figura 40 - Artista Maria Chale.

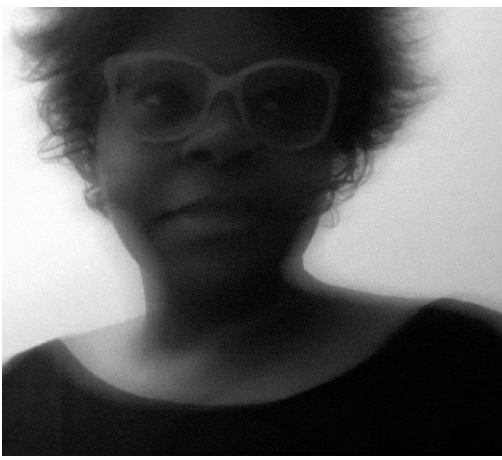


Figura 41 - Artista Neusa Trovoadá.



Figura 42 - Artista Beatriz Lança Gomes.

Apesar das diferenças entre os seus percursos e linguagens visuais, as entrevistas revelaram preocupações comuns relativamente à representação da mulher negra na cultura visual contemporânea. As três artistas reconhecem que, embora exista atualmente uma maior visibilidade de corpos e narrativas negras, continuam a persistir mecanismos de exclusão e formas subtis de estereotipação. Neste sentido, defendem a importância da produção artística enquanto espaço de construção de novas narrativas e de questionamento dos imaginários herdados do colonialismo.

A identidade surge como um elemento comum e central, em ambos processos criativos. A ilustradora Maria Chale desenvolve um trabalho focado na valorização das experiências, memórias e quotidianos africanos, através de retratos que evidenciam individualidade e humanidade (fig. 43 e 44). Já Beatriz Lança Gomes, investiga questões relacionadas com o cabelo afro enquanto símbolo de ancestralidade, resistência e afirmação identitária, refletindo sobre experiências de discriminação racial e pertença cultural (fig. 45 e 46). Enquanto Neusa Trovoadá, explora temas ligados à memória, ao arquivo e à herança colonial, recorrendo frequentemente à abstração e à experimentação visual para questionar narrativas históricas dominantes (fig. 47 e 48).



Figura 43 - MERCÍLIA, Maria Chale, 2024.
74x55cm.
Aquarela e acrílico sobre papel.

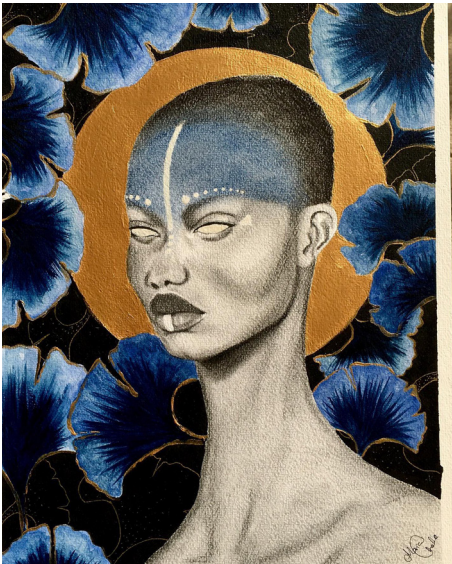
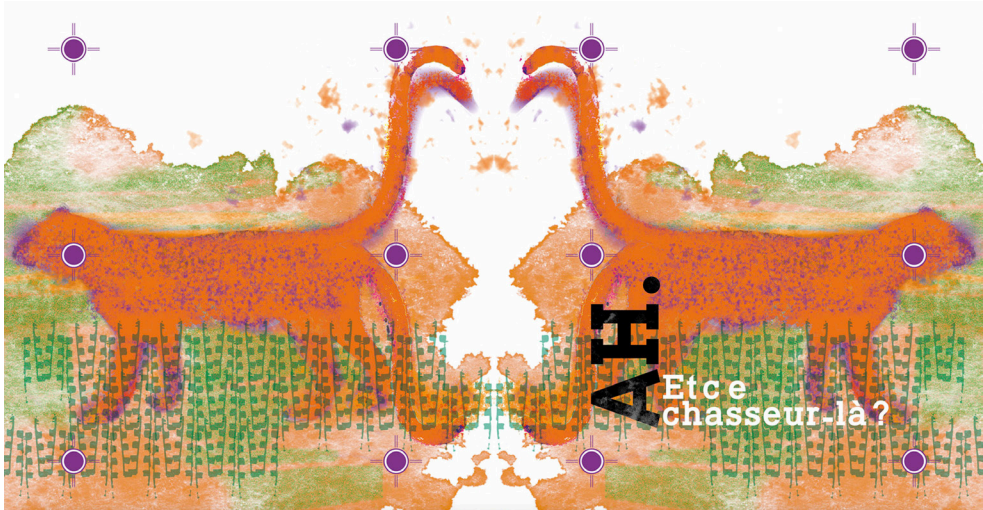


Figura 44 - ÍNDIGO, Maria Chale, 2021.
42 cm x 29,7 cm.
Grafite, guache e acrílico.

[19] 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, decolo-nizing design also enables liberation for the community.”

[20] 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.

[21] As entrevistas completas encontram-se disponíveis no capítulo Apêndice.



Figuras 45 - Estamos Aqui / Twina Vava / Nous Voici, Ilustração de Neusa Trovoada, do livro Estamos Aqui, de Branca Clara das Neves.



Figura 46 - Erosão, Galerias Municipais, Neusa Trovoada, Set 2022.



Figura 47 - RAÍZES (vista da instalação), Beatriz Lança Gomes, 2025.



Figura 48 - PALHA DE AÇO, Beatriz Lança Gomes, 2025. Volutas de arame e estrutura de ferro.

As entrevistas permitiram também, identificar diferentes estratégias visuais de afirmação. O retrato, a valorização de referências culturais negras, a recuperação de memórias familiares, o recurso ao simbolismo e a criação de novas narrativas visuais surgem como formas de contrariar representações estereotipadas e ampliar as possibilidades de representação da experiência negra. Em vez de reproduzirem imagens fixas ou homogêneas, as artistas procuram evidenciar a pluralidade das vivências, das histórias e das identidades que constituem as comunidades negras.

Outro aspecto transversal às três entrevistas é a compreensão da arte como ferramenta de transformação social. As artistas sublinham a capacidade das imagens para gerar reflexão, promover visibilidade e questionar estruturas de poder. Desta forma, a produção visual contemporânea desenvolvida por mulheres negras afirma-se não apenas como prática estética, mas também como forma de intervenção crítica na cultura visual.

As reflexões partilhadas por Maria Chale, Neusa Trovoada e Beatriz Lança Gomes, reforçam a importância das contra-narrativas visuais enquanto instrumentos de resistência e produção de conhecimento. Ao ocuparem o lugar de criadoras das suas próprias imagens e narrativas, as artistas contribuem ao desafiar representações históricas limitadoras e construir novas formas de pensar identidade, memória e representação no contexto contemporâneo.

2.3. O Olhar que Analisa: Repensar Códigos Visuais Racistas

A análise de imagens implica reconhecer que o olhar não é neutro. As formas de observar, interpretar e atribuir significado às representações visuais são moldadas por referências culturais, históricas e sociais que influenciam aquilo que é percebido como natural ou evidente. Assim, olhar criticamente para imagens produzidas em contextos coloniais exige não apenas observar o que está representado, mas também questionar os códigos visuais que estruturam essas representações.

Muitos dos códigos presentes na cultura visual colonial operam através da repetição de determinados elementos formais e simbólicos: exagero de traços físicos, associação a contextos exóticos, posições corporais subalternizadas ou ausência de individualidade. 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 (fig. 49 e 50). Em alguns casos, a cor da pele é representada de forma artificial ou exagerada, com a marcação incorreta das sombras; por vezes o brilho da pele assemelha-se a marcas de suor, 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 (fig. 51).

Estes recursos visuais contribuíram e contribuem para a construção de uma alteridade racializada, reforçando distinções entre o sujeito colonizador e o sujeito colonizado (fig. 52). Davis (2021) reforça essa ideia, “Impressionou-me a ousadia do projeto colonial em convencer gerações de pessoas de que a sua cultura imaterial nunca foi suficientemente boa, mantendo-a refém em locais inacessíveis aos verdadeiros donos dessa cultura.” [22]

No entanto, a leitura contemporânea destas imagens coloca desafios importantes. Existe o risco de analisar representações históricas exclusivamente a partir de categorias atuais, sem considerar os contextos específicos da sua produção e circulação. Por essa razão, torna-se fundamental assumir a análise como

uma interpretação situada, consciente da mediação histórica e do posicionamento de quem observa. Como reflete Djamila Ribeiro:

“O privilégio social resulta no privilégio epistêmico, que deve ser confrontado para que a história não seja contada apenas pelo ponto de vista do poder. É danoso que, numa sociedade, as pessoas não conheçam a história dos povos que a construíram.” (2019, p. 33)



Figura 49 - O Sol e a Noite, Virginia Lopes de Mendonça, 1940.



Figura 50 - Antigo livro Nodi Nody nº2, (N.º 2), texto Enid Blyton e ilustração Harmen van der Beek, 1950.



Figura 51 - O Terramoto de Lisboa de 1755, João Glama Ströberle, 1760.



Figura 52 - O Charleston Selvagens...Civilizados!, FROU-FROU, Autoria Desconhecida, maio de 1926.

[22] Tradução livre. O original: “I was in awe at the audacity of the colonial project to convince generations of people that their intangible culture was never good enough, while holding it hostage in places which are inaccessible to the actual owners of that culture.”

Repensar códigos visuais racistas implica, assim, desenvolver ferramentas que permitam identificar mecanismos de representação sem reduzir a análise a julgamentos simplificados. Mais do que classificar imagens como corretas ou incorretas, importa compreender de que forma estas produzem significado, como participaram na construção de imaginários raciais e porque certos padrões continuam a persistir na contemporaneidade.



Figura 53 - *Topsy and Eve*, John R. Neill, 1908.



Figura 54 - Reintrepetação da obra *Topsy and Eve*, Nailah Elon, 2025.

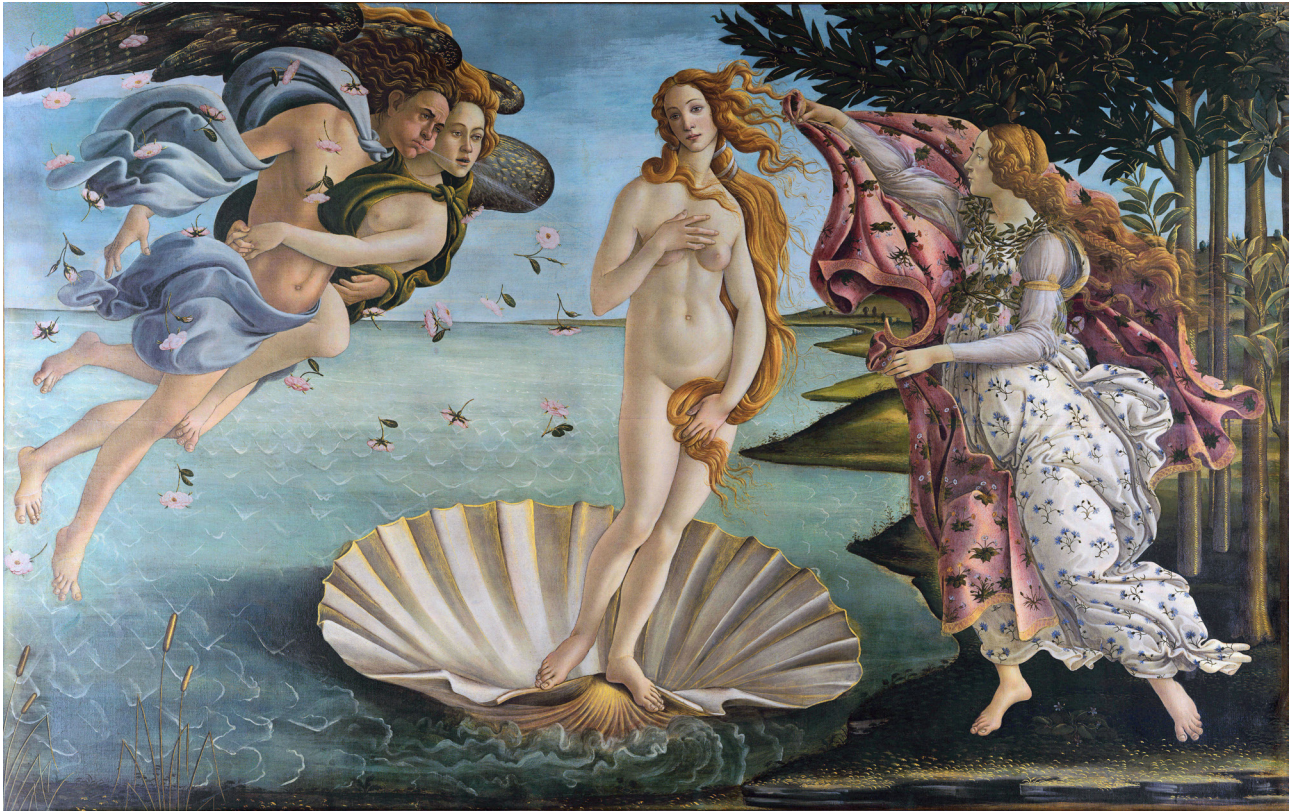


Figura 55 - *O Nascimento de Vênus*, Sandro Botticelli, 1483.



Figura 56 - *O Nascimento de Oxum*, Harmonia Rosales, 2017.

2.4. *Design* Editorial como Dispositivo Pedagógico

O *design* editorial possui uma dimensão que ultrapassa a organização estética da informação. Enquanto prática de mediação visual, participa na construção de percursos de leitura, modos de interpretação e relações entre imagem, texto e contexto. Neste sentido, o *design* editorial pode funcionar como um dispositivo pedagógico, orientando a forma como o conhecimento é apresentado, experienciado e compreendido.

O *design* pode ser um catalisador para usuários individuais, comunidades e até mesmo economias, e nós, como *designers*, podemos servir como catalisadores para agregar valor ao que já existe. O *design* não deve apenas inspirar ação e reação; ele deve amplificar o impacto. Deve também ser iterativo para múltiplas aplicações escaláveis, de modo que possa ser usado repetidamente como um recurso para a mudança. ^[23] (Pilloton, 2009, p. 23)

Esta perspectiva reforça a ideia de que o *design* ultrapassa a dimensão puramente estética ou funcional, assumindo-se como uma prática capaz de gerar transformação social, estimular pensamento crítico e criar ferramentas acessíveis que possam ser continuamente adaptadas e reutilizadas em diferentes contextos. Neste sentido, neste projeto, o *design* editorial assume um papel central na construção da metodologia visual proposta.

O manual desenvolvido não funciona apenas como suporte de informação, mas como ferramenta de observação e análise crítica, estruturando diferentes níveis de leitura e incentivando uma relação mais atenta com as imagens.

A organização gráfica, a disposição das perguntas orientadoras, os espaços de anotação e a sequência das etapas analíticas são elementos que contribuem para desacelerar o olhar e estimular processos de interpretação mais conscientes. Assim, o *design* editorial deixa de operar apenas ao nível da comunicação visual para participar ativamente na produção de pensamento crítico. Como Jessica Jacobs cita:

“Se cada vez mais a comunicação está a acontecer através dos meios visuais, argumenta-se, então a investigação académica também precisa de começar a comunicar visualmente.” ^[24] (2013, p. 714)

Ao integrar imagem, texto e interação, o manual procura tornar a análise acessível a diferentes públicos, incluindo pessoas sem formação em *design* ou artes visuais. Esta dimensão pedagógica torna-se particularmente relevante no contexto da literacia visual contemporânea, marcado por um consumo acelerado de imagens e por uma reduzida problematização dos seus significados e impactos culturais.

Deste modo, o *design* editorial é entendido neste projeto como uma prática crítica e relacional, capaz de criar dispositivos que não apenas mostram conteúdos, mas que também ensinam formas de observar, questionar e interpretar visualmente o mundo.

[23] Tradução livre. O original: “Design can be a catalyst for individual users, communities, even economies, and we, as designers, can serve as catalysts to bring additional value to that which already exists. Design must not just inspire action and reaction; it must amplify impact. It must also be iterative for multiple scalable applications, so it can be used repeatedly as a resource for change.

[24] Tradução livre. O original: “If more and more communication is happening through visual media, the argument goes, then academic research also needs to start communicating visually.”

Capítulo 3.

Metodologia Visual e Análise de Ilustrações

Para a análise das imagens recolhidas, tornou-se necessária a criação de uma metodologia visual que facilitasse a leitura individual e coletiva de cada ilustração. Esta metodologia foi concebida com o objetivo de tornar a análise acessível a diferentes públicos, incluindo pessoas sem formação em *design* ou em artes visuais, permitindo simultaneamente uma leitura crítica e contextualizada das representações coloniais.

A construção desta metodologia parte do reconhecimento de que as imagens não possuem um significado fixo ou universal. A leitura visual é um processo interpretativo, condicionado por vários fatores, como por exemplo: fatores históricos, fatores culturais e fatores sociais. Neste sentido, assume-se que cada pessoa poderá produzir interpretações distintas, sendo estas igualmente válidas, desde que sejam fundamentadas na observação e na análise dos elementos presentes na ilustração. 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. ^[25] (1997, p. 9)

Partindo desta premissa, a metodologia desenvolvida neste projeto não pretende estabelecer respostas fechadas ou leituras definitivas, mas sim fazer com que percebam 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, de certa maneira criar um manual visual antirracista.

A proposta metodológica procura orientar a leitura através de perguntas, níveis progressivos de análise e enquadramento contextual, incentivando quem observa a questionar o que vê, como vê e de que forma essas imagens foram construídas e legitimadas historicamente.

Para facilitar a compreensão desta metodologia, procura-se apresentá-la de forma clara e acessível, evitando a necessidade de múltiplas leituras para a sua interpretação. Deste modo, é importante uma comunicação que recorra a estratégias visuais e pedagógicas, aproximando o conteúdo de públicos com diferentes níveis de literacia e de idade.

[25] Tradução 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.”

3.1. Levantamento Histórico das Ilustrações Desde a Época Colonial

Para a análise das imagens, foi necessária uma pesquisa intensiva por arquivos, museus e bibliotecas, sendo que a maioria das imagens foram recolhidas *online*. O foco é 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. Nesta pesquisa, raramente estão representadas as 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, patriarcal e hierarquizado, que molda os significados atribuídos às imagens e contribui para a reprodução de estereótipos raciais e de gênero.

Como menciona Djamila Ribeiro, “É importante refutar a visão colonial, que via os corpos negros como violáveis.” (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.

Segundo Fernando Conde, “A nossa literacia visual e os seus propósitos podem estar viciados por uma visualidade *fast-food*, que não tem tempo para significados ocultos, densos, multi-dimensionais.” (2013, p. 37), por isso questionar essas representações é um passo fundamental para interromper essa naturalização e afirmar outras formas de ver, representar e pensar.

Durante a pesquisa, também foram reconhecidas ilustrações de artistas de outros países, algumas representações realizadas nas colónias portuguesas e europeias, tendo representações de várias partes geográficas. Esta seleção serviu como ponto de comparação durante a análise, entendendo assim as diferenças das representações. Porém, apenas ilustrações do contexto colonial português, que representam mulheres negras, foram integradas no objeto editorial final.

Em seguida surgem gráficos com uma estimativa geral das ilustrações recolhidas.

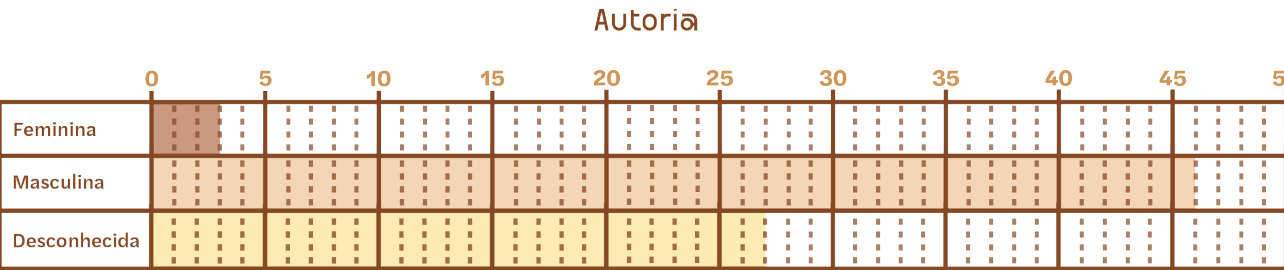


Figura 57 - Distribuição das ilustrações por Autoria.

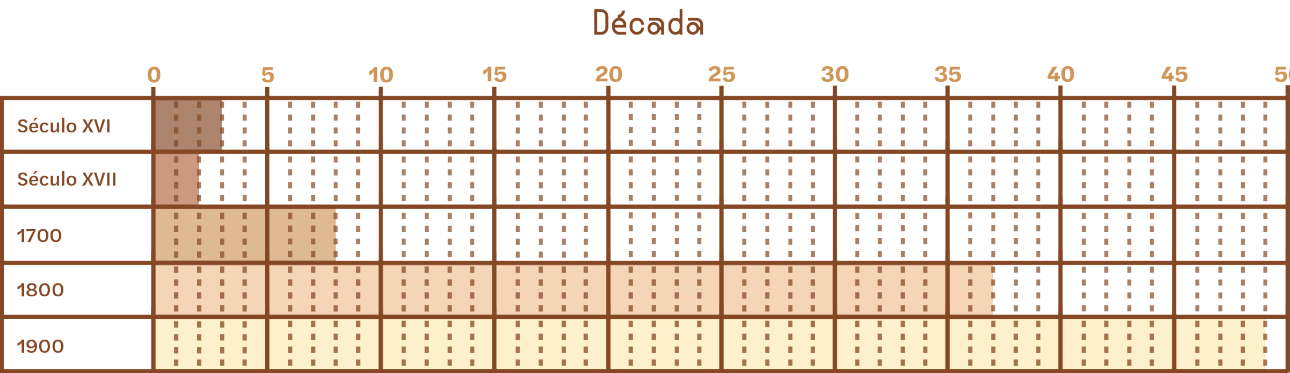


Figura 58 - Distribuição cronológica das ilustrações por década.

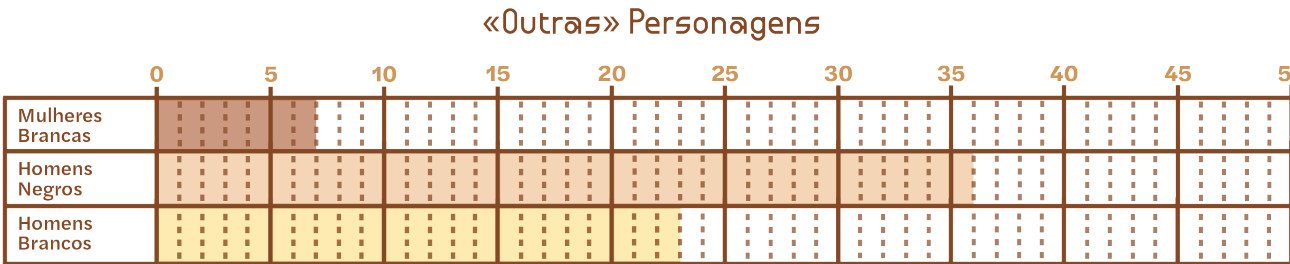


Figura 59 - Distribuição das ilustrações por tipo de personagem representada.

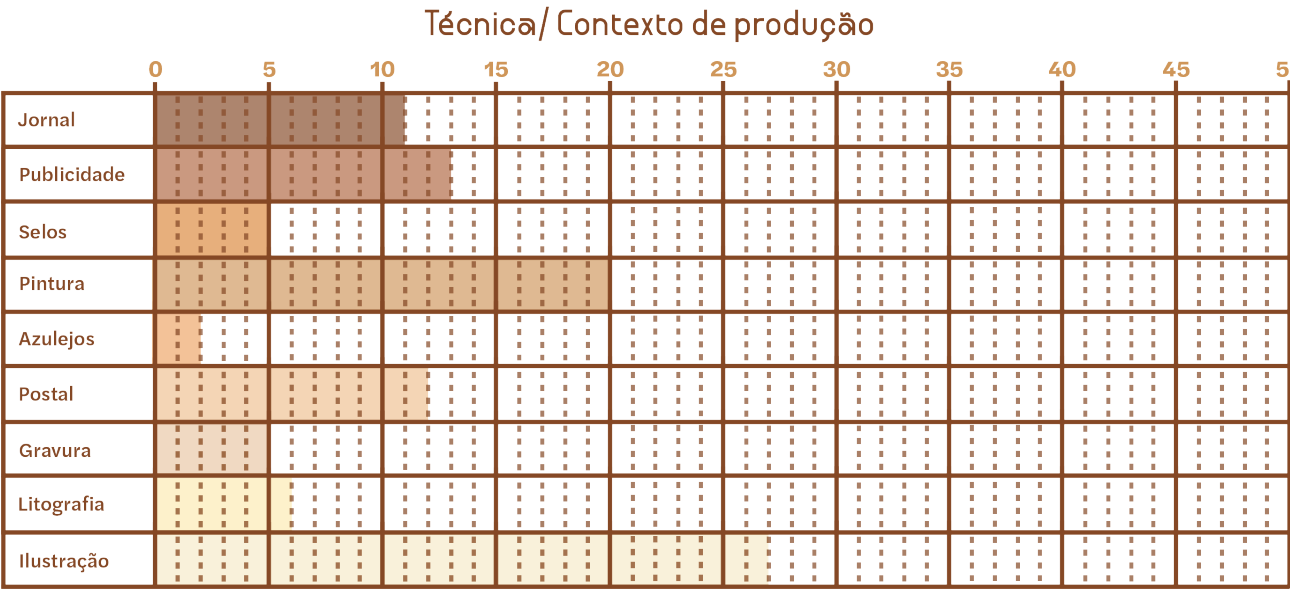


Figura 60 - Distribuição das ilustrações por técnica de produção.

A organização e o arquivo das ilustrações, foi concebida através do *Research Catalogue* [26], uma base de dados internacional para a partilha e investigação artística. Tendo sido criada uma conta e um *set* dentro da mesma, com todas as ilustrações recolhidas, estas foram classificadas e categorizadas da seguinte maneira:

- Título;
- Descrição disponível no local da recolha e, sempre que verificável, inserção da data de produção (ano/século) e a autoria;
- *Tags*, com o tipo de obra;
- *Copyright*;
- *License*.

Mulher Mucubal

Mulher Mucubal

image

mulher mucubal

Mulher Mucubal

image

mulher mucubal

Mulher Mucubal

image

Mulher negra do...

Mulher negra do...

image

Mulheres Kafir

Mulheres Kafir

image

Mulher antes do ...

Mulher antes do ...

image

Máscara de Flan...

Máscara de Flan...

image

Negra cabinda/ ...

Negra cabinda/ ...

image

Negra tatuada v...

Negra tatuada v...

image

Negras do Rio d...

Negras do Rio d...

image

Negras indo a l...

Negras indo a l...

image

Negras Vendedor...

Negras Vendedor...

image

Negras vendedor...

Negras vendedor...

image

Negresse Rebolo...

Negresse Rebolo...

image

Title:

Mulher negra doméstica amanhando peixe

Description:

Este painel de azulejos representa uma mulher negra, provavelmente escravizada, a amanhando vários peixes sobre uma mesa. Fez parte de um edifício na zona da atual Praça Martim Moniz (freguesia de Santa Maria Maior), onde se encontrava a servir de revestimento da parede interior de uma chaminé. Não era esse o seu local de origem, pois, também aí, o painel estava desprovido da parte inferior. Datável do século XVIII, esta obra contraria a tendência que dominou a azulejaria barroca lisboeta da primeira metade e meados da centúria, tantas vezes reduzida ao uso do azul e do branco. Aqui, introduziu-se uma cor escura para vincar a natureza negra da figura humana, reforçando assim a origem africana desta mulher.

Closed keywords:

Open keywords:

Tags:

Azulejo

Copyright:

EGEAC - Museu de Lisboa/José Avelar

License:

All rights reserved

Created:

2025/11/10 17:9

Figura 61 - Exemplo de tratamento e classificação de uma imagem na base de dados criada no *Research Catalogue*.

Contudo, esta organização, por si só, não seria suficiente. É essencial garantir uma leitura comparativa que permita identificar os elementos em comum entre as diferentes ilustrações. Tornava-se igualmente importante disponibilizar uma forma de visualização mais rápida, acessível e que apresentasse o conjunto como um todo.

Para responder a essa necessidade, foi desenvolvida uma exposição no mesmo espaço digital, onde foram feitas diferentes divisões, facilitando a procura de imagens. As principais divisões foram realizadas através da divisão:

- Por séculos (linha horizontal), iniciando-se no começo do processo de colonização portuguesa (século XV);
- Por ilustrações do contexto português (parte superior da cronologia) e de outros países (parte inferior da cronologia), permitindo assim uma leitura paralela, comparativa e panorâmica.

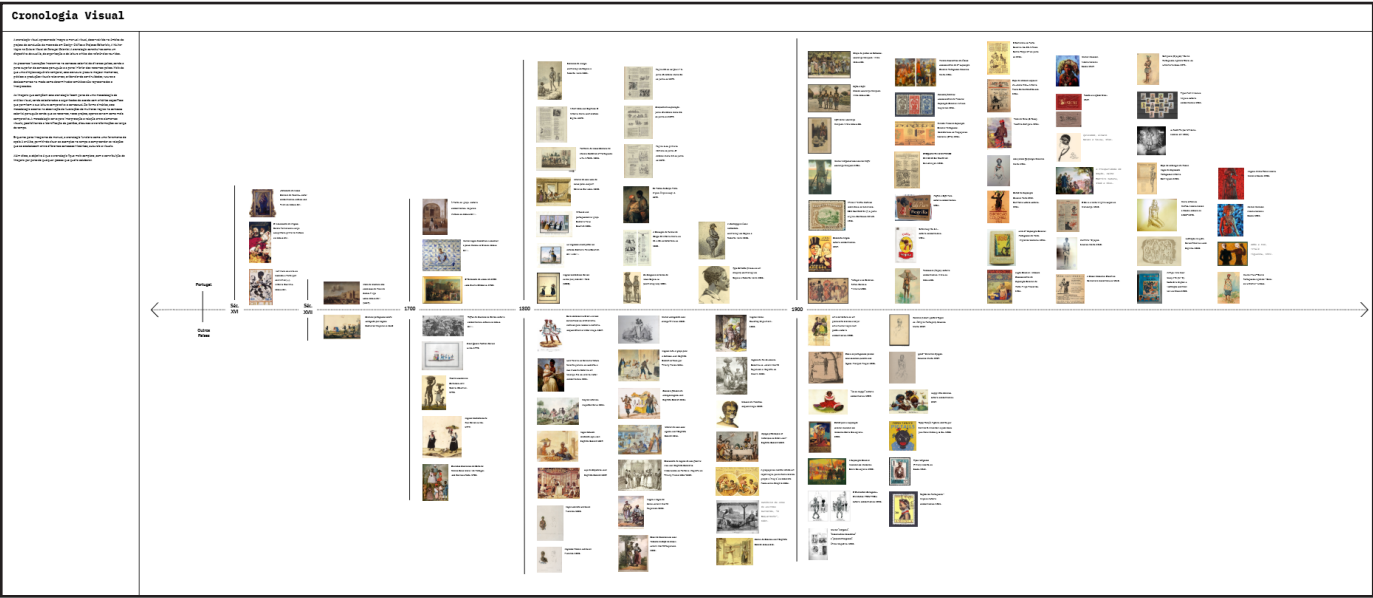


Figura 62 - Vista geral da Cronologia Visual criada no *Research Catalogue*.

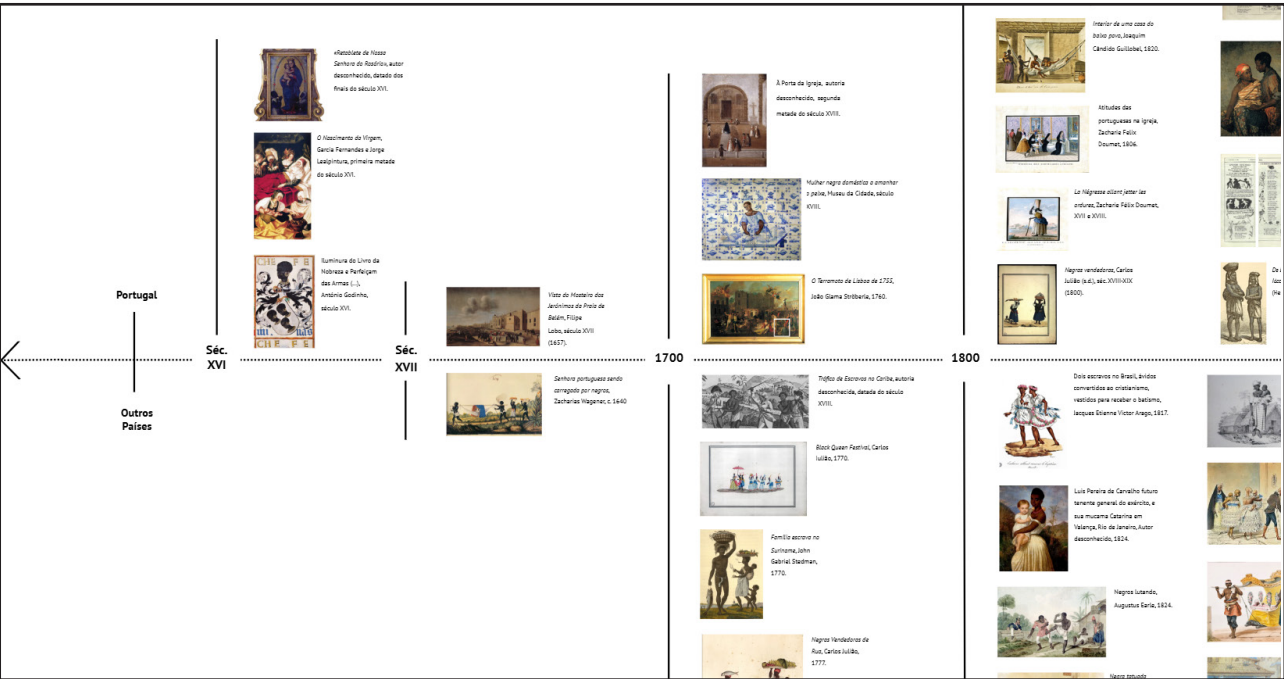


Figura 63 - Ampliação de uma parte da Cronologia Visual criada no *Research Catalogue*.

Dentro desta cronologia, ao selecionar cada ilustração surge em destaque uma breve descrição contextual e a ilustração selecionada em maior destaque, permitindo ao utilizador compreender o enquadramento específico da imagem, o seu período temporal e os principais elementos visuais a analisar. Esta funcionalidade pretende facilitar uma leitura informada e progressiva do conjunto, apoiando a comparação entre imagens e a compreensão da sua evolução ao longo do tempo.

[26] Plataforma disponibilizada pela *Society for Artistic Research* e acessível em <https://www.researchcatalogue.net>.



Figura 64 - Visualização ampliada de uma ilustração com informação contextual associada.

É importante destacar que a quantidade de imagens que aparece neste cronograma, não é essencialmente a mesma que será utilizada no manual e que nem todas as ilustrações que foram realizadas nessa altura estarão aqui representadas, já que o objetivo não é construir um arquivo. As imagens não foram selecionadas apenas para ter quantidade mas sim pela sua qualidade, como diz Rose:

Ou seja, a análise do discurso não depende da quantidade de material analisado, mas sim da sua qualidade. “O que importa”, segundo Tonkiss (1998: 253), “é a riqueza dos detalhes textuais, e não a quantidade de textos analisados”. Assim sendo, pode selecionar, de forma legítima, de entre todas as fontes possíveis, aquelas que lhe pareçam particularmente interessantes. Desde que tenha localizado alguns textos intrigantes e complexos, a sua análise do discurso pode começar.^[27] (2001/2016, p. 218)

Apesar desta citação referenciar detalhes textuais, com a seleção de imagens também se tem de obter esse cuidado. A abordagem procura ultrapassar uma organização meramente arquivística das imagens. A articulação entre cronologia, divisão geográfica e informação contextual permite não só uma compreensão mais clara da evolução da representação visual ao longo do tempo, mas também a identificação de

continuidades, padrões e transformações nas estratégias de representação.

Tendo em conta que apenas algumas imagens integram o objeto editorial final, será disponibilizada a cronologia visual, através de um *qr code* (fig. 65), para um estudo mais alargado. Apesar de existir a possibilidade de publicação da Cronologia Visual no *Research Catalogue*, de modo a ficar em acesso aberto, a possibilidade de desenvolver a pesquisa no futuro, com a intenção de continuar a recolha e tratamento de imagens, incentivou a não fechar a publicação neste momento.



Figura 65 - Qr Code com acesso à Cronologia Visual.

[27] Tradução livre. O original: “That is, discourse analysis does not depend on the quantity of material analysed, but its quality. ‘What matters’, according to Tonkiss (1998: 253), ‘is the richness of textual detail, rather than the number of texts analysed’. Thus you may quite legitimately select from all possible sources those that seem particularly interesting to you. As long as you have located some intriguingly complex texts, your discourse analysis can begin”.

3.2. Metodologia Visual: da Análise Rápida à Análise Aprofundada

Segundo McLuhan (1964, p. 7), “O Meio é a Mensagem” [28], por isso a análise de conteúdo incide sobre um conjunto selecionado de cinco ilustrações (fig. 66 a 70), recolhidas na fase anterior e previamente selecionadas dentro do tópico ilustrações publicitárias, jornalísticas e decorativas, permitindo compreender padrões e fundamentar a criação de novas narrativas gráficas. Inicialmente, tinham sido selecionadas dez ilustrações, contudo, o número foi reduzido por diversos motivos, que serão posteriormente apresentados.

- Observar as imagens a partir de um olhar crítico e renovado;
- Aproximar-se profundamente das fontes visuais e do seu contexto;
- Identificar padrões, temas e recorrências presentes nas representações;
- Questionar os efeitos de verdade produzidos pelas imagens;
- Reconhecer as contradições, ambiguidades e complexidades visuais;
- Analisar não apenas o que está visível, mas também aquilo que é omitido ou silenciado;
- Prestar atenção aos detalhes formais e simbólicos presentes nas ilustrações. [29]

Com base nestes princípios e nos princípios da interpretação composicional as “formas de descrever o conteúdo, a cor, a organização espacial, a *mise-en-scène*, a montagem, a luz e o conteúdo expressivo de vários tipos de imagens estáticas e em movimento.” [30] (Rose, 2001/2016, p. 83), a análise visual foi organizada em três níveis complementares, permitindo uma leitura gradual, estruturada e crítica das imagens. As fases são as seguintes:

- **Análise descritiva:** incide sobre a descrição escrita e da observação objetiva dos elementos visíveis na imagem, como a composição, o enquadramento, as poses, os gestos, as expressões corporais e a presença ou ausência de determinados elementos figurativos. Nesta fase, evita-se a interpretação, privilegiando-se a identificação objetiva do que é representado (fig. 71).



Figura 71 - Exemplo da apresentação de uma ilustração na fase de análise descritiva.

- **Análise formal:** centra-se nos aspectos visuais que condicionam a leitura da imagem, nomeadamente a paleta cromática, o tipo de traço, as proporções dos corpos, o uso de texturas, a repetição de motivos e a organização hierárquica dos elementos. Esta análise permite compreender como as escolhas formais contribuem para a construção de significados e para a naturalização de determinadas representações (fig. 72).

(fig. 66)



(fig. 67)



(fig. 68)



(fig. 69)



(fig. 70)



Figura 66 - Portugal e as Colónias, Rafael Bordalo Pinheiro, 1902.
Figura 67 - 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.
Figura 68 - A Dama Vermelha, Stuart de Carvalhais, Novembro de 1940.
Figura 69 - Mulher negra doméstica a amanhar o peixe, Museu da Cidade, século XVIII.
Figura 70 - Capa da Antologia de Poesia Negra de Expressão Portuguesa, António Domingues, 1953.

A metodologia visual desenvolvida neste projeto surgiu a partir da leitura, interpretação e adaptação de diferentes abordagens presentes no livro *Visual Methodologies* (2001/ 2016). Em vez de seguir uma única metodologia de forma rígida, foram selecionados e combinados diversos métodos de análise visual, ajustando-os aos objetivos específicos da investigação e ao contexto das ilustrações coloniais portuguesas analisadas.

A construção desta metodologia procurou desenvolver uma leitura crítica das imagens, focando-se particularmente nos seguintes princípios, descritos por Rose (2001/ 2016, p. 214):

[28] Tradução livre. O original: “The Medium is the Message”.

[29] Tradução livre. O original:
“• looking at your sources with fresh eyes;
• immersing yourself in your sources;
• identifying key themes in your sources;
• examining their effects of truth;
• paying attention to their complexity and contradictions;
• looking for the invisible as well as the visible;
• paying attention to details.”

[30] Tradução livre. O original: “(...) ways of describing the content, colour, spatial organisation, mise-en-scene, montage, light and expressive content of various kinds of still and moving images.”



Figura 72 -Exemplo da apresentação de uma ilustração na fase de análise formal.

- **Análise crítica:** procura identificar estereótipos, processos de exotização, desumanização ou apagamento, bem como compreender as estruturas de poder relacionadas com «raça» e género presentes nas imagens. Neste nível, a imagem é entendida como um produto cultural e político, inserido num contexto histórico específico (fig. 73).



Figura 73 -Exemplo da apresentação de uma ilustração na fase de análise crítica.

Esta análise constitui uma primeira leitura realizada por mim, com o objetivo de mapear os dados visuais existentes e ganhar consciência dos padrões e tensões presentes no arquivo. Posteriormente, foram feitos testes com o público de diferentes idades e de diferentes áreas de atuação, onde foram escolhidas apenas quatro ilustrações (fig. 66, 68, 69 e 70) para serem analisadas na testagem presencial e dez na testagem *on-line* (figuras da página 70 e fig. 4, 6, 7, 22 e 74). Os dados desses testes foram cruzados, permitindo expandir a análise para além de uma perspectiva individual e reforçar e validar o caráter crítico e educativo do projeto.

(fig. 4)



(fig. 6)



(fig. 7)



(fig. 22)



(fig. 74)



Figura 4- *Uma jovem Quipungo*, Eduardo Malta, 1934.
Figura 6 - *Cartaz da Exposição Colonial Porto 1934* em Ercílio de Azevedo, Henrique Galvão, 1934.
Figura 7 - *Acção Colonial Número Comemorativo da Exposição Colonial do Porto*, Filipe Frederico, 1934.
Figura 22 - *A Coroação da Rainha do Congo*, O Ant3nio Maria, 28 de Setembro de 1882.
Figura 74 - *Prefira o caf3 puro*; Negrita; 1924

Esta metodologia funciona, como uma ferramenta progressiva, ou seja, começa por desacelerar o olhar, obrigando à descrição atenta e rápida, avança para a identificação das estratégias formais que moldam a percepção e culmina numa reflexão crítica sobre as implicações simbólicas e políticas da representação. Ao organizar a análise desta forma, procura-se evitar leituras superficiais e promover uma relação mais consciente com o arquivo visual e fazer com que se perceba os possíveis problemas que esse arquivo transmite, descolonizando assim o olhar e o pensamento.

3.3. Identificação de Racismo Visual: Sinais, Códigos, Omissões e Enquadramentos

Para a identificação de racismo, estereótipos e exotização visuais, serão apresentados mecanismos que ajudaram a reconhecer como estas construções funcionam nas ilustrações. Estes mecanismos funcionam como ferramentas de leitura crítica, permitindo perceber de que forma determinadas escolhas visuais contribuem para a produção de hierarquias raciais e para a normalização de discursos coloniais, pois “O significado de uma imagem altera-se de acordo com o que se vê imediatamente ao lado ou imediatamente depois dela. A autoridade que ela conserva distribui-se por todo o contexto em que aparece.” [31] (Berger, 2008, p. 29).

A identificação e o papel desempenhado pelo racismo visual passa pela observação de sinais recorrentes, como a forma como os corpos são posicionados, enquadrados ou fragmentados, a presença ou ausência de vestuário, a repetição de poses estereotipadas e a forma como a figura negra é colocada em relação a outras figuras na imagem (fig. 75). O enquadramento, a escala e a iluminação são também elementos fundamentais, uma vez que podem reforçar ideias de subalternidade, exotismo ou disponibilidade do corpo negro ao olhar.

Todas as imagens organizam o seu espaço de alguma forma, e há dois aspectos relacionados com esta organização a considerar: a organização do espaço "dentro" de uma imagem e a forma como a organização espacial de uma imagem oferece uma posição de visualização específica ao espectador. Esta oferta faz parte da forma como uma imagem permite ver. [32] (Rose, 2001/ 2016, p. 66)

Para além do que é visível, esta análise considera igualmente as omissões. A ausência de nomes das pessoas representadas, nas suas histórias e dos seus contextos, constitui um mecanismo frequente de desumanização, transformando pessoas em símbolos e objetos, porém até os objetos são nomeados. Estes silêncios visuais são tão significativos quanto os elementos

representados, pois contribuem para apagar a história das pessoas retratadas.

A leitura crítica das imagens inclui ainda a identificação de códigos visuais herdados do imaginário colonial, como a associação do corpo negro à natureza, à animalização, ao erotismo ou ao trabalho forçado. Reconhecer estes códigos permite compreender como o racismo visual não se manifesta apenas através de imagens explicitamente violentas, mas também por meio de representações aparentemente neutras ou normalizadas, como a representação de mulheres negras vestidas com os típicos trajes portugueses (fig. 76).

Este conjunto de ferramentas visa apoiar quem analisa a imagem na construção de uma leitura consciente e informada, promovendo a capacidade de questionar o que é mostrado, o que é omitido e quais as relações de poder que estruturam a representação.



Figura 75 - Fotografia no Palácio de Cristal: 1.ª Exposição Ultramarina Colonial Portuguesa: [indígena Bijagós e mulher portuguesa].



Figura 76 - 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.

[31] Tradução livre. O original: “Consequently a reproduction, as well as making its own references to the image of its original, becomes itself the reference point for other images. The meaning of an image is changed according to what one sees immediately beside it or what comes immediately after it. Such authority as it retains, is distributed over the whole context in which it appears.”

[32] Tradução livre. O original: “All images organise their space in some way, and there are two related aspects of this organisation to consider - the organisation of space ‘within’ an image, and the way the spatial organisation of an image offers a particular viewing position to its spectator. This offer is part of an image’s way of seeing.”

3.4. Definição da Persona Inicial

A persona inicialmente definida para a análise da metodologia visual procurava abranger um público amplo e diversificado, composto por pessoas com diferentes níveis de contacto com a cultura visual e com a análise de imagens. A intenção inicial do projeto era desenvolver um manual visual acessível tanto a participantes ligados às áreas das artes, *design* ou comunicação, como a pessoas sem formação específica nestes campos.

Partiu-se do pressuposto de que o manual poderia funcionar como uma ferramenta pedagógica introdutória, capaz de auxiliar diferentes utilizadores na construção de uma leitura mais crítica das imagens. Assim, a metodologia visual foi pensada para orientar o olhar de forma gradual, permitindo que qualquer pessoa pudesse observar, interpretar e questionar os elementos presentes nas ilustrações, independentemente do seu nível de conhecimento prévio.

Esta primeira definição de público considerava utilizadores interessados em temas relacionados com representação, memória, identidade, colonialismo e cultura visual, mas sem limitar o projeto a um perfil específico. O objetivo era perceber até que ponto a estrutura das perguntas orientadoras, os níveis de análise e os elementos gráficos do manual seriam suficientemente claros, intuitivos e acessíveis para públicos distintos.

Deste modo, a fase inicial de testagem procurou precisamente compreender como diferentes perfis reagem à metodologia visual, permitindo observar dificuldades, facilidades e diferentes formas de interpretação das imagens antes de definir de forma mais concreta o público-alvo do projeto.

Persona Inicial

Perfil

- Público de diferentes faixas etárias;
- Pessoas com ou sem formação em *design*, artes visuais ou áreas criativas;
- Interesse geral por imagem, cultura visual e questões sociais;
- Diferentes níveis de literacia visual e experiência em análise de imagens;
- Curiosidade em compreender representações visuais e os seus significados culturais;
- Procura de ferramentas acessíveis para apoiar a interpretação de imagens.

Motivações:

- Aprender a observar imagens de forma mais crítica;
- Compreender como as representações visuais influenciam perceções sociais;
- Desenvolver conhecimentos básicos sobre análise visual;
- Explorar contextos históricos associados às imagens.

Principais Desafios:

- Dificuldade em interpretar elementos visuais de forma aprofundada;
- Pouco contacto com metodologias de análise de imagem;
- Diferenças significativas nos níveis de conhecimento visual;
- Tendência para leituras rápidas ou superficiais das ilustrações.

Oportunidades de Evolução:

- Desenvolvimento de literacia visual crítica;
- Maior consciência sobre os impactos sociais das imagens;
- Capacidade de aplicar métodos de observação a outros contextos visuais;
- Aproximação entre públicos especializados e não especializados através da análise visual.

Figura 77 - Persona inicial indicada para a utilização da metodologia visual.

Capítulo 4.

Projeto Editorial (Exploração Prática)

Após o enquadramento teórico apresentado nos capítulos anteriores e a definição dos procedimentos metodológicos adotados para a análise das imagens, este capítulo centra-se na dimensão prática da investigação, materializada através do desenvolvimento de um projeto editorial. A criação deste artefacto gráfico constitui uma extensão do percurso teórico e analítico realizado ao longo do trabalho, assumindo o *design* não apenas como meio de apresentação de conteúdos, mas como uma ferramenta crítica capaz de intervir na leitura da cultura visual.

Partindo da análise das representações da mulher negra na ilustração de Portugal colonial, o artefacto editorial foi concebido com o objetivo de tornar visíveis os mecanismos visuais que sustentam estereótipos raciais, promovendo simultaneamente uma leitura mais consciente e informada das imagens.

Assumindo, uma dimensão pedagógica, aproximando-se da lógica de um manual visual orientado para a literacia crítica da imagem, através da articulação entre imagens selecionadas e questões orientadoras, pretende-se incentivar quem lê, a participar ativamente no processo de interpretação, estimulando a identificação de códigos visuais associados à exotização, à desumanização ou à subalternização de corpos negros na ilustração.

Para além da sua função analítica, o projeto editorial procura também explorar o potencial do *design* como prática descolonial, inserindo e analisando casos práticos de análise de artistas negras que procuram então descolonizar a imagem do corpo feminino negro através da arte. Torna-se também teórico, procurando informar sobre o período colonial português e procurando dar visibilidade às mulheres negras importantes na história de Portugal, que muitas vezes foram silenciadas e/ou que ficaram no anonimato.

Este capítulo apresenta, assim, o processo de desenvolvimento do projeto editorial, descrevendo o conceito que orienta o artefacto, as decisões estruturais e gráficas adotadas, bem como as estratégias utilizadas para traduzir a investigação num objeto visual coerente. São também discutidas as possibilidades de utilização do manual enquanto ferramenta pedagógica e crítica, evidenciando o potencial do *design* editorial para contribuir para uma leitura mais consciente e plural da cultura visual.

4.1. Conceito e Estrutura do Artefacto Gráfico

Foi considerado importante nomear e dar destaque ao artefacto gráfico de forma diferente em relação ao restante do projeto. Num primeiro momento, surgiram diversos nomes como: atlas visual, cartografia visual, caixa de imagens, base de dados visual, entre muitos outros (fig. 78).

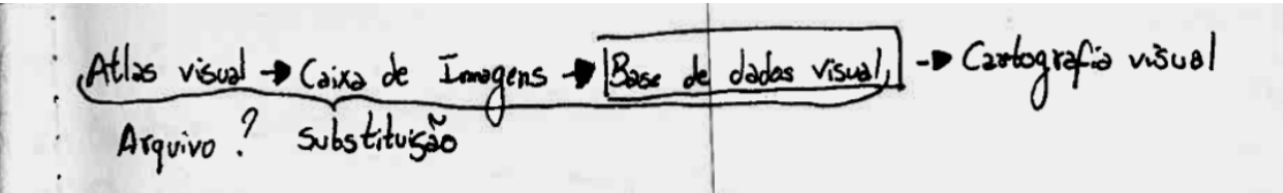


Figura 78 - Digitalização de um mapa de ideias para a nomeação do objeto editorial.

Porém, os seus significados não fariam sentido na relação com o restante conceito do projeto. Surgiu, assim, a ideia de fazer uma continuação do movimento dos manuais anti-racistas, como: *Pequeno Manual Antirracista* de Djamila Ribeiro (2019) (fig. 79)., *Guía antirracista* de Moha Gerehou, Lucía Mbomío, Esther Mayoko e Rubén H. Bermúdez (2023) (fig. 80). e *Radika - educação para o antirracismo da Associação Renovar a Mouraria* (2023) (fig.81). O nome definido para o objeto editorial foi **Manual Visual**, não apenas pelo seu significado, mas porque, de certa maneira, o objetivo é ensinar a ler ilustrações da época de portugal colonial, tal como os manuais que costumam ensinar e acrescentar algo às pessoas. Foi retirado o anti-racista do nome, apenas porque seria restringir a uma forma de preconceito e discriminação, o que não é pretendido para este projeto.

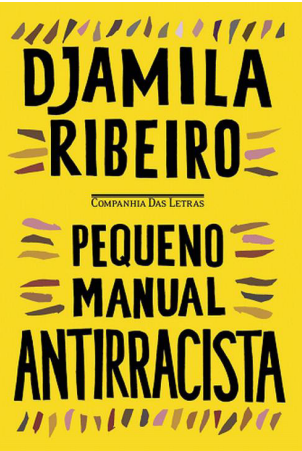


Figura 79 - *Pequeno Manual Antirracista* de Djamila Ribeiro (2019).



Figura 80 - *Guía Antirracista* de Moha Gerehou, Lucía Mbomío, Esther Mayoko e Rubén H. Bermúdez (2023).



Figura 81 - *Radika - educação para o antirracismo da Associação Renovar a Mouraria* (2023).

O manual foi pensado 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, ajudando 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 foco do manual é ser 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.

A estrutura do manual organiza-se, num primeiro momento, nas seguintes fases:

- Definição, contextualização e explicação do conceito.
- Apresentação de alguns preconceitos e invisibilidades vividas pelas mulheres negras, apenas dando pequenos exemplos para não influenciar a análise.
- Questionamento sobre a descolonização do *design*, explicando o objetivo do trabalho.
- Conclusão com uma proposta de utilização do manual.

De seguida, é abordada a metodologia visual, onde primeiro são abordadas e clarificadas as categorias e os critérios para uma escolha reduzida de ilustrações para integrar a metodologia. Surgindo, uma breve explicação do sistema de análise adotado. O capítulo termina com a seção da metodologia visual na prática, onde são apresentadas as questões orientadoras que apoiam a análise das ilustrações.

Este capítulo finaliza com um gráfico que apresenta novas questões para análises futuras que permitem aprofundar a reflexão e a análise (fig. 82). Este gráfico é inspirado no modelo “*Fig. 2.1 Locais e modalidades para interpretar materiais visuais.*” (Rose, 2001/ 2016, p. 25), tendo sido adaptado ao contexto e objetivos deste projeto.

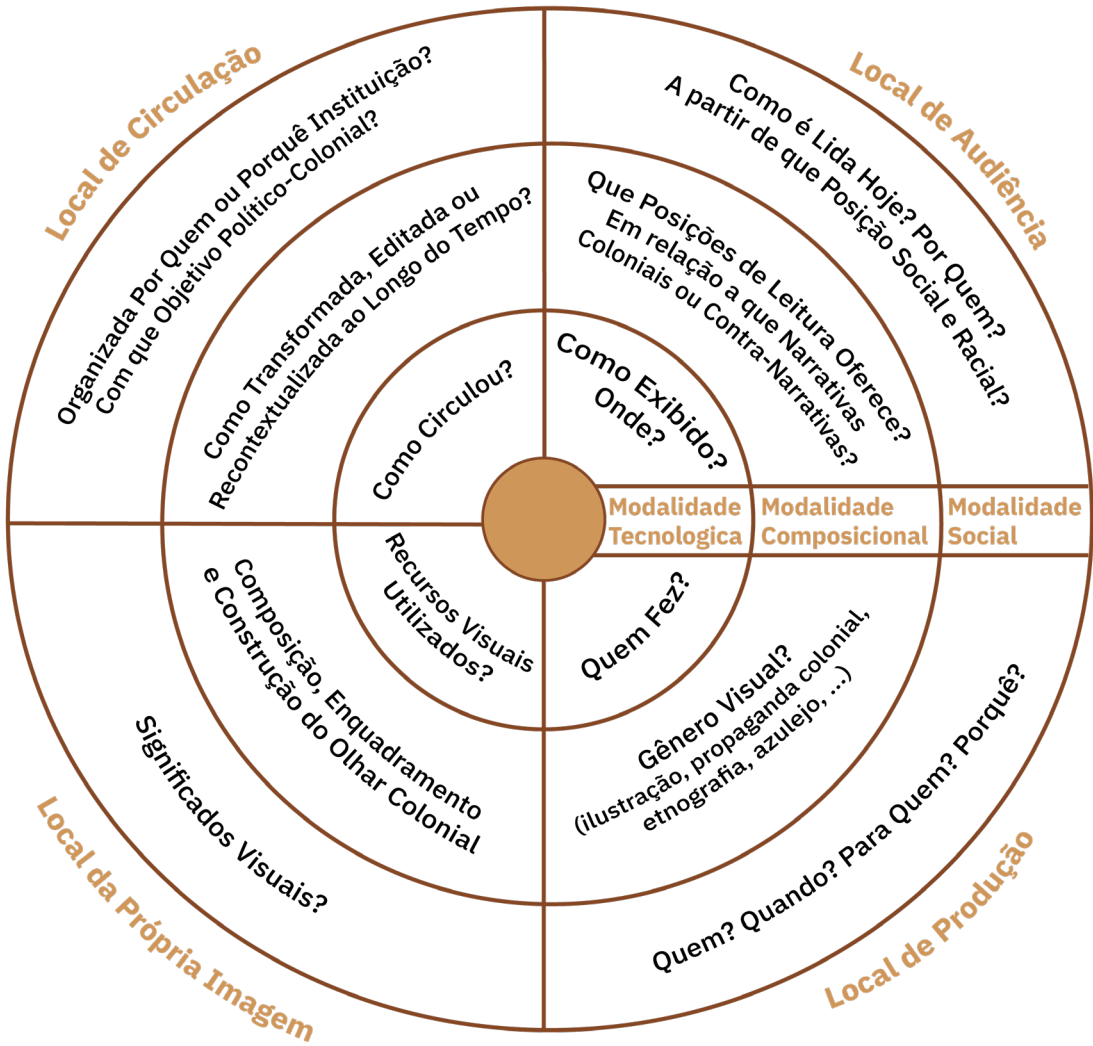


Figura 82 - Locais e modalidades para interpretar materiais visuais.

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.

“Que ética científica é aquela que passa por cima dos direitos de imagem dessas pessoas e que não anoni-miza os seus rostos nem os seus corpos?” (Roldão, 2024, p. 37). 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, sendo que apenas no capítulo onde é inserida a metodologia visual os corpos negros são representados exatamente como as ilustrações originais mas nos restantes capítulos do manual existe um tratamento de imagem para não expor a totalidade do corpo feminino desnudado (fig. 83).

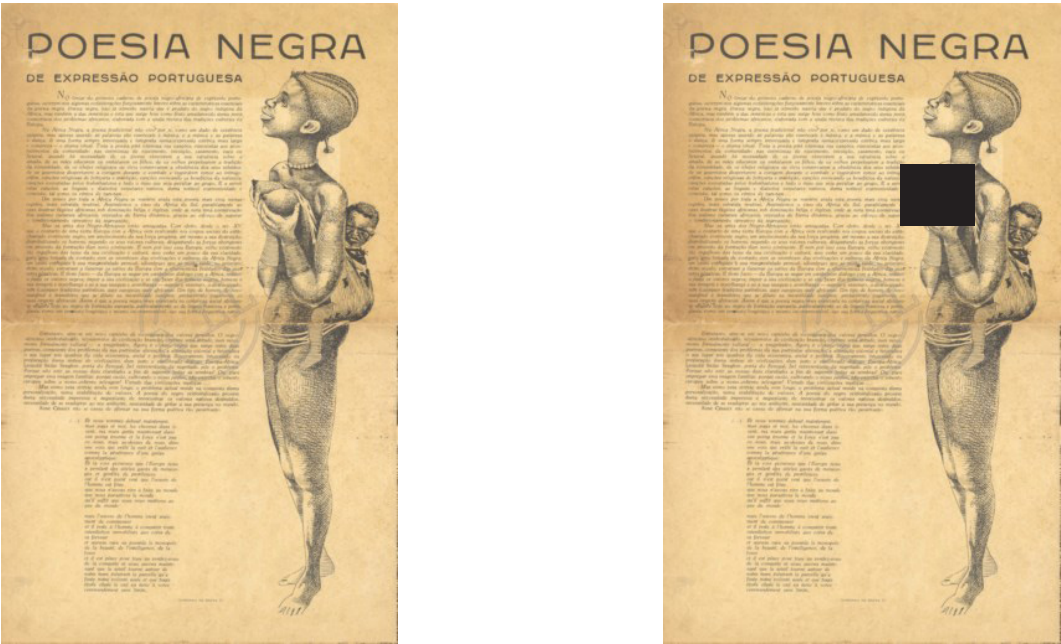


Figura 83 - Exemplo de tratamento de imagem.

Após a apresentação e estudo da metodologia visual, surgem pequenas explicações acerca dos problemas encontrados ao longo das representações visuais (fig. 84). Novamente o objetivo não é influenciar o pensamento de quem analisa, mas sim apresentar certos pormenores que podem ter escapado durante a visualização das imagens.

Em seguida, são apresentados casos práticos de análise contemporâneos de artistas negras, mostrando representações mais justas, menos discriminatórias/ estereotipadas e plurais do corpo da mulher negra. Para a apresentação destes casos práticos de análise realizou-se contacto com diversas artistas que estivessem dispostas a realizar uma pequena conversa sobre o seu trabalho e posicionamento, perante as questões da representação do corpo (fig. 85).

Por fim, é apresentado o contexto histórico português durante o período colonial, com enfoque nas comunidades negras, como a sua formação e como se sucedeu o seu crescimento, sendo também abordadas as estratégias desenvolvidas por esses grupos para afirmar a sua voz num país colonizador (fig. 86). O foco não foi documentar toda a história daquele período histórico, mas sim inserir novas partes históricas que não são interpeladas durante o ensino português.

Segue em seguida, uma apresentação de algumas figuras femininas negras, procurando destacar os seus percursos e as suas ideias. Infelizmente, muitas das vezes, apenas se encontram registos escritos sobre algumas das mulheres, ficando em falta os registos imagéticos. 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 (fig. 87).

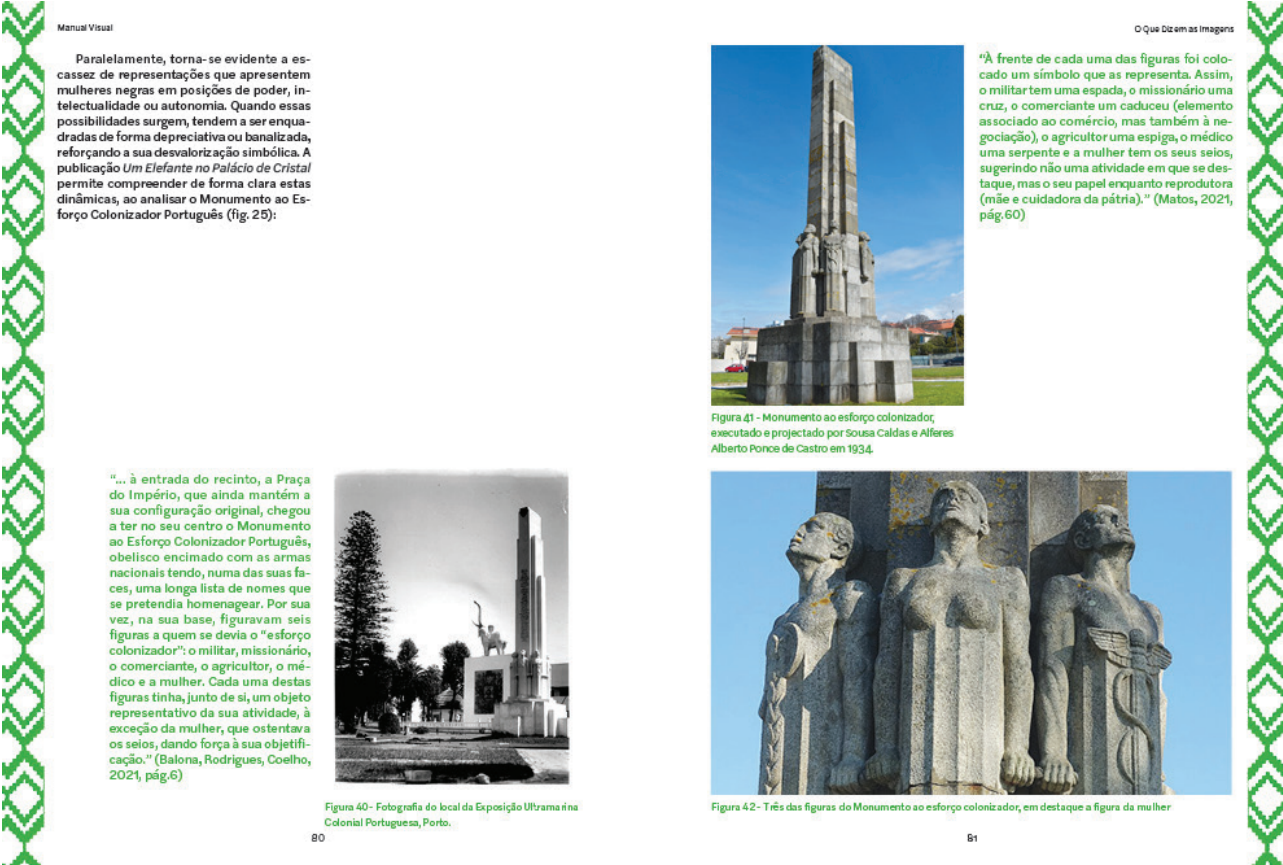


Figura 84 - Spread do capítulo *Padrões e Ausências*, do manual visual.



Figura 85 - Spread do capítulo *Casos Práticos de Análise*, do manual visual.



Figura 86 - Spread do capítulo Contexto Português, do manual visual.

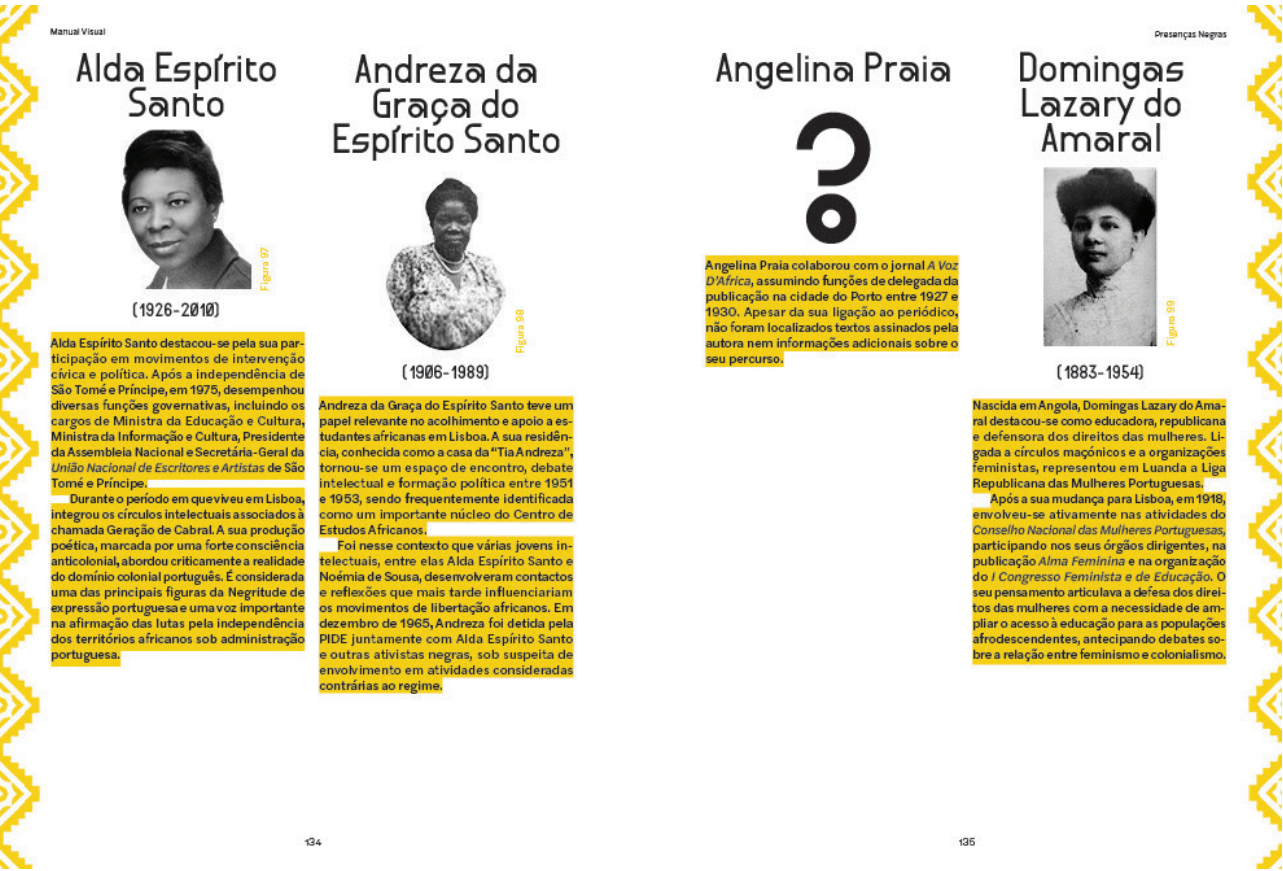


Figura 87 - Spread do capítulo Mulheres Negras Importantes Contexto Português, do manual visual.

O capítulo finaliza, com algumas estratégias visuais de afirmação, criadas pela comunidade negra, procurando reforçar um sentimento de pertença e de orgulho cultural. Ao tornar visível a presença histórica das comunidades afrodescendentes, estas produções visuais também abriram espaço para novas reflexões sobre identidade, pertença e memória no contexto português. Nesse sentido, compreender estas imagens permite reconhecer que a cultura visual participa ativamente na construção de imaginários sociais, podendo tanto reforçar desigualdades como contribuir para a sua transformação.

Durante a construção do objeto editorial, foi decidido apresentar textos mais sintetizados de maneira a focar a atenção de quem utiliza o manual, ou seja, explicar apenas os conceitos mais básicos e simples de compreender. Foram também escolhidas: uma paleta de cores colorida para os capítulos com informação; e uma paleta de cor reduzida (preto sobre fundo bege) para o capítulo da metodologia visual, de forma a chamar o olhar apenas para as ilustrações.

A encadernação do manual é realizada através de argolas metálicas, uma opção que reforça o seu caráter funcional e manipulável, permitindo uma consulta mais fluida dos conteúdos. Esta solução contribui ainda para a materialização da dimensão prática e interativa do manual, facilitando a sua utilização ao longo das diferentes fases de análise.

As fontes tipográficas também foram uma decisão bastante importante. Inicialmente, a intenção seria utilizar apenas fontes criadas por mulheres negras. Porém, ao longo de alguma pesquisa, algumas limitações surgiram: as fontes encontradas tinham características decorativas sem legibilidade em textos mais extensos ou fontes que requerem a sua aquisição, o que não é viável financeiramente (exemplo: fonte *Quilombos family*, de Émilie Aurat).

Devido a estes fatores, as fontes que integram o manual são criadas por homens negros de maneira a dar voz à comunidade e apresentar o trabalho desses tipógrafos. Nos títulos foi utilizada a fonte tipográfica *Format_1452* (desenvolvida por Tré Seals, EUA), esta fonte não apresenta itálico por esse motivo optou-se por deixar a fonte em regular em termos/ palavras estrangeiras; sendo que apenas no capítulo 3 foi utilizada a fonte *Grotesk* (desenvolvida por Frank Adebaye, França; com a contribuição de Ariel Martín Pérez, Argentina). No texto corrido foi utilizada *Halyard Display* (de autoria do tipógrafo Joshua Darden e desenvolvida também por Eben Sorkin e Lucas Sharp, EUA). A escolha dessas tipografias não é apenas estética, mas também conceptual, reforçando a valorização de vozes historicamente sub-representadas no *design* gráfico.

Para além do manual visual, considerou-se igualmente importante materializar a cronologia visual desenvolvida ao longo do projeto (fig. 88), permitindo reunir e visualizar, de forma contínua, todas as ilustrações recolhidas e analisadas durante o processo de investigação. Optou-se por apenas deixar as ilustrações sem as legendas seguindo a ordem da informação dada ao longo da cronologia, sendo se a pessoa tiver interesse em saber mais informação, terá de facultar o *Research Catalogue*, como mencionado anteriormente.



Figura 88 - Cronologia Visual materializada.

A cronologia foi desenvolvida no formato A1, permitindo acomodar um elevado número de imagens numa única superfície e proporcionando uma leitura contínua da evolução das representações visuais ao longo do tempo. A dimensão amplia a experiência de observação, possibilitando ao utilizador estabelecer relações entre diferentes épocas, identificar recorrências visuais e compreender de forma mais imediata a construção histórica destes imaginários.

A escolha de um material transparente (fig. 89) surge da intenção de reforçar simbolicamente as ideias de visibilidade, memória e sobreposição histórica presentes na investigação. A transparência permite que o objeto seja percecionado simultaneamente como documento e camada, evocando a forma como estas representações foram sendo acumuladas, reproduzidas e transmitidas ao longo do tempo. Além disso, o material cria uma relação visual com o manual, estabelecendo um diálogo entre os dois artefactos e sugerindo que a leitura crítica das imagens implica olhar para além da sua superfície, revelando significados que nem sempre são imediatamente visíveis.



Figura 89 - Pormenor Cronologia Visual materializada.

Surgiu, assim, a necessidade de estabelecer uma ligação física e conceptual entre os dois objetos editoriais. Para esse efeito, optou-se pela utilização de uma capulana, um elemento têxtil, bastante presente em diversos contextos culturais africanos (fig. 90), que funciona simultaneamente como dispositivo de união e elemento simbólico. Através desta solução, o manual visual e a cronologia deixam de existir como objetos independentes.

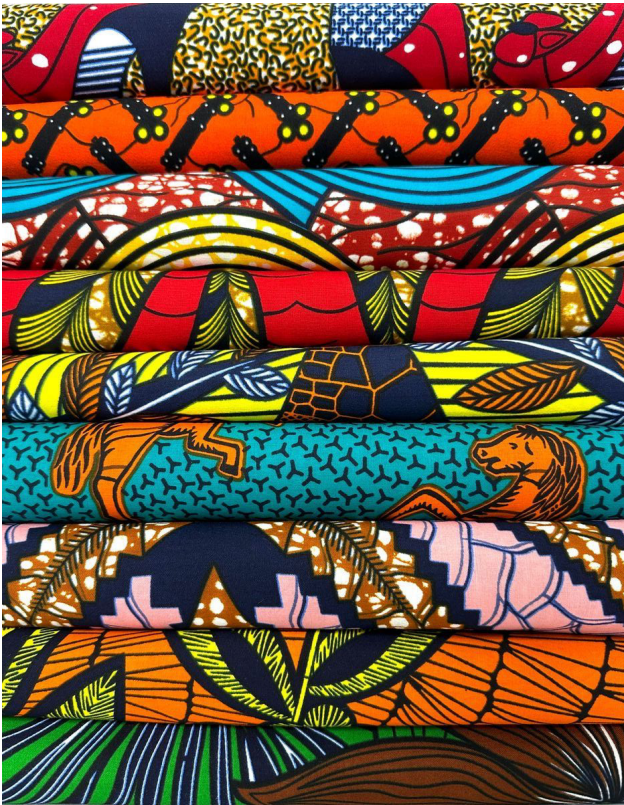


Figura 90 - Capulanas.

A capulana selecionada apresenta uma paleta cromática restrita ao preto e branco (fig. 91), de forma a garantir coerência visual com o restante objeto editorial.

Adicionalmente, um dos seus padrões foi extraído e reinterpretado como elemento gráfico, sendo aplicado no capítulo dedicado à metodologia visual, sendo que este capítulo em particular possui uma redução da paleta cromática e um *design* diferente do restante manual. Esta escolha permite estabelecer uma ligação visual entre os diferentes componentes do projeto, reforçando a unidade estética e conceptual da publicação.

As simetrias das capulanas também foram transportadas, para os grafismos dos capítulos do manual visual, tendo cada um, não só uma cor associada, como referido anteriormente, mas também um padrão (fig. 92).

Estes grafismos, surgem também na capa e contra-capas do manual visual (fig. 93), reforçando essa ligação com o tecido utilizado. Os elementos encontram-se organizados por ordem de sucessão do interior do objeto editorial.



Figura 91 - Capulana selecionada para o projeto.



Figura 92 - Grafismos utilizados em cada capítulo.

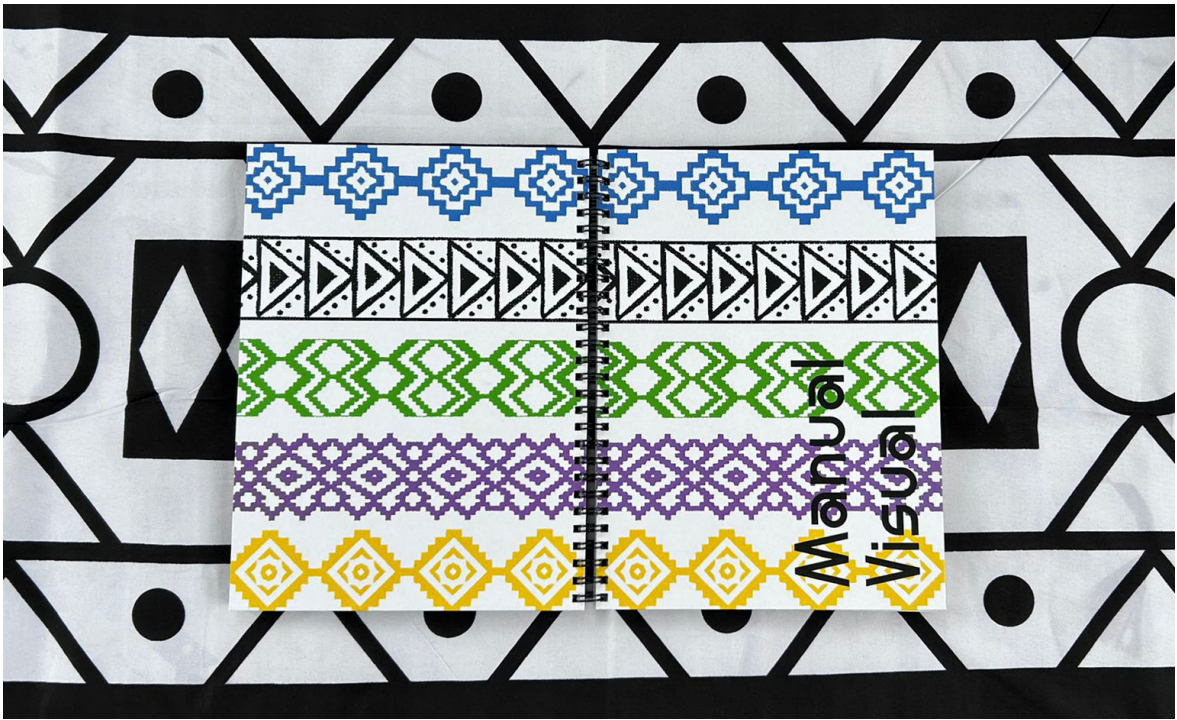


Figura 93 - Capa e contra-capas do manual visual.

A capulana assume, deste modo, uma dupla função: por um lado, estabelece uma ligação material entre os artefactos; por outro, introduz uma dimensão simbólica que remete para as culturas africanas e afrodescendentes presentes nas narrativas visuais analisadas, fazendo também uma ligação com o meu contexto pessoal. Esta escolha procura reforçar a coerência conceptual do projeto, aproximando o suporte editorial dos temas que lhe dão origem.



Figura 94 - Transformação da capulana no elemento de união dos elementos físicos.



Figura 95 - Objetos editoriais materializados.

4.2. O Manual Como Ferramenta Pedagógica

A proposta pedagógica do manual baseia-se na ideia de que o olhar não é neutro nem espontâneo. As formas como interpretamos imagens são moldadas por referências culturais, históricas e sociais que muitas vezes operam de forma invisível. Portanto “ver criticamente” implica tornar conscientes os processos através dos quais determinadas representações se naturalizam. Ao estruturar o manual em torno de perguntas orientadoras, procura-se desacelerar o olhar do leitor, incentivando uma análise mais atenta aos elementos visuais que compõem cada imagem, que muitas vezes passam despercebidos.

Como explicado anteriormente, o manual organiza-se numa metodologia de análise visual adotada na investigação, estruturada em três níveis (análise descritiva, análise formal e análise crítica). Esta metodologia traduz-se através da etapa de observação e interpretação, perguntas orientadoras, informações sobre a ilustração que vão surgindo ao longo da análise (título da obra, autoria, ano e restante texto que poderá constituir a ilustração), partindo assim de uma descrição objetiva da imagem até à identificação das estruturas simbólicas e políticas que a atravessam. Rose cita Joshua C. Taylor (1957, pp. 43-4), dizendo que este define o conteúdo expressivo de uma imagem como o resultado da articulação entre o seu tema e a sua forma visual:

A consideração separada do conteúdo expressivo é necessária porque decompor uma imagem nas suas partes componentes – organização espacial, montagem, cor, conteúdo, luz e assim por diante – não capta necessariamente a aparência da imagem. Em vez disso, o que pode ser necessário é uma escrita imaginativa que tente evocar as suas características afetivas. ^[33] (2001/ 2016, p. 101)

A noção de conteúdo expressivo proposta por Taylor permite compreender a imagem para além da soma dos seus elementos formais ou descritivos. Ao definir o conteúdo expressivo como o “efeito combinado do tema e da forma visual”, Taylor chama a atenção para uma dimensão que não é totalmente apreensível através da decomposição analítica tradicional. Ou seja, embora a análise de componentes como cor, composição, luz ou organização espacial seja fundamental, ela não esgota a experiência da imagem enquanto fenómeno sensível e afetivo.

Neste sentido, a imagem não se reduz ao que representa nem à forma como é construída, mas emerge da relação entre ambos, produzindo um efeito que envolve a observação a um nível mais intuitivo e emocional. Taylor sugere, assim, que a compreensão desta dimensão exige uma abordagem complementar, capaz de traduzir não apenas o que é visível, mas também o que é sentido. Daí a importância de uma “escrita imaginativa”, que procure evocar as qualidades afetivas da imagem, reconhecendo a sua capacidade de gerar atmosferas, tensões e significados que ultrapassam a descrição objetiva.

No contexto desta investigação, esta perspectiva reforça a necessidade de considerar a análise visual como um processo que vai além da identificação de elementos formais ou simbólicos. Implica também atender ao impacto que as imagens produzem, nomeadamente na forma como constroem imaginários, suscitam emoções e contribuem para a naturalização de determinadas representações, ou seja, as pessoas olham de maneira diferente para as ilustrações e cada olhar capta coisas diferentes, desta forma, “A forma como vemos as coisas é influenciada por aquilo que sabemos ou por aquilo em que acreditamos.” (Berger, 1972/ 2008, p. 8)

Devido a esse factor entendeu-se que era necessário colocar questões orientadoras para que fosse “obrigatório” desacelerar o olhar de quem analisa e que todos olhem para o mesmo como um todo, mas com interpretações individuais.

Deste modo, o manual assume-se como uma ferramenta pedagógica que não ensina o que ver, mas como ver. Ao promover um olhar mais lento, consciente e estruturado, contribui para o desenvolvimento de competências de literacia visual crítica, fundamentais para a compreensão das imagens enquanto construções culturais. Mais do que transmitir conteúdos, o manual propõe um exercício ativo de interpretação, no qual a pessoas é convidada a questionar, relacionar e refletir sobre aquilo que observa, reconhecendo tanto o que está presente como aquilo que é omitido

[33] Tradução livre. O original: “Separate consideration of expressive content is necessary because breaking an image into its component parts - spatial organisation, montage, colour, content, light and so on - does not necessarily capture the look of an image. Instead, what may be needed is some imaginative writing that tries to evoke its affective characteristics.”

4.3. Análise e Ajustes

Antes de avançar com a testagem pública do manual visual, foi necessário fazer pequenos testes com um grupo mais restrito de pessoas, nomeadamente algumas pessoas da turma do Mestrado de *Design* Gráfico e Projetos Editoriais 2024/2025 e com as orientadoras do projeto. Durante esta fase de testagem, foram realizadas diversas alterações com o objetivo de aperfeiçoar a metodologia visual, procurando garantir que a sua apresentação no artefacto, durante a exposição pública, se aproximasse o mais possível da versão final do projeto.

Inicialmente, a metodologia visual era apresentada numa primeira secção explicativa, acompanhada por uma ilustração de exemplo que permitia compreender os elementos a observar e analisar (fig. 96). No entanto, verificou-se que esta estrutura não funcionava de forma eficaz, uma vez que obrigava a pessoa a folhear constantemente o manual para consultar a imagem selecionada durante o processo de análise.

Apesar disso, percebeu-se que a organização das perguntas orientadoras funcionava de forma clara e intuitiva. A inclusão de um espaço destinado à escrita de observações e conclusões revelou-se igualmente relevante, tornando o manual mais dinâmico, participativo e interativo, incentivando uma relação mais ativa entre o utilizador/a utilizadora e a ilustração analisada.

Surgiu assim a ideia de anexar a ilustração juntamente com as perguntas, eliminando o conceito de ter a explicação e a imagem juntas. A solução encontrada para reunir estes dois elementos, foi através de um desdobrável, ou seja, quem observa necessita de “abrir” a ilustração (fig. 97), causando também assim um momento de revelação e de interação.



Figura 96 - Primeiro layout dos spreads da secção de introdução à Análise Descritiva.



Figura 97 - Segundo layout - spread secção de perguntas da Análise Descritiva.

Apesar de esta solução se revelar funcional, surgiu a dificuldade de distinguir visualmente onde começava e terminava a análise de cada ilustração, tornando a leitura por vezes confusa. Para resolver essa questão, foi criada uma estrutura de identificação mais clara: as análises passaram a ser numeradas sequencialmente (1, 2, 3) e as ilustrações identificadas através de letras (fig. 98). Esta organização permitiu separar melhor os diferentes níveis de leitura e facilitar a navegação ao longo do manual visual.

Também foi acrescentado um *spread* para fechar a análise de cada ilustração (fig. 99). No lado esquerdo, existe um espaço para anotações ou para responder as perguntas, caso não exista espaço suficiente nos *spreads* anteriores. No lado direito, estão apresentadas todas as informações da imagem, nomeadamente: nome da obra, autoria, ano, cores da obra, o seu tamanho e uma descrição que revela ainda mais informação da ilustração.

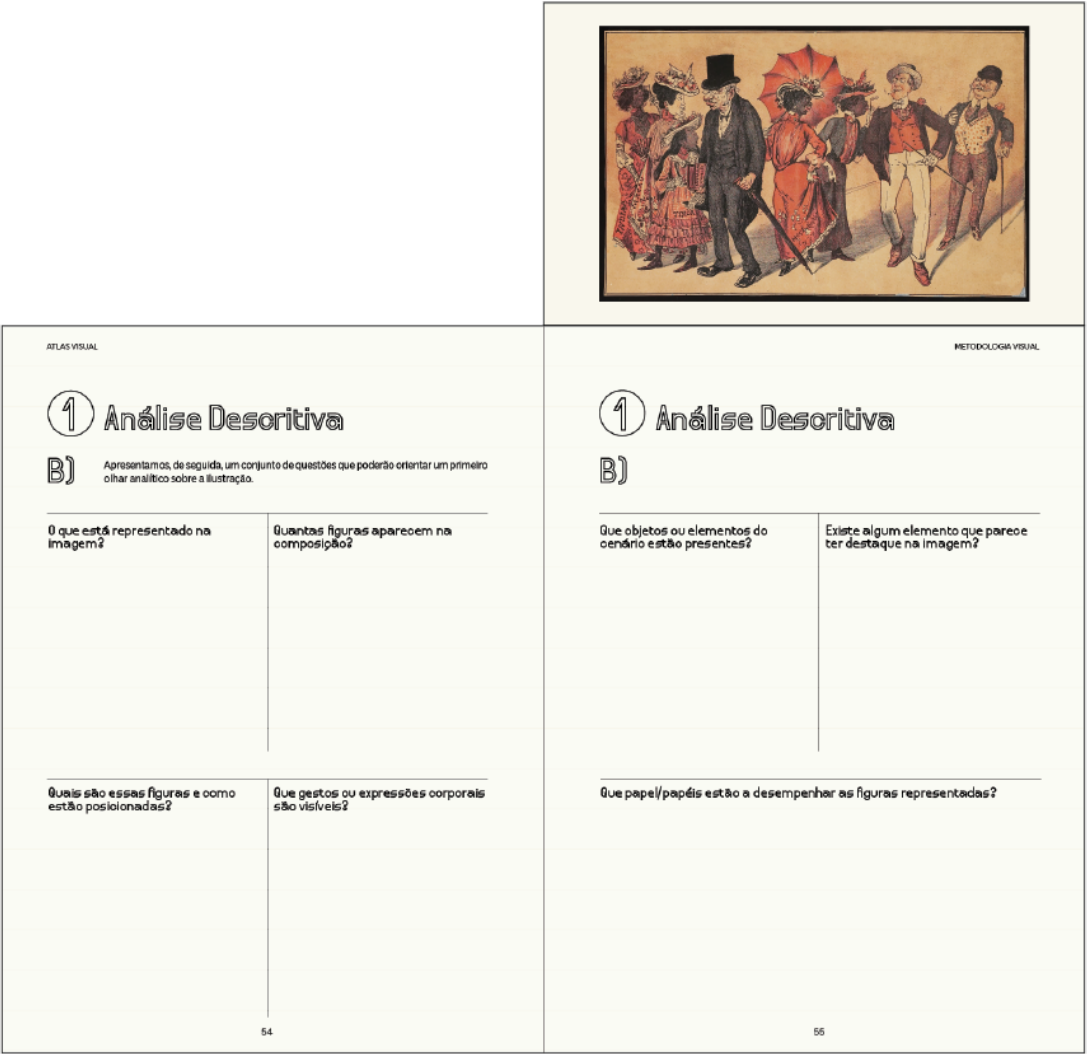


Figura 98 - Layout final para testagem - spread secção de perguntas da Análise Descritiva.

Esta fase de análise e ajustamento revelou-se fundamental para compreender de que forma o manual visual podia ser mais claro, acessível e intuitivo para quem o utiliza. As alterações desenvolvidas demonstraram que a eficácia da metodologia visual não depende apenas das perguntas orientadoras, mas também da forma como a informação é apresentada graficamente e da relação física estabelecida entre a pessoa observadora e a ilustração analisada.

Deste modo, o manual deixou de funcionar apenas como um objeto de consulta, assumindo-se progressivamente como um dispositivo pedagógico ativo, que incentiva a observação crítica, a participação e a construção de reflexão individual perante as imagens analisadas.

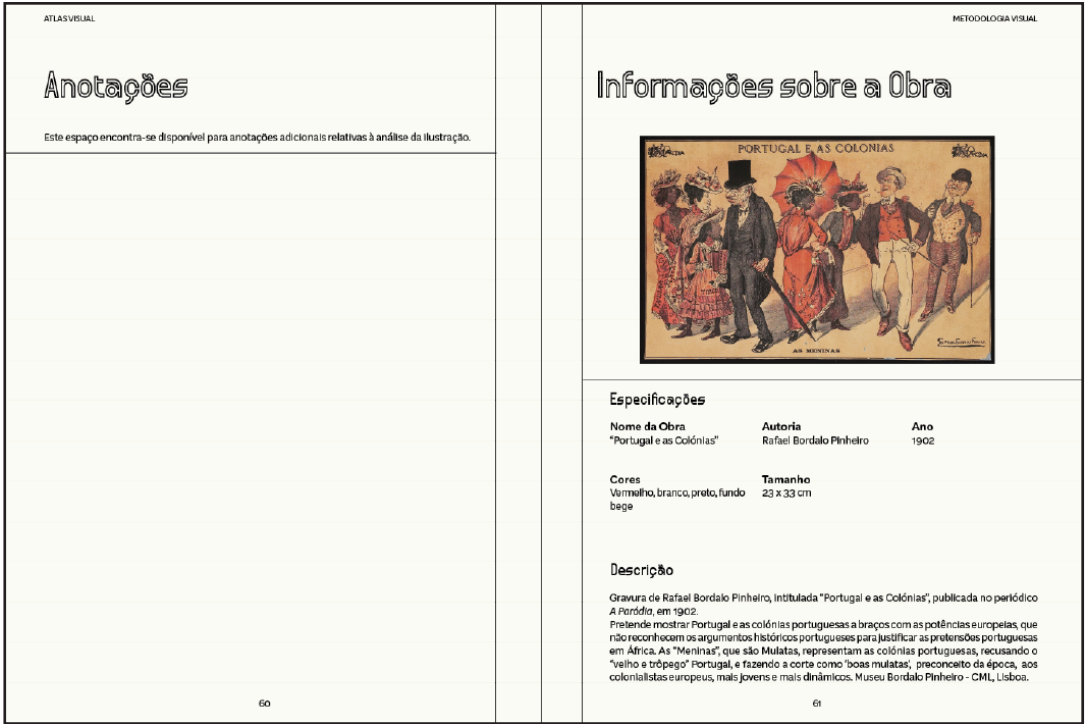


Figura 99 - Spread secção final da conclusão da análise de cada ilustração.

Capítulo 5.

Resultados, Discussão e Impacto

Após o desenvolvimento da metodologia visual e da concretização do manual visual enquanto artefacto editorial, tornou-se necessário avaliar o seu funcionamento em contexto real. Mais do que verificar a clareza da organização gráfica ou a eficácia das perguntas orientadoras, interessava compreender de que forma as pessoas interagiam com o manual, como interpretavam as imagens e até que ponto a metodologia contribuía para desenvolver uma leitura mais crítica da cultura visual da época colonial portuguesa.

Este capítulo apresenta os resultados obtidos durante as diferentes fases de testagem, bem como a análise crítica do *feedback* recolhido. Através da observação direta, dos exercícios realizados presencialmente e dos inquéritos *online*, foi possível identificar potencialidades, limitações e oportunidades de melhoria da metodologia visual proposta.

Para além da validação do objeto editorial, os testes permitiram avaliar o seu contributo para a promoção da literacia visual crítica. Os resultados obtidos contribuíram igualmente para redefinir o público-alvo do projeto e orientar os ajustes finais realizados no manual visual.

Assim, este capítulo apresenta os dados recolhidos, procurando também refletir sobre o papel do *design* editorial enquanto ferramenta pedagógica e de intervenção crítica, capaz de incentivar novas formas de observar, interpretar e questionar imagens.

5.1. Testes de Utilização

Depois da criação da metodologia visual e da produção do objeto editorial, foi necessário testar o seu funcionamento, para perceber se a organização da metodologia visual se encontra perceptível e se as perguntas que a acompanham são simples e claras.

Foram realizados dois tipos de testagem com diferentes grupos de pessoas, uma sessão presencial e formulários *online* [34], para deste modo conseguir receber respostas de grupos diversos de pessoas, sendo algumas da área das artes visuais ou *design* e outras de outras áreas.

Sucedeu-se uma sessão presencial, no dia 13 de maio de 2026, no âmbito da atividade *contrabando de ideias #06 - A Mulher Negra na Cultura Visual de Portugal Colonial*, do ID_CAI — Identidades_Collectivo de Acção/Investigação, grupo de interesse do i2ADS - Instituto de Investigação em Arte, *Design* e Sociedade (fig. 100).

A sessão iniciou-se com uma breve explicação sobre o contexto do projeto e de seguida foi desenvolvido um exercício para colocar a metodologia visual em prática. As pessoas participantes foram divididas em grupos de duas, tendo resultado no total seis grupos, com idades entre os 22 anos e os 76 anos. Participaram estudantes de mestrado, pessoas doutoradas a exercer atividades académicas e de investigação e um investigador aposentado. A partir de uma selecção prévia de quatro ilustrações do espólio que integra o manual visual, no início do exercício, as pessoas puderam escolher duas ilustrações para analisar. As quatro ilustrações que fizeram parte da selecção inicial foram:



Figura 101 - Ilustrações utilizadas na sessão presencial.



Figura 100 - Cartaz da oficina “A Mulher Negra na Cultura Visual de Portugal Colonial” do *contrabando de ideias #06*.

Cada grupo de pessoas teve cópias das diferentes fases de análise visual, que preencheu conforme os diálogos foram decorrendo. Terminando a tarefa, as análises de cada imagem foram partilhadas oralmente, tendo havido intervenções orais de todas as pessoas. As semelhanças e diferenças nas análises serviram de ponto de desenvolvimento da reflexão sobre o poder das ilustrações na construção de significados, evidenciando como a interpretação de uma ilustração pode variar consoante os conhecimentos, experiências e referências culturais de cada pessoa. Este momento permitiu também compreender de que forma a contextualização histórica e a informação adicional influenciam a leitura visual, contribuindo para o desenvolvimento de uma análise mais crítica e consciente das representações presentes nas ilustrações.



Figura 102- Imagens do *Workshop* de testagem da metodologia visual.

Em geral os resultados foram bastante positivos, demonstrando assim o funcionamento da metodologia em causa. Dependendo da ilustração selecionada, quem analisou foi ajustando a sua percepção, não estando à espera do conteúdo textual que acompanhava a imagem. Foi percebido também que, com pessoas das áreas artísticas, nem todas as perguntas orientadoras são necessárias.

Em relação à segunda testagem, os inquéritos *online*, esses foram partilhados com o público, de diferentes áreas de estudo, nomeadamente: *designers*, enfermeira, biólogo, profissional de *marketing*, profissionais de relações internacionais e ciências farmacêuticas, contabilizando no total 12 respostas. Os formulários integravam 10 ilustrações (as que inicialmente integravam o manual visual) (ver página 73) e as mesmas perguntas orientadoras.

[34] A totalidade das perguntas e das respostas das testagens encontram-se disponíveis no capítulo Apêndice.

Tendo em conta as três diferentes fases da metodologia revelando os detalhes das ilustrações progressivamente, o objetivo era perceber até que ponto a metodologia visual funciona com pessoas de outras áreas. Tendo em conta que:

Não faz as mesmas coisas enquanto navega por uma galeria online em casa como faz quando está numa galeria a olhar fotografias emolduradas. Enquanto olha para o ecrã do computador, também pode estar a ouvir música, comer, comparar um site com outro, atender o telefone; numa galeria, não haverá música de fundo, espera-se que permaneça em silêncio, não toque nas imagens, não coma... mais uma vez, a forma como o espectador aprecia uma imagem parece, por isso, muito importante para os seus significados. ^[35] (Rose, 2001/ 2016, p. 61)

[35] Tradução livre. O original: “You don’t do the same things while you are surfing through a website gallery at home as you do when you are in a gallery looking at framed photographs. While you are looking at a computer screen you can also be listening to music, eating, comparing one site to another, answering the phone; in a gallery there will be no background music, you are expected to remain quiet, not to touch the pictures, not to eat... again, the audiencing of an image thus appears very important to its meanings.”

5.2. Feedback Público

Após as duas testagens realizadas, decorreu o momento de analisar os resultados e perceber que mudanças seriam necessárias para um melhor funcionamento da metodologia visual.

Na sessão presencial retirou-se os seguintes *feedbacks*: quem participou com a sua literacia visual mais treinada respondia a algumas questões antes mesmo de elas aparecerem, isto é, as perguntas revelam-se apenas úteis para quem não tenha tido a experiência/contacto com a análise visual, ou seja, “Nesta visão da Cultura Visual enquanto área disciplinar cabe a indisciplina das imagens cujo sentido muda consoante o observador ou o arquivista, consoante a necessidade e o contexto.” (Medeiros & Castro, 2017, p. 6). Outro reparo foi que poderia ser estabelecido um tempo específico para cada análise ou apenas ser analisada uma ilustração por grupo de forma a obter uma análise mais profunda.

Já nos inquéritos *online*, como as respostas obtidas eram de um espólio mais abrangente de pessoas, percebeu-se que as perguntas faziam sentido para quem não tem prática de exploração de literacia visual ou informação sobre este campo de estudo específico, como a colonização. Alguns dos inquéritos não foram respondidos na sua totalidade ficando sem se perceber se as perguntas seriam pouco claras e confusas para interpretação ou se a pessoa apenas não quis concluir o formulário.

Na totalidade os aspectos positivos identificados nas testagens foram:

- A metodologia visual incentivou uma observação mais atenta e crítica das ilustrações, levando as pessoas participantes a identificar detalhes que inicialmente lhes tinham passado despercebidos.
- As perguntas orientadoras ajudaram a reconhecer elementos relacionados com estereótipos, posições corporais, expressões faciais e relações de poder presentes nas imagens.
- A divisão da análise em três níveis (descritivo, formal e crítico) facilitou uma leitura gradual e estruturada das ilustrações.
- O espaço destinado à escrita de observações e conclusões tornou a experiência mais participativa, incentivando uma relação ativa entre a observação e a análise da imagem.
- Os elementos interativos do artefacto, como os desdobráveis e a proximidade entre perguntas e imagem, aumentaram o envolvimento e a curiosidade durante a utilização do manual.
- Participantes com menor literacia visual demonstraram conseguir compreender melhor os mecanismos de racialização presentes nas ilustrações através da mediação das perguntas.

Apesar destes pontos positivos, foram retiradas algumas informações que serviram para realizar os últimos ajustes da metodologia visual e modificação na demonstração da mesma no manual visual.

- Participantes com maior experiência na área das artes ou do *design* consideraram algumas perguntas demasiado óbvias ou repetitivas.
- Em certos momentos, a análise tornou-se longa e cansativa, especialmente quando aplicada consecutivamente a várias ilustrações.
- Algumas perguntas revelaram-se ambíguas ou demasiado abertas, gerando interpretações distintas entre participantes.
- Nos inquéritos *online*, várias respostas ficaram incompletas, dificultando perceber se a interrupção ocorreu por falta de clareza das perguntas ou por desinteresse.
- A ausência de acompanhamento presencial no formato *online* limitou a possibilidade de esclarecer dúvidas durante o processo de análise.
- Verificou-se a necessidade de definir melhor o tempo de análise ou reduzir a quantidade de ilustrações analisadas por sessão, de forma a permitir interpretações mais aprofundadas.

Depois da testagem e da análise das respostas, foi definido o público-alvo do manual visual (persona final). Inicialmente, era esperado que a metodologia visual se destinasse a todas as idades e públicos, porém percebeu-se que participantes da área das artes ou *design* não necessitam de todas as perguntas orientadoras para analisar uma ilustração. Tornou-se evidente que o público-alvo deveria possuir o mínimo de conhecimentos visuais e sobre o assunto analisado, sendo que este é posteriormente explicado no manual. Isto permitiu re-formular a persona do projeto, ajustando-a de forma mais coerente às necessidades concretas da proposta e criando uma base mais consistente para o seu desenvolvimento.

Persona Final

Perfil :

- + 20 anos;
- Interesse por cultura visual, representação e questões sociais;
- Conhecimentos básicos ou intermédios de ilustração ou leitura visual;
- Não necessita de formação especializada em *design* ou artes visuais;
- Interesse em compreender como as imagens constroem significados e reproduzem estereótipos;
- Procura ferramentas acessíveis para desenvolver uma leitura visual mais consciente e contextualizada.

Motivações:

- Desenvolver competências de análise visual crítica;
- Compreender contextos históricos e culturais associados às ilustrações;
- Identificar estereótipos, hierarquias visuais e mecanismos de representação;
- Relacionar elementos formais da imagem com questões sociais e políticas;
- Ter apoio orientador durante a observação e interpretação das ilustrações.

Principais Desafios:

- Reconhecer códigos visuais racistas ou estereotipados de forma imediata;
- Relacionar contexto histórico com representação visual;
- Interpretar imagens para além da observação superficial;
- Estruturar uma análise crítica sem apoio metodológico.

Oportunidades de Evolução:

- Desenvolvimento de literacia visual;
- Maior consciência sobre os impactos culturais das imagens;
- Capacidade de aplicar a metodologia a diferentes contextos visuais;
- Desenvolvimento de um olhar mais atento, reflexivo e informado sobre cultura visual contemporânea.

Figura 103 - Persona final indicada para a utilização da metodologia visual.

5.3 Ajustes Finais

A fase final de alterações na metodologia visual e no manual visual, foi composta pela observação e estudo dos resultados da testagem pública. Sendo feitas as seguintes alterações:

- Alteração de algumas perguntas de lugar;
- Aumento do conteúdo fornecido na terceira fase da metodologia visual;
- Redução para metade do número de ilustrações presentes no manual visual;
- Remoção de algumas questões que poderiam ser repetitivas e substituição por outras mais pertinentes.

Paralelamente, surgiu uma alteração significativa na forma de apresentação das ilustrações analisadas. Em vez da utilização de desdobráveis, optou-se pela introdução de envelopes que contêm as ilustrações em conjunto (fig. 104 e 105). Ao longo do manual, a informação complementar passa também a ser apresentada através deste sistema. Esta mudança revelou-se importante por várias razões: por um lado, o gesto repetitivo de abrir constantemente os desdobráveis tornava a experiência cansativa; por outro, o formato anterior limitava a possibilidade de pegar, movimentar e observar fisicamente as imagens de forma mais livre, faltando uma dimensão material ao processo de análise.

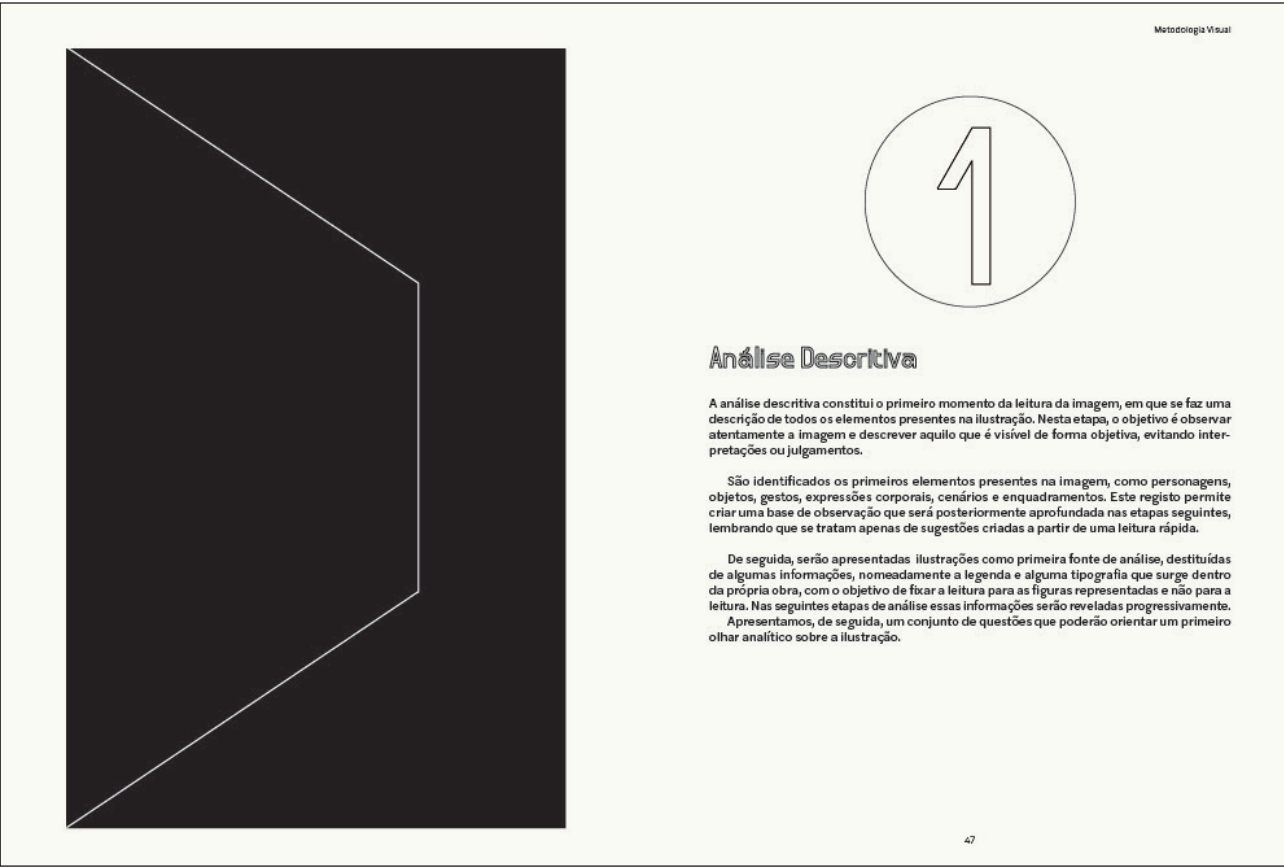


Figura 104 - Layout final da secção de perguntas da análise descritiva.



Figura 105 - Materialização do *spread* da secção de perguntas da análise descritiva.

Além disso, esta solução permitiu tornar o projeto mais sustentável e ecológico, reduzindo significativamente o número de páginas do manual visual. A introdução dos envelopes, juntamente com a reorganização dos *spreads*, contribuiu para tornar o processo de leitura e análise mais dinâmico, participativo e compreensível.

Por fim, foi também removido o *spread* final de conclusão de cada análise, uma vez que essas reflexões passaram a estar integradas diretamente na fase de análise crítica, permitindo uma maior continuidade entre interpretação e reflexão final.

Estas alterações permitiram consolidar uma versão mais coerente e funcional do artefacto editorial, equilibrando os objetivos pedagógicos, a experiência de utilização e as limitações materiais do projeto. O resultado final procura, assim, proporcionar uma leitura mais intuitiva e envolvente, incentivando a participação ativa do utilizador no processo de observação, interpretação e reflexão crítica das imagens analisadas. Nas páginas seguintes, apresenta-se a documentação do objeto final, evidenciando as soluções gráficas, editoriais e materiais desenvolvidas ao longo do projeto.

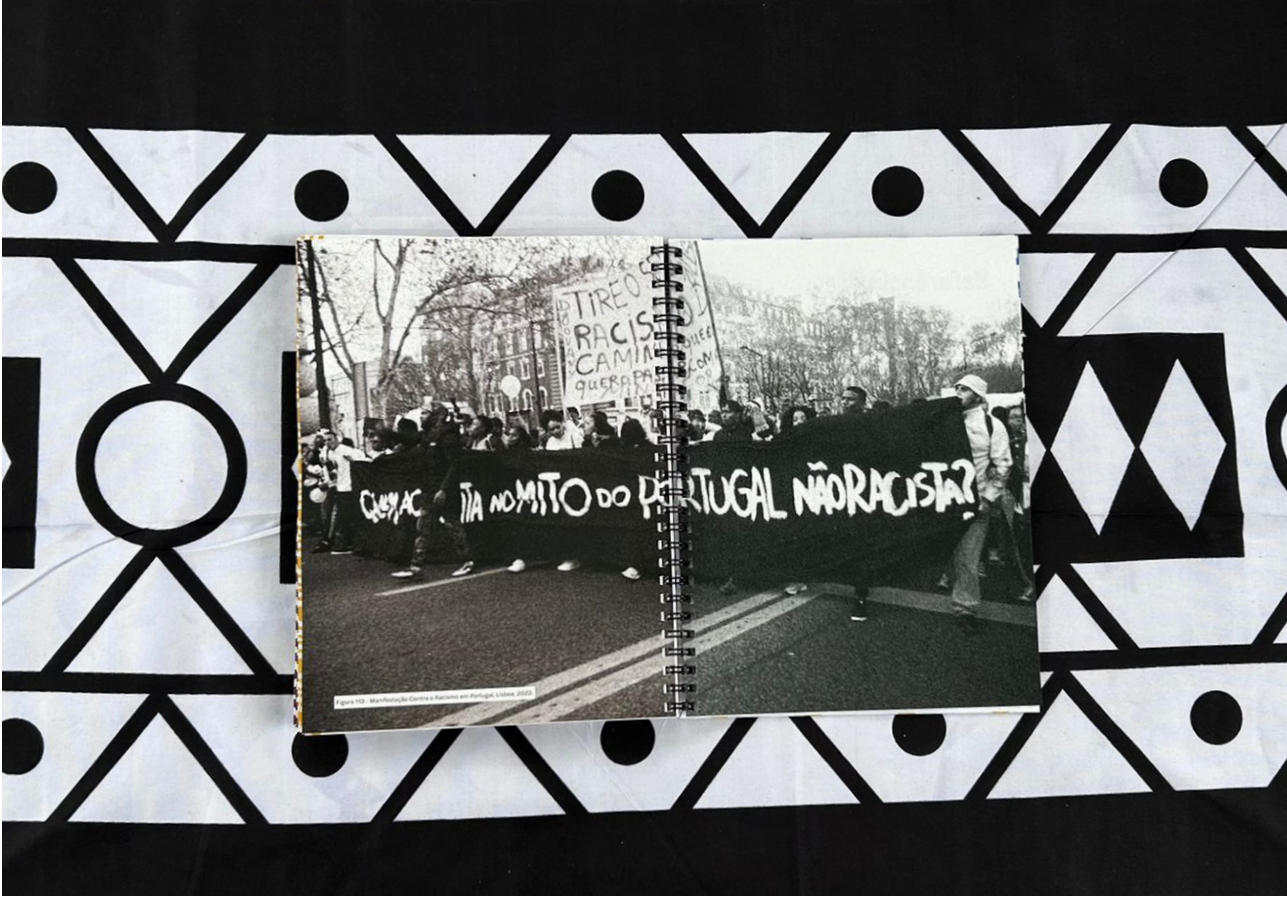
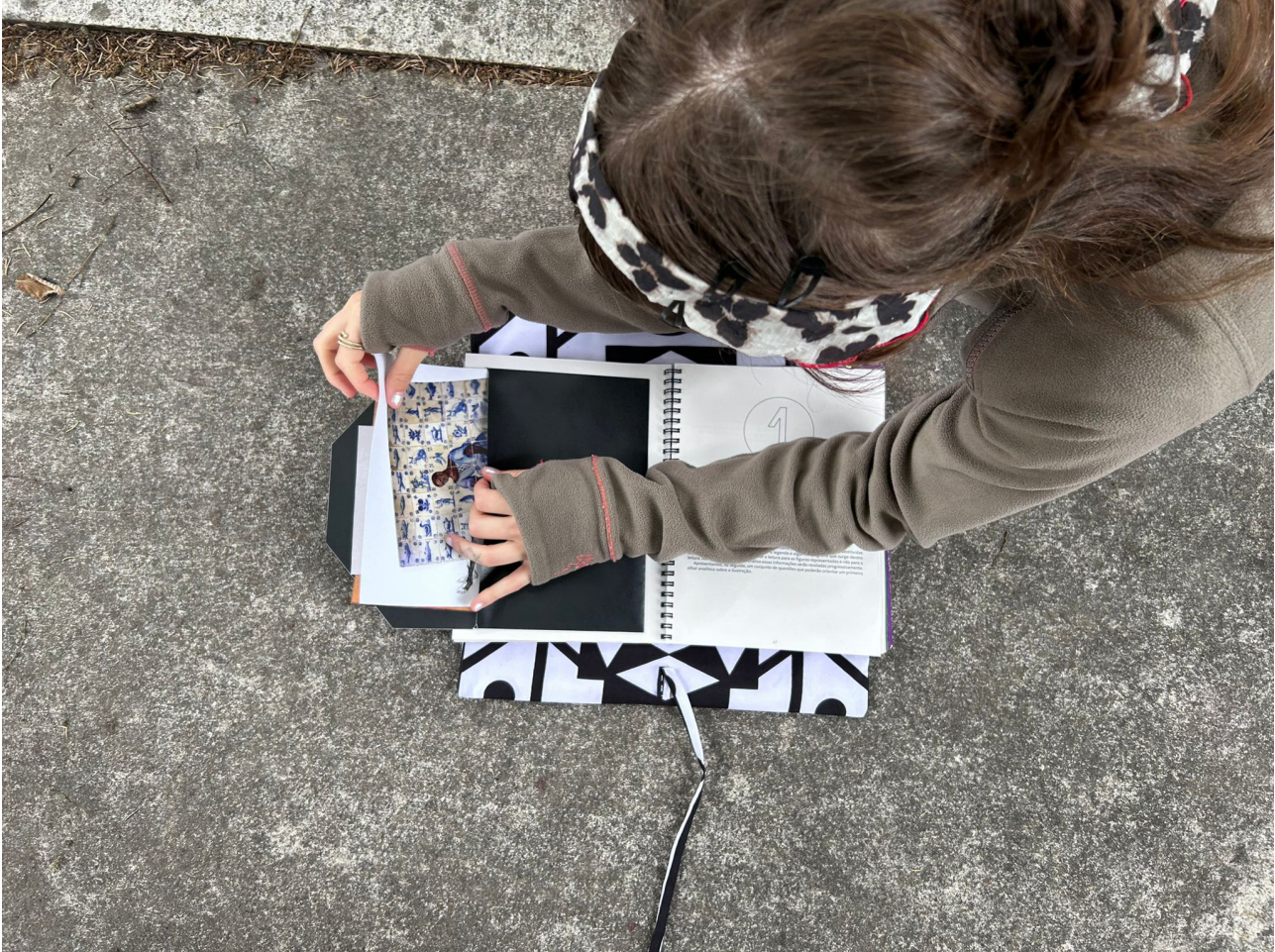
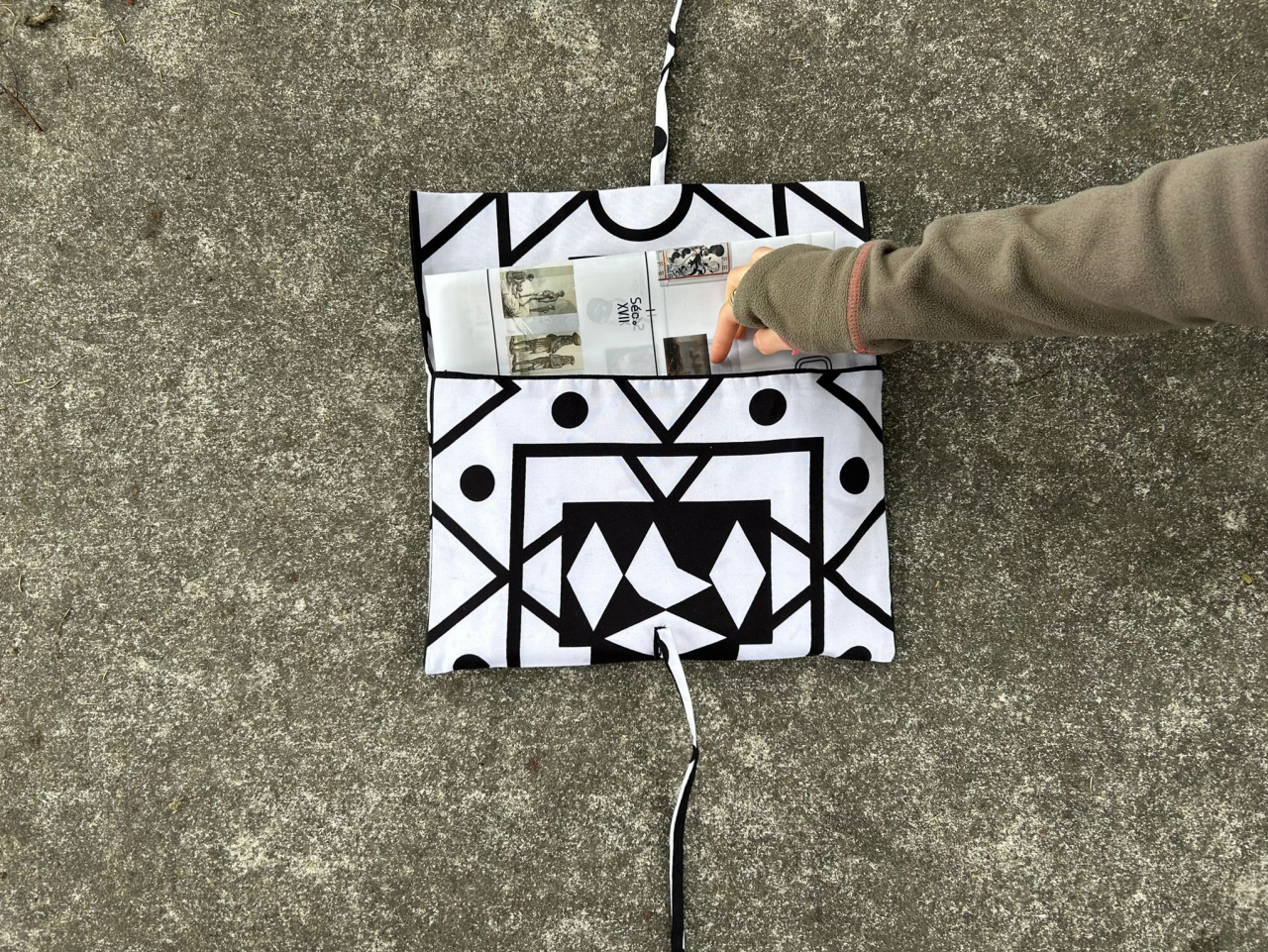


Figura 106 a 109- Registros dos objetos físicos.

5.4. Avaliação do Artefacto Enquanto Ferramenta de Literacia Visual

A testagem realizada ao longo do projeto permitiu compreender o potencial do manual enquanto ferramenta de literacia visual crítica. Segundo John L. Debes e Roger B. Fransecky:

A literacia visual refere-se a um conjunto de competências visuais que um ser humano pode desenvolver ao ver e, ao mesmo tempo, ter e integrar outras experiências sensoriais. O desenvolvimento destas competências é fundamental para a aprendizagem humana normal. Quando desenvolvidas, permitem que uma pessoa visualmente literada discrimine e interprete as ações, objetos e símbolos visíveis, naturais ou feitos pelo homem, que encontra no seu meio. Por meio da utilização criativa dessas competências, ela é capaz de comunicar com os outros. Através do uso apreciativo dessas competências, ela é capaz de compreender e apreciar as obras-primas da comunicação visual. ^[36] (1972, p. 9)

Deste modo, desenvolver competências de leitura visual torna-se fundamental para promover uma relação mais consciente com a cultura visual contemporânea e com os discursos sociais, culturais e políticos presentes nas imagens.

Os resultados obtidos demonstraram que a metodologia visual proposta contribui para tornar mais explícitos determinados mecanismos de representação presentes nas ilustrações coloniais, permitindo aos participantes identificar elementos que inicialmente passavam despercebidos e que passaram a ser observados de forma mais consciente ao longo do processo analítico.

Verificou-se igualmente que a progressão entre as diferentes etapas da metodologia (descritiva, formal e crítica), facilitava a construção gradual da interpretação. A separação destas fases revelou-se importante para evitar leituras imediatas ou exclusivamente emocionais, incentivando uma análise mais estruturada e reflexiva. Neste sentido, o manual demonstrou capacidade para funcionar como ferramenta de mediação entre imagem, contexto e interpretação.

Outro aspecto relevante identificado durante os testes relaciona-se com a acessibilidade da metodologia: mesmo participantes sem formação em *design* ou artes visuais conseguiram utilizar o manual e desenvolver leituras críticas das imagens, demonstrando que a análise visual pode ser aproximada de diferentes públicos quando organizada de forma clara e progressiva.

Contudo, a avaliação do artefacto também permitiu reconhecer algumas limitações. Em determinados casos, participantes com maior familiaridade com análise visual consideraram algumas perguntas demasiado orientadoras ou previsíveis. Este aspecto revelou a necessidade de pensar o manual como um dispositivo flexível, capaz de se adaptar a diferentes níveis de experiência e literacia visual, mas sendo mais específico para quem é iniciante no ramo.

Ainda assim, o processo de testagem confirmou o potencial do *design* editorial enquanto ferramenta pedagógica e crítica, evidenciando a importância de criar dispositivos que não apenas apresentem conteúdos, mas que também ensinem formas de observar, interpretar e questionar imagens.

[36] Tradução livre. O original: “Visual literacy refers to a group of vision-competencies a human being can develop by seeing and at the same time having and integrating other sensory experiences. The development of these competencies is fundamental to normal human learning. When developed, they enable a visually literate person to discriminate and interpret the visible actions, objects, and symbols natural or man-made, that he encounters in his environment. Through the creative use of these competencies, he is able to communicate with others. Through the appreciative use of these competencies, he is able to comprehend and enjoy the masterworks of visual communications.”

Considerações Finais

Limitações e Oportunidade Futuras

O estudo centrou-se sobretudo na ilustração portuguesa, deixando de fora outros meios visuais relevantes, como a fotografia, o cinema ou a publicidade televisiva, que poderiam ampliar a compreensão das construções raciais na cultura visual. O foco exclusivo na representação da mulher negra, embora fundamental para evidenciar a interseção entre racismo e sexismo, implica também que outras identidades racializadas permaneçam fora do escopo desta análise. Adicionalmente, a recolha de material visual foi condicionada pela acessibilidade limitada aos arquivos coloniais, muitos deles incompletos, dispersos ou pouco digitalizados.

Em relação à base de dados visual, no *Research Catalogue*, o objetivo é que seja viável, no futuro, qualquer pessoa contribuir com ilustrações para abranger a cronologia visual, passando primeiro por uma curadoria antes da inserção. Esta seleção deve-se apenas para que se evitem situações de cariz preconceituoso, e por outro lado, mantém a responsabilidade contida numa só pessoa.

A dimensão participativa do estudo, assente na observação de percepções do público, fica igualmente restringida pelo tempo e pelos recursos disponíveis, não permitindo abranger uma diversidade maior de experiências e interpretações. Ficou também de parte a análise do funcionamento do artefato através de uma exposição, com ilustrações previamente selecionadas (algumas dessas obras seriam referentes ao período colonial e outras contemporâneas), testando assim se as respostas alterariam consoante as análises.

Da mesma forma, teria sido interessante testar o manual visual com uma sessão presencial apenas com pessoas que não fossem de áreas artísticas, obtendo assim respostas muito mais diversificadas.

Um dos testes considerados fundamentais no desenvolvimento do projeto e que não foi realizado devido à falta de resposta no prazo do projeto, corresponde à validação do manual visual junto de grupos, coletivos e associações da comunidade negra. Esta etapa procurava garantir que o conteúdo desenvolvido não reproduz interpretações problemáticas, simplificações ou usos inadequados de determinados conceitos e terminologias.

Sobre as entrevistas a artistas negras, também não foi possível obter um número significativo de respostas, quer pela indisponibilidade das participantes no momento do contacto, quer pelas limitações temporais associadas ao desenvolvimento do projeto. Neste sentido, teria sido relevante contar com uma amostra mais alargada de artistas e de ilustrações contemporâneas, permitindo aprofundar o diálogo entre representações históricas e práticas visuais atuais, bem como integrar uma maior diversidade de perspectivas e abordagens artísticas.

Apesar destas limitações, o projeto abre caminhos para múltiplas direções de trabalho futuro. Uma investigação ampliada poderá incluir outros formatos visuais, como a fotografia histórica, materiais pedagógicos contemporâneos, banda desenhada ou publicidade, permitindo mapear com maior profundidade a persistência dos códigos coloniais. Será igualmente pertinente alargar o estudo a outras identidades negras e racializadas, problematizando masculinidades, infâncias ou representações *queer*.

A transformação do artefato editorial em oficinas, programas educativos ou materiais de mediação poderá aumentar o impacto social do projeto, aproximando-o de escolas, museus e comunidades.

Conclusão

O desenvolvimento deste projeto permitiu refletir sobre o papel do *design* gráfico e editorial na construção de memória, identidade e pensamento crítico. Ao centrar-se na análise de representações de mulheres negras em ilustrações coloniais portuguesas, o trabalho procurou contribuir para a problematização de imaginários visuais que, durante muito tempo, permaneceram naturalizados ou pouco questionados no contexto português.

A nível social e cultural, o projeto evidencia a importância de desenvolver ferramentas que promovam uma leitura mais consciente da cultura visual. Num contexto marcado pela circulação constante de imagens e pela persistência de determinados estereótipos raciais e sexistas, torna-se relevante criar dispositivos que incentivem a reflexão crítica sobre os modos como as representações são construídas e interpretadas. O manual visual surge, assim, como uma tentativa de aproximar a análise crítica das imagens de públicos mais amplos, contribuindo para o desenvolvimento da literacia visual e para a valorização de perspectivas mais plurais.

O projeto permitiu também reconhecer a importância da participação e validação junto de diferentes comunidades e públicos. A inclusão de *feedback* de pessoas com diferentes experiências, áreas de formação e posicionamentos revelou-se fundamental para compreender como as imagens são lidas de formas distintas e como os processos de interpretação estão sempre relacionados com contextos culturais e pessoais específicos.

No contexto académico, esta investigação contribui para o cruzamento entre *design* gráfico, cultura visual e estudos pós-coloniais, propondo uma abordagem que articula investigação teórica e prática projetual. A metodologia visual desenvolvida procura afirmar-se não apenas como ferramenta de análise, mas também como proposta pedagógica e experimental, abrindo possibilidades para futuras investigações ligadas à educação visual, memória colonial e práticas de *design* crítico.

Deste modo, o projeto reforça a ideia de que o *design* não atua apenas ao nível da comunicação estética, mas também como prática cultural e política, capaz de questionar narrativas dominantes, criar espaços de reflexão e contribuir para formas mais conscientes e inclusivas de representação visual.

Referências^[37]

ALCOFF, Linda. (2016). *Uma epistemologia para a próxima revolução*. Sociedade e Estado.

Associação Renovar a Mouraria. (2023). *Radika – educação para o antirracismo*. Consultado a 3 de janeiro, 2026. por <https://renovaramouraria.pt/pt/radika/>

BERGER, John. (2008). *Ways Of Seeing*. Penguin (Non-Classics). (Obra original publicada em 1972)

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

CEUPPENS, Bambi. (2024). *Um Elefante no Palácio de Cristal - Resistir à Exposição: o olhar da imprensa negra sobre os “zoos humanos” coloniais*. Programa de Incursão à Galeria.

COLLINS, Patricia Hill. (2016). *Aprendendo com a outsider within: a significação sociológica do pensamento feminista negro*. Sociedade e Estado.

CONDE, Fernando Sérgio da Costa. (2013). *Representação, Identidade e Cultura Visual: uma investigação. [Dissertação de mestrado]*. Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias.<http://hdl.handle.net/10437/5298>

DAVIS, Angela. (1981). *Mulheres, Raça e Classe*. Boitempo.

DAVIS, Cherry-Anne. (2021, abril 7). *Culture, No Context: Face to face with the ethics of European ethnographic museums*. Futuress. <https://futuress.org/stories/culture-no-context/>

DEBES, L. John & FRANSECKY, Roger B. (1972). *Visual literacy: A way to learn - a way to teach*. Association for Educational Communications and Technology.

EVARISTO, Conceição. (2020). *Escrevivência: a escrita de nós*. MINA Comunicação e Arte.

FANON, Frantz. (2017). *Pele Negra, Máscaras Brancas*. Tradução de Alexandre Pomar, Lisboa, Letra Livre. (Obra original publicada em 1952)

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

FYFE, Gordon & LAW, John. (1988). *Introduction: On the invisibility of the visible*. Em G. Fyfe and J. Law (orgs.), *Picturing Power: Visual Depiction and Social Relations* (pp. 1-14). Routledge.

GEREHOU, Moha, MBOMÍO, Lucía, MAYOKO, Esther e BERMÚDEZ, Rubén H. (2023). *Guía Antirracista. Madrid: Alianza por la Solidaridad*. ActionAid.

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

HOOKS, Bell. (1981). *AIN'T I A WOMAN*. Pluto Press.

JACOBS, Jessica. (2013). *Listen with Your Eyes; Towards a Filmic Geography*. Geography Compass, (7), 714-728. <https://doi.org/10.1111/gec3.12073>.

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

LORUSSO, Silvio. (2023). *What Design Can't Do: Essays on Design and Disillusion*. nai010 Publishers.

MATOS, Patrícia F. (2006). As “Côres” do Império: Representações Raciais no “Império Colonial Português”. *Imprensa de Ciências Sociais*.

MBEMBE, Achille. (2014). *Crítica da Razão Negra*. Antígona.

MCLUHAN, Marshall. (1964). *Understanding Media: The Extensions of Man*. Routledge and Kegan Paul.

MEDEIROS, Margarida & CASTRO, Teresa. (2017). *O que é a Cultura Visual?*. *Revista de Comunicação e Linguagens*, (47), 1–7. <https://revistas.fcsh.unl.pt/rcl/article/view/1467>

MILLER, Cheryl D. (2016, O que é a Cultura Visual? | Revista de Comunicação e Linguagens, junho 27). *Black Designers: Missing in Action* (1987). PRINT Magazine. <https://www.printmag.com/design-culture/black-designers-missing-in-action-1987/>

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

PILLOTON, Emily. (2009). *Design Revolution : 100 products that empower people*. Metropolis Books.

RIBEIRO, Djamila. (2017). *O que é lugar de fala?*. Feminismos Plurais.

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

ROLDÃO, Cristina. (2024). *Um Elefante no Palácio de Cristal - Resistir à Exposição: o olhar da imprensa negra sobre os “zoos humanos” coloniais*. Programa de Incursão à Galeria.

ROSE, Gillian. (2016). *Visual Methodologies, 4th Edition. An Introduction to Researching with Visual Materials*. SAGE Publications. (Original publicado em 2001)

SANTOS, Boaventura Sousa. (2018). *O colonialismo insidioso*. Geledés - Instituto da Mulher Negra. Consultado a 20 de maio, 2026. <https://www.geledes.org.br/o-colonialismo-insidioso-por-boaventura-sousa-santos/>

SILVA, Franco Santos Alves. (2019). *UMA GAROTA PROPAGANDA PARA O IMPÉRIO: O CASO DE ROSINHA NA EXPOSIÇÃO DO PORTO DE 1934*. Revista Territórios & Fronteiras, Cuiabá, vol. 12, n. 1, jan.-jul., 2019.

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

TAYLOR, Joshua C. (1957). *Learning to Look: A Handbook for the Visual Arts*. University of Chicago Press.

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

VICENTE, Filipa L. (2017). *Black Women’s Bodies in the Portuguese Colonial Visual Archive (1900-1975)*. *Portuguese Literary & Cultural Studies*, (30/31), 16-67. <https://doi.org/10.62791/sfgt5h76>

VICENTE, Filipa L. (2013). *"Rosita" e o império como objecto de desejo*. *Jornal Público*. <https://www.buala.org/pt/corpo/rosita-e-o-imperio-como-objecto-de-desejo>

WYNTER, Sylvia. (2003). *Unsettling the coloniality of being/power/truth/freedom: Towards the human, after man, its overrepresentation — An argument*. CR: The New Centennial Review, 3(3), 257–337.

[37] Nota: 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

Lista de Apêndices

Perguntas Entrevistas	123
Respostas Entrevistas	126
Maria Chale	
Beatriz Lança Gomes	
Neusa Trovoadá	
Questionário Presencial	132
Respostas Questionário Presencial	134
Questionários <i>Online</i>	158
Respostas dos Questionários <i>Online</i>	168

Perguntas Entrevistas

Práticas Visuais e Representação: Entrevista a Artistas sobre Ilustração, Identidade e Descolonização

Este formulário integra um projeto de investigação em design gráfico e cultura visual, para a conclusão do mestrado em Design Gráfico e Projetos Editoriais, da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. O projeto é centrado na análise crítica de representações de mulheres negras no contexto português, com especial enfoque em imagens produzidas durante o período colonial.

A investigação parte da construção de um manual visual e de uma metodologia de análise aplicada a ilustrações, procurando compreender de que forma essas imagens contribuíram para a formação de imaginários visuais, estereótipos e narrativas associadas à identidade negra. Paralelamente, o projeto estabelece um diálogo com práticas artísticas contemporâneas, explorando estratégias visuais que questionam, reconfiguram ou resistem a essas representações.

O objetivo desta entrevista é reunir perspectivas de artistas que trabalham com ilustração, identidade e cultura visual, de modo a enriquecer a reflexão teórica e prática do projeto e também dar a conhecer o trabalho das artistas. As respostas permitirão compreender diferentes abordagens, processos e posicionamentos críticos no campo da criação visual.

A participação é voluntária e as respostas poderão ser utilizadas para fins académicos, sendo garantida a possibilidade de anonimato, caso assim o deseje.

* Indica uma pergunta obrigatória

1.

Nome *
2.

Nome artístico (se aplicável)
3.

Local de trabalho (cidade/país) *
4.

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

5.

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

6.

Como vê a representação de pessoas negras, com particularidade a mulher

7.

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

8.

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

9.

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

10.

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

11.

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

12.

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

13.

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

14.

Autoriza a utilização das suas respostas para fins académicos?

Marcar apenas uma oval.

Sim

Não

15.

Autoriza a identificação do seu nome no projeto?

Marcar apenas uma oval.

Sim

Não

Respostas Entrevistas

Maria Chale

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

MC - 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.

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.

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.

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.

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

MC - 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 Mlengeya 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?

MC - Nalia Agostinho, Nefer.

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

MC - 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*”?

MC - 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.

Respostas Entrevistas

Beatriz Lança Gomes

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

BLG - 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 eurocêtricos. 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?

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.

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

BLG - 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?

BLG - Sim vou enviar em anexo uma que me inspirou bastante.

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.

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

BLG - 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?

BLG - 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 .

Respostas Entrevistas

Neusa Trovoad

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

NT - Neusa Trovoad 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.)

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.

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, Porquê?

NT - A arte tem um papel fundamental no agenciamento e activação da reflexão das questões sociais sociais, históricas, políticas e culturais. Nesse sentido pode contribuir para um 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 eurocêntricas 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.

Questionário Presencial

ATLAS VISUAL

METODOLOGIA VISUAL

1

Análise Descritiva

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

0 que está representado na imagem?

Quantas figuras aparecem na composição?

Que objetos ou elementos do cenário estão presentes?

Existe algum elemento que parece ter destaque na imagem?

Quais são essas figuras e como estão posicionadas?

Que gestos ou expressões corporais são visíveis?

Que papel/papéis estão a desempenhar as figuras representadas?

192

193

ATLAS VISUAL

METODOLOGIA VISUAL

3

Análise Crítica

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.

Que tipo de representação da figura feminina negra é construída nesta imagem?

A imagem reforça ou questiona estereótipos raciais?

Que elementos da imagem revelam a influência do contexto colonial?

O texto que acompanha a ilustração propaga alguma narrativa?

Existem relações de poder visíveis entre as personagens representadas?

Que ideias sobre identidade ou diferença podem ser transmitidas pela imagem?

196

197

ATLAS VISUAL

METODOLOGIA VISUAL

2

Análise Formal

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

Como desoreveria o estilo da imagem (por exemplo realista, simples, exagerado, decorativo, etc.)?

Os corpos parecem realistas ou estão exagerados/distorcidos de alguma forma? Se sim, como?

O enquadramento destaca ou diminui determinadas personagens?

Existem elementos visuais repetidos?

Que cores predominam na imagem?

Existe hierarquia visual entre as figuras representadas?

Como desoreveria as letras usadas na imagem (por exemplo formais, simples, decorativas, modernas, antigas)?

O texto revela algo de novo na ilustração?

194

195

ATLAS VISUAL

Anotações

Este espaço encontra-se disponível para anotações adicionais relativas à análise da ilustração.

198

Respostas Questionário Presencial

Grupo 1

- Desenhos humorísticos/feitos por artistas portugueses para ilustrar jornais e revistas ^{sátiras}
- Século XIX, fortemente marcada à crítica à burguesia
- Possíveis públicos e boulevardiers fortemente associados ao urbanismo da época.
- Este urbanismo que era decidido por figuras políticas, ligados ao setor da economia e capital da cidade, e portanto ~~da burguesia~~
- Personagens estes, portanto, representados na imagem em posse com mulheres negras de diferentes idades, e uma mulher asiática.
- Crítica aos costumes destas figuras.
- Um olhar bastante marcado pela cultura do homem branco colonial.
- Retratou-se Índia, Macau, Timor, Moçambique e Angola às mulheres; ao homem carrega-se o livro Os Lusíadas. Outros retratou-se à Inglaterra e Alemanha ^{de Londres}
- Sátira à Geopolítica da época; sobre as políticas coloniais da época e a posição frágil ~~de~~ de Portugal neste cenário colonial europeu.

- ambiente da casa e alimentação, ^{representados em azulejos} cozinha diária do período colonial
- no centro, a mulher negra a executar o serviço de preparo da cozinha sobre uma mesa com diferentes alimentos (estes também referenciados ~~nos~~ iconograficamente nos azulejos).
- o azul e branco que ~~colocam~~ ^{colocam} os itens, nos azulejos refere-se a ~~cultura~~ ^{como} ideia de ~~representar~~ ^{representar} Portugal.
- Contrasta-se a cor constante escolhida para ilustrar a imagem de mulher como mulher negra.
- a vestimenta comunica algo entre o tradicional africano e a vestimenta ~~colonial~~ colonial.

Respostas Questionário Presencial

Grupo 2

DESCRITIVA

IMAGEM 1 - Azulejo

O que está representado na imagem?

Uma mulher negra em primeiro plano a amamentar peixe sobre uma mesa.

Quantas figuras aparecem na composição? / Quais são estas figuras (...)?

Em primeiro plano, contam-se seis (6) figuras. Entre elas, destaca-se a figura principal — a mulher — acompanhada de um animal de estimação — talvez um cão ou um gato — e os restantes quatro peixes sobre a mesa.

Em segundo plano, existe uma composição de azulejos que retratam vários elementos da fauna e flora, entre eles, peixes, gatos, porcos, ~~aves e flores~~ ~~aves e flores~~ aves e flores. Podemos, ~~de~~ observar ainda outras figuras humanas a praticar atos de ofício ou do quotidiano.

Que gestos ou expressões corporais são visíveis?

A personagem principal encontra-se debruçada sobre a mesa de trabalho, apresentando-se com uma expressão facial de apatia ou reflexão.

Existe algum elemento que parece ter destaque na imagem?

A escolha da cor castanha para a pele revela-se curiosa, uma vez ~~de~~ que a maior parte das figuras retratadas na arte do azulejo em Portugal utilizam somente o azul, presente ~~em~~ no segundo plano desta mesma ilustração. A utilização do castanho revela-se intencional de modo a ~~distinguir~~ realçar a cor da pele da figura, distinguindo-a das restantes.

Que papel/papeis estão a desempenhar as figuras representadas?

Observando a ação a decorrer, a figura encontra-se a ~~cozinhar~~ preparar uma refeição. A roupa que utiliza pode contextualizar esta ação a um papel concreto, esta remete a formas de vestes renascentistas burguesas. Contudo, parece existir um contraste com as mesmas pela ausência de ornamentação,

e pela maneira como está a ser utilizado (manjas arrugadas). Desta forma, e devido à sua apatia, podemos presumir que esta figura está empregada por outro, por exemplo, uma casa senhorial.

FORMAL

Estilo da imagem

Figurativo, decorativo e realista. Decorativo = prende de azulejo; realista = representação de uma ação real, ausência de caricatura.

Cores

Azul, branco e castanho.

Hierarquia visual

Existe um primeiro e um segundo plano.

Enquadramento destaca ou domina?

Destaca. Figura central com utilização de cor distinta.

Elementos visuais repetidos?

Sim. O segundo plano apresenta uma repetição na composição dos azulejos.

O elemento mais repetido é o peixe.

CRÍTICA

A imagem reforça os antigos estereótipos raciais?

Reforça. Posiciona a mulher negra num certo estatus social de prestação de serviço a outros.

Que elementos da imagem revelam a influência do contexto colonial?

No contexto português da época que a ilustração pretende retratar, este tipo de vestuário não era utilizado por classes mais baixas. Desta forma, pode-se assumir que esta figura está sujeita a um contexto de controle por poder, tanto pela prática que ~~executa~~ executa, tanto pela falta de ornamentação do vestuário.

IMAGEM 2 — senhora e senhor

DESCRIPTIVA

O que está representado?

Uma figura masculina e uma figura feminina.

Quais são essas figuras e como estão posicionadas?

Um homem branco de ~~forte~~ gabardina e contola e uma mulher negra de vestido ~~preto~~ e acessórios que remetem à década de 1920/30. Encontram-se a meio de uma interação.

Quais as experiências corporais?

Homem apresenta ~~seu~~ ^{seu} ~~seu~~, a mulher põe o braço sobre o ombro direito do homem.

Existe algum elemento que parece ter destaque?

Por um lado, os acessórios de ambos destacam-se pela sua exuberância.

Por outro, o tratamento de imagem destaca a cor da pele da figura feminina, bem como o seu vestuário.

Que papéis?

Interação social num contexto de lazer.

FORMAL

Estilo? Simples, figurativo, cartoonesco.

Cores? Preto e branco.

Hierarquia? Não. No entanto, a figura masculina é representada com algum poder visual, graças à sua estatura e ao seu acessório.

Letras usadas? Modernas e simples. De caráter informativo e narrativo.

Texto rende algo de mais? Sim. Revela a figura feminina como lojista que convida o cliente (figura masculina) para o seu estabelecimento.

CRÍTICA

Representação de figura fem. negra? Uma figura de classe média.

Reforça ou questiona estereótipos raciais? Apesar da ilustração colocar as duas figuras ao mesmo nível social, a nome do estabelecimento reforça, um estereótipo. Sendo "mulatinha" a forma como a fig. masculina a trata.

Influência do contexto ~~social~~ colonial. A utilização de palavras "mulatinha"

Propagada por pessoas brancas, ~~quase "obrigada"~~ as pessoas negras vêem-se quase "obrigadas" a utilizar palavras ofensivas para se referirem a si próprias como forma de integração.

Isto também reforça a ideia de que não existem muitos negócios de pessoas negras nesta época.

Respostas Questionário Presencial

Grupo 3

ANÁLISE DESCRITIVA

1) O QUE ESTA REPRESENTANDO

a) NA IMAGEM?

- GRUPO DE PESSOAS A PASSEAR
- CENÁRIO VAZIO

b) QUANTOS FIGURAS APARECEM NA COMPOSIÇÃO

- 8 PESSOAS

c) QUAIS SÃO ESTES FIGURAS E COMO ESTÃO PORTRAITADOS

- 5 MULHERES A OLHAR PARA 3 HOMENS
- EM MOVIMENTO, DINÂMICO, A FOMTA PLAS HOMENS / CORTEJO VIVO
- MULHERES COQUETES, FLERTANDO ELOGIOSAS (VISTUÁRIO / FORTUNA)
- 4 MULHERES DE TON DE PELE ESCURO 4 DE PELE CLARA (1 MULHER ORIENTAL + 3 HOMENS)
- A DISTRIBUIÇÃO É 70% NO CENÁRIO COMO SE FOSSE O SOL;

d) QUE GRUPO NA COMPOSIÇÃO CONTOREM OS VÍDEOS

- SUPRIMOS EMBE AO PERSONAGENS
- HOMENS 1º PLANO COM UMA ESCALAÇÃO + SEGUIA A QUEM ANTERIOR?

e) QUE CONTEXTO OS ELEMENTOS

- DISTRIBUIÇÃO / JACATOS / BENGALAO (HOMENS)
- 2 DOS HOMENS TEM FLORES NA MÃO
- TODOS COM CHAPÉUS; DAS MULHERES SÃO FLORES; ↓ LEQUES
- INQUETIDÃO SUAVIZADA; DESTACA-SE O HOMENS DE MEIO; AO LADO TEM OITO VÍDEOS;

f) ELABORAÇÃO DE DESTAQUE

→ OS HOMENS - O DE NEGRO E O DE CALÇA BRANCA

g) PÁRTEIS DESEMIENHADOS

- ESTAS ESTÃO MUITO ACERTOS AOS HOMENS, TEMAM CHAMAR A ATENÇÃO
- 1 HOMENS REPRESENTA UM CENÁRIO CONSERVADORISMO / 2 HOMENS → PROMESSA
- 2 HOMENS FUMAM ↓ FLORES
- 1 TEM 1 LÍNGUA (NEGO) USUÁRIOS

h) LINGUAGEM DE CORPO

i) LINGUAGEM DE CORPO

j) LINGUAGEM DE CORPO

k) LINGUAGEM DE CORPO

l) LINGUAGEM DE CORPO

m) LINGUAGEM DE CORPO

n) LINGUAGEM DE CORPO

o) LINGUAGEM DE CORPO

p) LINGUAGEM DE CORPO

q) LINGUAGEM DE CORPO

r) LINGUAGEM DE CORPO

s) LINGUAGEM DE CORPO

t) LINGUAGEM DE CORPO

u) LINGUAGEM DE CORPO

v) LINGUAGEM DE CORPO

w) LINGUAGEM DE CORPO

x) LINGUAGEM DE CORPO

y) LINGUAGEM DE CORPO

z) LINGUAGEM DE CORPO

aa) LINGUAGEM DE CORPO

ab) LINGUAGEM DE CORPO

ac) LINGUAGEM DE CORPO

ad) LINGUAGEM DE CORPO

ae) LINGUAGEM DE CORPO

af) LINGUAGEM DE CORPO

ag) LINGUAGEM DE CORPO

ah) LINGUAGEM DE CORPO

ai) LINGUAGEM DE CORPO

aj) LINGUAGEM DE CORPO

ak) LINGUAGEM DE CORPO

al) LINGUAGEM DE CORPO

am) LINGUAGEM DE CORPO

an) LINGUAGEM DE CORPO

ao) LINGUAGEM DE CORPO

ap) LINGUAGEM DE CORPO

aq) LINGUAGEM DE CORPO

ar) LINGUAGEM DE CORPO

as) LINGUAGEM DE CORPO

at) LINGUAGEM DE CORPO

au) LINGUAGEM DE CORPO

av) LINGUAGEM DE CORPO

aw) LINGUAGEM DE CORPO

ax) LINGUAGEM DE CORPO

ay) LINGUAGEM DE CORPO

az) LINGUAGEM DE CORPO

ba) LINGUAGEM DE CORPO

bb) LINGUAGEM DE CORPO

bc) LINGUAGEM DE CORPO

bd) LINGUAGEM DE CORPO

be) LINGUAGEM DE CORPO

bf) LINGUAGEM DE CORPO

bg) LINGUAGEM DE CORPO

bh) LINGUAGEM DE CORPO

bi) LINGUAGEM DE CORPO

bj) LINGUAGEM DE CORPO

bk) LINGUAGEM DE CORPO

bl) LINGUAGEM DE CORPO

bm) LINGUAGEM DE CORPO

bn) LINGUAGEM DE CORPO

bo) LINGUAGEM DE CORPO

bp) LINGUAGEM DE CORPO

bq) LINGUAGEM DE CORPO

br) LINGUAGEM DE CORPO

bs) LINGUAGEM DE CORPO

bt) LINGUAGEM DE CORPO

bu) LINGUAGEM DE CORPO

bv) LINGUAGEM DE CORPO

bw) LINGUAGEM DE CORPO

bx) LINGUAGEM DE CORPO

by) LINGUAGEM DE CORPO

bz) LINGUAGEM DE CORPO

ca) LINGUAGEM DE CORPO

cb) LINGUAGEM DE CORPO

cc) LINGUAGEM DE CORPO

cd) LINGUAGEM DE CORPO

ce) LINGUAGEM DE CORPO

cf) LINGUAGEM DE CORPO

cg) LINGUAGEM DE CORPO

ch) LINGUAGEM DE CORPO

ci) LINGUAGEM DE CORPO

cj) LINGUAGEM DE CORPO

ck) LINGUAGEM DE CORPO

cl) LINGUAGEM DE CORPO

cm) LINGUAGEM DE CORPO

cn) LINGUAGEM DE CORPO

co) LINGUAGEM DE CORPO

cp) LINGUAGEM DE CORPO

cq) LINGUAGEM DE CORPO

cr) LINGUAGEM DE CORPO

cs) LINGUAGEM DE CORPO

ct) LINGUAGEM DE CORPO

cu) LINGUAGEM DE CORPO

cv) LINGUAGEM DE CORPO

cw) LINGUAGEM DE CORPO

cx) LINGUAGEM DE CORPO

cy) LINGUAGEM DE CORPO

cz) LINGUAGEM DE CORPO

da) LINGUAGEM DE CORPO

db) LINGUAGEM DE CORPO

dc) LINGUAGEM DE CORPO

dd) LINGUAGEM DE CORPO

de) LINGUAGEM DE CORPO

df) LINGUAGEM DE CORPO

dg) LINGUAGEM DE CORPO

dh) LINGUAGEM DE CORPO

di) LINGUAGEM DE CORPO

dj) LINGUAGEM DE CORPO

dk) LINGUAGEM DE CORPO

dl) LINGUAGEM DE CORPO

dm) LINGUAGEM DE CORPO

dn) LINGUAGEM DE CORPO

do) LINGUAGEM DE CORPO

dp) LINGUAGEM DE CORPO

dq) LINGUAGEM DE CORPO

dr) LINGUAGEM DE CORPO

ds) LINGUAGEM DE CORPO

dt) LINGUAGEM DE CORPO

du) LINGUAGEM DE CORPO

dv) LINGUAGEM DE CORPO

dw) LINGUAGEM DE CORPO

dx) LINGUAGEM DE CORPO

dy) LINGUAGEM DE CORPO

dz) LINGUAGEM DE CORPO

ea) LINGUAGEM DE CORPO

eb) LINGUAGEM DE CORPO

ec) LINGUAGEM DE CORPO

ed) LINGUAGEM DE CORPO

ee) LINGUAGEM DE CORPO

ef) LINGUAGEM DE CORPO

eg) LINGUAGEM DE CORPO

eh) LINGUAGEM DE CORPO

ei) LINGUAGEM DE CORPO

ej) LINGUAGEM DE CORPO

ek) LINGUAGEM DE CORPO

el) LINGUAGEM DE CORPO

em) LINGUAGEM DE CORPO

en) LINGUAGEM DE CORPO

eo) LINGUAGEM DE CORPO

ep) LINGUAGEM DE CORPO

eq) LINGUAGEM DE CORPO

er) LINGUAGEM DE CORPO

es) LINGUAGEM DE CORPO

et) LINGUAGEM DE CORPO

eu) LINGUAGEM DE CORPO

ev) LINGUAGEM DE CORPO

ew) LINGUAGEM DE CORPO

ex) LINGUAGEM DE CORPO

ey) LINGUAGEM DE CORPO

ez) LINGUAGEM DE CORPO

fa) LINGUAGEM DE CORPO

fb) LINGUAGEM DE CORPO

fc) LINGUAGEM DE CORPO

fd) LINGUAGEM DE CORPO

fe) LINGUAGEM DE CORPO

ff) LINGUAGEM DE CORPO

fg) LINGUAGEM DE CORPO

fh) LINGUAGEM DE CORPO

fi) LINGUAGEM DE CORPO

fj) LINGUAGEM DE CORPO

fk) LINGUAGEM DE CORPO

fl) LINGUAGEM DE CORPO

fm) LINGUAGEM DE CORPO

fn) LINGUAGEM DE CORPO

fo) LINGUAGEM DE CORPO

fp) LINGUAGEM DE CORPO

fq) LINGUAGEM DE CORPO

fr) LINGUAGEM DE CORPO

fs) LINGUAGEM DE CORPO

ft) LINGUAGEM DE CORPO

fu) LINGUAGEM DE CORPO

fv) LINGUAGEM DE CORPO

fw) LINGUAGEM DE CORPO

fx) LINGUAGEM DE CORPO

fy) LINGUAGEM DE CORPO

fz) LINGUAGEM DE CORPO

ga) LINGUAGEM DE CORPO

gb) LINGUAGEM DE CORPO

gc) LINGUAGEM DE CORPO

gd) LINGUAGEM DE CORPO

ge) LINGUAGEM DE CORPO

gf) LINGUAGEM DE CORPO

gg) LINGUAGEM DE CORPO

gh) LINGUAGEM DE CORPO

gi) LINGUAGEM DE CORPO

gj) LINGUAGEM DE CORPO

gk) LINGUAGEM DE CORPO

gl) LINGUAGEM DE CORPO

gm) LINGUAGEM DE CORPO

gn) LINGUAGEM DE CORPO

go) LINGUAGEM DE CORPO

gp) LINGUAGEM DE CORPO

gq) LINGUAGEM DE CORPO

gr) LINGUAGEM DE CORPO

gs) LINGUAGEM DE CORPO

gt) LINGUAGEM DE CORPO

gu) LINGUAGEM DE CORPO

gv) LINGUAGEM DE CORPO

gw) LINGUAGEM DE CORPO

gx) LINGUAGEM DE CORPO

gy) LINGUAGEM DE CORPO

gz) LINGUAGEM DE CORPO

ha) LINGUAGEM DE CORPO

hb) LINGUAGEM DE CORPO

hc) LINGUAGEM DE CORPO

hd) LINGUAGEM DE CORPO

he) LINGUAGEM DE CORPO

hf) LINGUAGEM DE CORPO

hg) LINGUAGEM DE CORPO

hh) LINGUAGEM DE CORPO

hi) LINGUAGEM DE CORPO

hj) LINGUAGEM DE CORPO

hk) LINGUAGEM DE CORPO

hl) LINGUAGEM DE CORPO

hm) LINGUAGEM DE CORPO

hn) LINGUAGEM DE CORPO

ho) LINGUAGEM DE CORPO

hp) LINGUAGEM DE CORPO

hq) LINGUAGEM DE CORPO

hr) LINGUAGEM DE CORPO

hs) LINGUAGEM DE CORPO

ht) LINGUAGEM DE CORPO

hu) LINGUAGEM DE CORPO

hv) LINGUAGEM DE CORPO

hw) LINGUAGEM DE CORPO

hx) LINGUAGEM DE CORPO

hy) LINGUAGEM DE CORPO

hz) LINGUAGEM DE CORPO

ia) LINGUAGEM DE CORPO

ib) LINGUAGEM DE CORPO

ic) LINGUAGEM DE CORPO

id) LINGUAGEM DE CORPO

ie) LINGUAGEM DE CORPO

if) LINGUAGEM DE CORPO

ig) LINGUAGEM DE CORPO

ih) LINGUAGEM DE CORPO

ii) LINGUAGEM DE CORPO

ij) LINGUAGEM DE CORPO

ik) LINGUAGEM DE CORPO

il) LINGUAGEM DE CORPO

im) LINGUAGEM DE CORPO

in) LINGUAGEM DE CORPO

io) LINGUAGEM DE CORPO

ip) LINGUAGEM DE CORPO

iq) LINGUAGEM DE CORPO

ir) LINGUAGEM DE CORPO

is) LINGUAGEM DE CORPO

it) LINGUAGEM DE CORPO

iu) LINGUAGEM DE CORPO

iv) LINGUAGEM DE CORPO

<

2) - ANÁLISE
FUNERAL

f) CARICATURAL

5) MULHERS EXATAMENTE
HOMENS REALIZAM
→ O CORPO ^{LOTOUSO} DA MULHER DE
MOLANBROVE PARECE UM
LOMÃO;

c) CORO

LORES QUENTES/
VERMELHOS SECAIS/
VOLTANTES / TOMADOS

g) LETAS UNIDAS

- MATRIMÔNIOS; CASAMENTOS
- AO LONGO DAS MULHERES E
DOS HOMENS COM LETAS
MATRIMÔNIOS E OS NOMES DOS
PAÍSES; LOGOTIPO DO JORNAL
ASSIMETRIA DO ARTISTA

→ SUSTENTAÇÃO: AS MEMÓRIAS
→ O HOMEM TEM A LINGUAGEM → EVOLUÇÃO / PAÍSIO NO (h)

d) HIERARQUIA

HOMENS DEBILITADOS COM
HOMENS EM ALTA À
MULHERES

e) ENQUADRAMENTOS

- DEBILITA O HOMEM DE
PAÍSES E O DE BRANCO
- É A MULHER EM ESTADO
EM ALTA À FIM
INTEGRAÇÃO

f) ELAS REVELADAS?

- BERNARDO, CHATREIS/
- MULHER A OLHA P/ A
DIREITA; À ESQUERDA
ALCANÇA O PACHECO,
ELES A OLHA P/ O
'SEWANS' P/ OS SEWANS;
- AO ~~RE~~ LUGAR DE BRANCO

3) ANÁLISE CRÍTICA a) QUE TIPO DE REPRESENTAÇÃO

- MULHERES LANÇAMUNDAS,
PRINCIPALMENTE A MOÇAMBICANA E A
ANGOLANA (LÁBIOS VOLUMINOSOS)
- ZIMBAUENSE É MUITO BASTA
- A OBRERA PARECE EM + CLASSE,
DE TOPAS, C/ UTEIRA,
- ENQUANTO AS OUTRAS PARECEM UMAS
SEMPRENTES DOMESTICADAS;

b) LERNA OS ESTEREÓTIPOS
SEM QUESTIONAR

c) HOMENS / MULHERES
EUROPA / COLÔNIAS

d) AS MULHERES NEGRO ESTÃO
A ASSISTIR OS HOMENS
REPRESENTADOS COMO INVENTIVAS,
PENHAS? PROSTITUTAS

e) NOMES DOS PAÍSES; A ASIMILIAÇÃO
A QUE OS LOCAIS SÃO OBSERVADOS P/ SEREM
AFRÊS;

f) PORTUGAL E AS COLÔNIAS
↓
PERMANENTES

③

Respostas Questionário Presencial

Grupo 4

Img. Azulejos  cachimbo  objetos

1. Representado img

1.1 Uma mulher negra, a "arranjar" peixe. Numa composição de azulejos, com desenhos de peixes, porcos, gatos, flores e "campônios". Ela é o elemento central.

Quantos figuras

Um elemento central, a mulher/

- um gato e 4 peixes, distribuídos pela mesa.

Expr.

- Em ação de esforço (aparenta)
- o gato está a tentar comer o peixe

destaque 

- a mulher destaca-se por ser o único el. da composição em ser azul, a escala também é maior, assim como, posicionamento central

papeis 

- peixeira/amanhar peixe

2.

- decorativa
- o braço e a cintura (a estatura do corpo) são bastante desequilibrados comparados q a cabeça
- azul e castanho (branco) cor mais forte q menos transparência no seu uso
- 1º plano é a mesa, e dps a mulher... mas ela tem mais destaque
- no padrão é mesa, peixe e gato

Holu; Clau

3.

- doméstica, trabalho, empregada
- não questiona, reforça talvez quando vista q a legenda... & pela questão da representação a cor no meio do azul...
- o cabelo levanta questões, em relação à conexão com o visual de uma mulher negra "estereotípica" da época (sec. XVIII).
- entre as personagens representadas não
- em questão de identidade, devido à roupas usada pela mulher, podemos supor que se constringe aos costumes portugueses da época.
- o uso do vestido
- talvez o facto do cabelo estar quase rapado (facilitar "manutenção")
- propaganda não só enquanto mulher negra, como também como mulher

Imag B. - Poesia Negra



1. Uma mulher negra com um bebê nas costas e dormir
que se encontra em pé e olhar para cima e o agarrar o peito (parece muito sexualizado)

1.2- Duas figuras

A mulher parece estar mais a servir o agarrar o peito
para manter o peso que enche/força o bebê dentro

A cara e o peito dela parecem estar em destaque

A mulher está a carregar um bebê, possivelmente o filho que dorme

2.

Uma tentativa de ser realista mas parece mais exagerada e sexualizada

A cabeça está exagerada em relação ao corpo e as suas feições também.
As proporções são estranhas e exageradas

Um pouco de hierarquia, a mulher/mãe está em 1º plano e o
bebê em 2º

Cores: preto

Enquadramento destaca um pouco a mulher

letras simples e modernas

Ficamos confusas com a relação entre as duas.
(sem ser sobre o uso da poesia para embalar o bebê)

3.

Representação da mulher negra como figura
maternal e de provisão (sexualizada?)

Reforço estereótipos visuais raciais da mulher
negra como cuidadora e também a maneira
como o seu corpo é representado visualmente

Mãe e filho (relação poder)

Identidade da mulher como cuidadora, como mãe

O texto ~~propaga~~ parece tentar fugir à primeira
narrativa visual

148, 149

Respostas Questionário Presencial

Grupo 5

Respostas

1

Análise Descritiva

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

O que está representado na imagem? - Fundo de azulejo português (azul e branco - 10x10) com temas mitológicos e de vida de família adstron - mulher negra, empunhando uma tábua de madeira pintada (azul)	Quantas figuras aparecem na composição? 5 figuras masculinas de "gente de bem" 16- RIVES (AQUÍLAGAS) 3 ANJOS (ANJOS) 3 CATOS 1 AVE ELABORADO POR ELA 1 MATA DE CARNIÇA / CARNIÇA 1 MULHER NEGRA, empunhando a tábua, com o cabelo	Existe algum elemento que parece ter destaque na imagem?
Quais são essas figuras e como estão posicionadas? CENITADA (ELABORADO POR ELA)	Que gestos ou expressões corporais são visíveis? gesto de trabalho talvez de submissão à comida de uma, mas SENSIBILIDADE MISTA	Que papel/papéis estão a desempenhar as figuras representadas? Quando a filha

Respostas

2

Análise Formal

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

Como descreveria o estilo da imagem (por exemplo realista, simples, exagerado, decorativo, etc.)? Estilo humanizado que parece estar ao lado da modernidade.	Os corpos parecem realistas ou estão exagerados/distorcidos de alguma forma? Se sim, como? HUMANIZADO, SATIRIZADO	O enquadramento destaca ou diminui determinadas personagens? Destaca figura feminina principal	Existem elementos visuais repetidos? o fundo é um tremor visual na parede "Xilete de figura sem"
Que cores predominam na imagem? verde, sépia e negro	Existe hierarquia visual entre as figuras representadas? sim	Como descreveria as letras usadas na imagem (por exemplo formais, simples, decorativas, modernas, antigas)? —	O texto revela algo de novo na ilustração? —

A24E70

3 Análise Crítica

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.

Que tipo de representação da figura feminina negra é construída nesta imagem?	A imagem reforça ou questiona estereótipos raciais?
- naturalista	usa o estereótipo naturalista.
Existem relações de poder visíveis entre as personagens representadas?	Que ideias sobre identidade ou diferença podem ser transmitidas pela imagem?
Sim - na representação da vida física	A mulher naturalista, na vida física, a figura da mulher negra transmite uma vida física.

A. natural

3 Análise Crítica

Que elementos da imagem revelam a influência do contexto colonial?	O texto que acompanha a ilustração propaga alguma narrativa?
TODAS, uma (mulher) do posto branco e branco, com (mulher) da sociedade colonial.	Não

Respostas Questionário Presencial

Grupo 6

① ² O que está na imagem?

- a mulher e/ou criança bebê às costas
- a mulher está nua e com ambas as mãos a segurar/levantar os seios; está descalça
- a mulher tem 1 colar e um cinto (tipo de missangas) no baixo ventre; tem pulseiras em ambas as antebraços (antebraços); protegido com o cabelo entrançado e apertado atrás.
- as figuras estão de perfil, sendo que a mulher olha para cima e está a sorrir (em contusão) e a criança olha para nós - observadores.
- um pau segura a criança, libertando as mãos da mulher, que se supõe ser mãe.
- o pau, a posição das mãos, os seios estão em tensão, como se estivessem a segurar a criança

⑤ Quantas figuras: 2

② = ③ Quais são esses fig e como estão?

- corpo da mulher em pé e o da criança sentado no pau, como o corpo colado às costas da mãe.
- o corpo da mulher está de perfil, mas a 3/4.

④ Que gesto o - ver ②

⑥ Q objetos? o - missangas, pau, colar

⑦ os seios a mulher p/ cima vem a mulher, o que se destaca.

⑧ papéis:

mãe - papel de cuidadora, possivelmente mãe
criança - papel de receptor de cuidados

②

Perguntas Questionário Online

A Mulher Negra na Cultura Visual de Portugal Colonial

Este questionário integra um projeto de investigação em design gráfico e cultura visual, centrado na análise de representações de mulheres negras em imagens do período colonial português. A investigação parte da observação de ilustrações históricas, procurando compreender de que forma estas contribuíram para a construção de estereótipos e narrativas visuais associadas à identidade negra.

Com base nesta análise, está a ser desenvolvida uma metodologia visual que orienta a leitura crítica das imagens, bem como um artefacto editorial que funciona como ferramenta de apoio à interpretação. O objetivo é promover uma maior consciência sobre os mecanismos visuais presentes nestas representações e estimular uma leitura mais informada e reflexiva.

A sua participação é fundamental para compreender como diferentes pessoas interpretam estas imagens, contribuindo para o desenvolvimento e validação do projeto.

* Indica uma pergunta obrigatória

1. Idade *

Marcar apenas uma oval.

- ☐ Menos de 18
- ☐ 18–24
- ☐ 25–34
- ☐ 35–44
- ☐ 45–54
- ☐ 55+

2. Género *

Marcar apenas uma oval.

- ☐ Feminino
- ☐ Masculino
- ☐ Não-binário
- ☐ Prefiro não dizer
- ☐ Outro:

3. Nível de escolaridade *

Marcar apenas uma oval.

- ☐ Ensino básico
- ☐ Ensino secundário
- ☐ Licenciatura
- ☐ Mestrado
- ☐ Doutorado
- ☐ Outro:

4. Profissão / área de atividade *

Marcar apenas uma oval.

- ☐ Estudante
- ☐ Empregado/a
- ☐ Freelancer
- ☐ Desempregado/a
- ☐ Outro:

5. Caso seja estudante/ trabalhador, peço que especifique a área de atuação

6. Nacionalidade *

7. Onde vive? *

8. Como se identifica em termos étnico raciais? *

Marcar apenas uma oval.

- ☐ Negra / Afrodescendente
- ☐ Branca
- ☐ Mista / Multirracial
- ☐ Asiática
- ☐ Outra: _____
- ☐ Prefiro não responder

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 registro 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, será apresentada uma ilustração como primeira fonte de análise, destituída 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. 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.



9. O que está representado na imagem?

10. Quantas figuras aparecem na composição?

11. Quais são essas figuras e como estão posicionadas?

12. Que gestos ou expressões corporais são visíveis?

13. Que objetos ou elementos do cenário estão presentes?

14. Existe algum elemento que parece ter destaque na imagem?

15. Que papel/papéis estão a desempenhar as figuras representadas?

16. Observações

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 a paleta cromática, 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.

Conteúdo textual:

Uma novidade...

— Já sabe, senhor gorducho
Esta grande novidade?
Transformei a minha casa
Na mais bela da cidade...

— Já sei disso, mulatinha,
Dou-lhe as minhas saudações,
E vou já ver de seguida
As novas instalações.

AVISO IMPORTANTE

A Mulatinha, ampliou o seu estabelecimento até à esquina do mesmo lado.
A Mulatinha, ocupa na mesma rua desde o número 106 ao 114. Não confundir.
106 - RUA DOS CAVALEIROS - 114 DESCONTO AOS REVENDEDORES



17. Como descreveria o estilo da imagem (por exemplo: realista, simples, exagerado, decorativo, etc.)?

18. Os corpos parecem realistas ou estão exagerados/distorcidos de alguma forma? Se sim, como?

19. Que cores predominam na imagem?

20. O enquadramento destaca ou diminui determinadas personagens?

21. Existem elementos visuais repetidos?

22. Como descreveria as letras usadas na imagem (por exemplo: formais, simples, decorativas, modernas, antigas)?

23. O texto revela algo de novo na ilustração?

24. Observações

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.

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: o título, a autoria e o ano de criação/difusão. É importante referir 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.



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

26.

A imagem reforça ou questiona estereótipos raciais?
27.

Existem relações de poder visíveis entre as personagens representadas?
28.

Que ideias sobre identidade ou diferença podem ser transmitidas pela imagem?
29.

Que elementos da imagem revelam a influência do contexto colonial?
30.

O texto que acompanha a ilustração propaga alguma narrativa?
31.

Observações

Obrigadxs pela Participação :)

Respostas Questionário Online

Dados dos Participantes

Idade		12/12
< 18 (menos de 18)	0%	0
18-24	75%	9
25-34	16,6%	2
35-44	8,4%	1

Gênero		12/12
Feminino	91,6%	11
Masculino	8,4%	1
Não-binário	0%	0
Prefiro não dizer	0%	0

Profissão		12/12
Estudante	33,3%	4
Empregado/a	25%	3
Freelancer	25%	3
Desempregado/a	8,4%	1
Trabalhador Estudante	8,4%	1

Área de atuação		12/12
- Arte e cultura - Design (6) - Enfermagem - Biologia - Produção (teatro) - Ciências farmacêuticas - Marketing		

Nacionalidade		12/12
Portuguesa	91,6%	11
Brasileira	8,4%	1

Como se identifica em termos étnico raciais?		12/12
Branca	91,6%	11
Mista / Multirracial	0%	0
Asiática	0%	0
Negra / Afrodescendente	0%	0
Outra	8,4%	1

Respostas Questionário Online

Análise da Ilustração:
A Dama Vermelha, Stuart de Carvalhais,
Novembro de 1940.



Análise Descritiva:

O que está representado na imagem?	6/6
- Duas pessoas. Uma delas segura um cão. - Um casal (2) - Um homem branco, aparentemente de estatuto elevado a interagir com uma mulher negra. - Uma dança entre um homem e uma mulher ou uma mulher a tentar beijar um homem - Uma mulher negra, e um homem branco que aparenta ser mais velho.	
Quantas figuras aparecem na composição?	6/6
- Duas pessoas (5) - Três figuras (1)	
Quais são essas figuras e como estão posicionadas?	6/6
- Um senhor branco, de frente; um cão segurado pelo senhor branco, também de frente; uma senhora negra, de costas. - As figuras são o homem e a mulher. O homem parece estar a olhar para a mulher com um ar contente, e a mulher parece estar com a cabeça virada de modo a não olhar para ele. - 1- Homem posicionado ligeiramente virado para a esquerda, de frente para a mulher. 2 - Mulher de costas para nós, virada para o homem, parece estar meia inclinada para a esquerda. - Um homem de frente e uma mulher de costas - Um homem e uma mulher de frente um para o outro - Um homem branco, aparentemente de uma classe alta pelo chapéu e uma mulher negra. Posicionadas frente a frente	
Que gestos ou expressões corporais são visíveis?	6/6
- Um longo sorriso do senhor que olha para a senhora que está de frente a ele. O cão parece está satisfeito. A senhora, que está de costas, parece estar mais séria e a ajustar a roupa do senhor que está de frente a si. - O homem parece estar contente. A mulher está com a mão dela no ombro do homem, e não é possível ver a expressão. - É visível uma expressão de confiança/interesse por parte do homem. E da parte da mulher é visível o gesto da mão esquerda levantada na direção do homem, não sendo perceptível a intenção da ação. - Dança - Carícias - O homem sorri, mas parece um sorriso “não simpático” e a mulher aparenta dar-lhe um beijo	
Que objetos ou elementos do cenário estão presentes?	6/6
- Uma bengala a ser segurada pelo senhor e uma cartola sob a cabeça dele. Uma espécie de chapéu sob a cabeça da senhora. - O homem tem uma bengala e um chapéu, a mulher tem um chapéu. - Reparei nuns binóculos, uma bengala, uma cartola e diria também a gabardine do homem. E na mulher o chapéu com algo pontiagudo e o vestido com padrão. - Uma bengala - Uma bengala e chapéus - Chapéu, bengala, gravata, um acessório estilo chapéu que penso ser associado a alguma cultura que não a portuguesa. O cenário é vazio	
Existe algum elemento que parece ter destaque na imagem?	5/6
- A feição sorridente do senhor branco que está de frente. - Diria que o homem está em maior destaque. - Os chapéus - Não - Não, de forma geral existe um contraste entre personagens, mas não necessariamente um destaque	
Que papel/papéis estão a desempenhar as figuras representadas?	5/6
- Senhor branco: empregador; Senhora negra: empregada. - Diria que o papel da mulher é de sedutora e do homem é de seduzido. - Dançarinos - Um casal - Não sei dizer	

Observações	1/6
- Pelo contraste do preto e do branco o foco parece sempre ser a mulher e o chapéu que representa o puder. Não sei se será propositado para nos passar a sensação de que a mulher é inferior ao “senhor” representado.	

Análise Formal:

Como descreveria o estilo da imagem (por exemplo: realista, simples, exagerado, decorativo, etc.)?	6/6
- Decorativo. - Um aspeto que lembra um bocado caricaturas, ou bandas desenhadas. - Decorativo - Exagerado - Simples - Simples	

Os corpos parecem realistas ou estão exagerados/distorcidos de alguma forma? Se sim, como?	6/6
- Parecem realistas. - Estão exagerados, o nariz do senhor é bastante aumentado. - Diria que sim, talvez na cintura fina e ancas largas da mulher. - Exagerados - Parecem realistas - Com algum exagero de proporção, o corpo da mulher exageradamente acentuado assim como o tamanho e proporção do homem	

Que cores predominam na imagem?	6/6
- Branco e preto/negro. - Preto. - Preto - Branco - O preto e o branco - Preto e a cor do papel	

O enquadramento destaca ou diminui determinadas personagens?	6/6
- Destaca o senhor branco e diminui a senhora negra. - O enquadramento destaca o senhor. - Destaca o homem e diminui a mulher - Diminui - Destaca - Destaca o homem mas acentua a diferença entre as personagens. Mas mais do que o homem é destacado alguns alguns	

Existem elementos visuais repetidos?	6/6
- A expressão “mulatinha” - Há um padrão no que aparenta ser o vestido da mulher - Não (4)	

Como descreveria as letras usadas na imagem (por exemplo: formais, simples, decorativas, modernas, antigas)?	5/6
- Antigas (3) - Formais - Utilizam diferentes estilos mas diria que no seu total querem atribuir á composição uma imagem mas simples e limpa. Passar credibilidade e seriedade, na época passar modernidade. Nos dia de hoje parece clássico	

O texto revela algo de novo na ilustração?	6/6
- Sim, ele traz mais possibilidades de leitura da imagem. - Sim, contextualiza a imagem. - Sim, que a mulher está efetivamente a interagir com o homem com o intuito de lhe dar uma novidade. - Sim, demonstra um distinção das raças - Sim - Sugere e deixa outras questões no ar que só a ilustração por si não respondia. Enfatiza o poder do homem e a forma como ele acha que é superior.	

Análise Crítica:

Que tipo de representação da figura feminina negra é construída nesta imagem?	5/6
- A de uma senhora que está a servir o senhor branco. - Uma representação simplista, nem sequer tem feições visíveis. - Não sei. - Inferiorizada - De que é inferior, deixa duvida sobre qual o seu trabalho, coloca a mulher numa situação de dependência de validação	

A imagem reforça ou questiona estereótipos raciais?	5/6
- Reforça. - Reforça o estereótipo da mulher negra com vestidos estampados, ancas largas e cintura fina. - Questiona - Sim - Sim, especialmente pela interpretação do texto	

Existem relações de poder visíveis entre as personagens representadas?	6/6
- Diria que entre o homem, e a mulher há uma relação de maior poder por parte do homem. - Sim (3) - Sim, o homem tem claramente mais poder aquisitivo que a mulher. - Sim. O senhor tem um ar de chefe e autoridade. A senhora negra parece ser uma pessoa que está servindo a ele.	

Que ideias sobre identidade ou diferença podem ser transmitidas pela imagem?	4/6
- A imagem retrata a discrepância socioeconômica. - Diria talvez que mostra uma certa inocência da parte da mulher por querer contar uma novidade ao homem. E da parte do homem passou-me um sentimento de superioridade. Quase como uma conversa entre um adulto e uma criança. - A superioridade da raça branca sobre raça negra - O texto, a escolha de palavras e os diálogos passa a ideia de que a mulher é inferior, por ser negra, e é também enfatizado pelo uso do “mulatinha”. Não coloca a mulher num lugar de empresária e deixa na duvida qual a sua função.	

Que elementos da imagem revelam a influência do contexto colonial?	4/6
- O senhor branco representado com tamanho maior e de frente, enquanto que a senhora negra está representada de costas e com menor tamanho. - O uso da palavra mulata no texto do anúncio. - Não tenho bem a certeza, mas talvez a cartola do homem, binóculo. E na mulher o vestido padrozinado - Os acessórios	

O texto que acompanha a ilustração propaga alguma narrativa?	4/6
- Sim. Ele propaga a ideia de que a senhora negra está a administrar algumas propriedades. - Pode ser interpretado com alguma promiscuidade por parte da mulher. - Diria que propaga uma narrativa de que os brancos sabem de tudo o que se passa, mostrando a diferença de privilégios entre os dois. - Sim	

Respostas Questionário Online

Análise da Ilustração:
Portugal e as Colónias, Rafael Bordalo Pinheiro, 1902.



Análise Descritiva:

O que está representado na imagem?	1/1
- Um baile de uma classe social elevada	
Quantas figuras aparecem na composição?	1/1
- 8	
Quais são essas figuras e como estão posicionadas?	1/1
- 4 mulheres e 3 homens	
Que gestos ou expressões corporais são visíveis?	1/1
- Fumar, os olhares entre as duas mulheres negras e os homens, o cansaço do homem de cartola preta.	
Que objetos ou elementos do cenário estão presentes?	1/1
- guarda-chuvas, bengalas, cigarros, livro	
Existe algum elemento que parece ter destaque na imagem?	1/1
- guarda-chuva aberto	
Que papel/papéis estão a desempenhar as figuras representadas?	0/1

Análise Formal:

Como descreveria o estilo da imagem (por exemplo: realista, simples, exagerado, decorativo, etc.)?	0/1
Os corpos parecem realistas ou estão exagerados/distorcidos de alguma forma? Se sim, como?	1/1
- os corpos não mas sinto que as caras parecem um género de caricatura	
Que cores predominam na imagem?	1/1
- cores quentes: laranja, vermelho, amarelo	

Não foram respondidas a mais perguntas

Respostas Questionário Online

Análise da Ilustração:
CROQUEMITAINE ENTRE OS CANIBAIS (A Alemanha reclama colônias), 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.



Análise Descritiva:

O que está representado na imagem?	1/1
- Duas figuras a darem as mãos enquanto passam um rio, rodeadas por animais selvagens.	
Quantas figuras aparecem na composição?	1/1
- Duas figuras humanas e três animais.	
Quais são essas figuras e como estão posicionadas?	1/1
- Possivelmente mãe e filho de mãos dadas a caminhar.	
Que gestos ou expressões corporais são visíveis?	1/1
- Mãe e filho dão as mãos. O filho parece assustado e chora, a mãe parece confiante e focada.	
Que objetos ou elementos do cenário estão presentes?	1/1
- Animais selvagens, árvores, um tronco a servir de ponte, um rio, uma cana de açúcar e (possivelmente) feno/palha que a mãe parece carregar.	
Existe algum elemento que parece ter destaque na imagem?	1/1
- O menino, que se encontra praticamente no centro da composição.	
Que papel/papéis estão a desempenhar as figuras representadas?	1/1
- Mãe e filho.	

Análise Formal:

Como descreveria o estilo da imagem (por exemplo: realista, simples, exagerado, decorativo, etc.)?	1/1
- Figurativa e bastante estilizada. Também parcialmente exagerada nas suas proporções.	
Os corpos parecem realistas ou estão exagerados/distorcidos de alguma forma? Se sim, como?	1/1
- Os narizes e bocas das figuras humanas estão exagerados. A cabeça do menino também.	
Que cores predominam na imagem?	1/1
- Preto da tinta. Amarelo do papel.	
O enquadramento destaca ou diminui determinadas personagens?	1/1
- O enquadramento parece destacar as personagens humanas, ainda que possam também passar por despercebidas graças à quantidade de elementos na imagem.	
Existem elementos visuais repetidos?	1/1
- Não.	

Como descreveria as letras usadas na imagem (por exemplo: formais, simples, decorativas, modernas, antigas)?	1/1
- Com e sem serifas, as letras parecem modernas e parcialmente simples.	

O texto revela algo de novo na ilustração?	1/1
- Enquadra-o na reclamação de Hitler pelas antigas colónias.	

Análise Crítica:

Que tipo de representação da figura feminina negra é construída nesta imagem?	1/1
- Racista. Uma mulher representada com uma feição mais violenta.	

A imagem reforça ou questiona estereótipos raciais?	1/1
- Reforça	

Existem relações de poder visíveis entre as personagens representadas?	1/1
- Não	

Que ideias sobre identidade ou diferença podem ser transmitidas pela imagem?	1/1
- Com o texto, retrata-os como selvagens e diferentes dos brancos, os "canibais"	

Que elementos da imagem revelam a influência do contexto colonial?	1/1
- A resентация das suas faces, o cenário em que estão com inúmeros animais selvagens e o texto.	

O texto que acompanha a ilustração propaga alguma narrativa?	1/1
- O texto dá a entender que a personagem feminina vê Hitler com alguma familiaridade. O texto é irónico. As duas figuras humanas são retratadas como "os canibais" e aqueles que devem ter cuidado.	

Respostas Questionário Online

Análise da Ilustração:
A Coroação da Rainha do Congo. Documentos publicados em O Antónimo Maria, de 28 de Setembro de 1882.



Análise Descritiva:

O que está representado na imagem?	1/1
- Pessoas, muitas vezes só representadas pelos bustos	
Quantas figuras aparecem na composição?	1/1
- Seis, mas uma repete-se duas vezes	
Quais são essas figuras e como estão posicionadas?	1/1
- Primeiro temos Sua Magestade, representada somente de rosto e virada para a direita. Depois, três senhores. Dois brancos, virados para a direita, e um senhor negro, virado para a esquerda. No fim, dois rostos negros que olham entre si e parecem conversar por detrás de arbustos. No canto inferior direito, uma mulher branca virada para a esquerda, que faz lembrar uma estátua pelo seu movimento e vestes.	
Que gestos ou expressões corporais são visíveis?	1/1
- O snehor branco mais acima tem as mãos juntas, como se tivesse a pensar. Abaixo deste, o senhor caminha com uma expressão corporal elegante. Cabeça ao alto e peito cheio. O último senhor parece que caminha, a passos largos.	
Que objetos ou elementos do cenário estão presentes?	1/1
- Motivos vegetais	
Existe algum elemento que parece ter destaque na imagem?	1/1
- A rainha e a figura feminina no canto inferior direito.	
Que papel/papéis estão a desempenhar as figuras representadas?	1/1
- A rainha é Sua Magestade. Os três homens da esquerda talvez seus servos. O menino que parece conversar com a rainha talvez um familiar. A mulher, uma estátua.	

Análise Formal:

Como descreveria o estilo da imagem (por exemplo: realista, simples, exagerado, decorativo, etc.)?	1/1
- Figurativa simples. Parcialmente decorativo.	
Os corpos parecem realistas ou estão exagerados/distorcidos de alguma forma? Se sim, como?	1/1
- Os corpos mostram-se bastante distorcidos. O rosto das pessoas negras apresenta-se com bochechas, narizes e lábios volumosos em demasia. O primeiro senhor branco também se mostra retratado com uma cabeça demasiado grande.	
Que cores predominam na imagem?	1/1
- O preto da tinta. O amarelo do papel.	
O enquadramento destaca ou diminui determinadas personagens?	1/1
- Ainda que a rainha se destaque parcialmente pelo preenchimento da sua face, o seu corpo nunca é retratado na totalidade, partilhando a atenção com as restantes personagens, nenhuma assumindo o destaque principal.	

Existem elementos visuais repetidos?	1/1
- A rainha, duas vezes.	

Como descreveria as letras usadas na imagem (por exemplo: formais, simples, decorativas, modernas, antigas)?	1/1
- Condensadas, com serifa, atualmente dadas como antigas, mas formais.	

O texto revela algo de novo na ilustração?	1/1
- Revela que os três homens não são totalmente os seus servos. Têm posses e tentam se aproximar do poder da rainha.	

Análise Crítica:

Que tipo de representação da figura feminina negra é construída nesta imagem?	1/1
- Retrutada só pela face, a rainha é desenhada de forma prejurativa.	

A imagem reforça ou questiona estereótipos raciais?	1/1
- Reforça	

Existem relações de poder visíveis entre as personagens representadas?	1/1
- Para além da rainha ser somente representada pela face e nunca a corpo inteiro, as restantes figuras ocupam mais espaço.	

Que ideias sobre identidade ou diferença podem ser transmitidas pela imagem?	1/1
- Também com o auxílio do texto, dá a entender que toda a gente pode dar algo à rainha que ela à partida não terá, sendo ela rainha.	

Que elementos da imagem revelam a influência do contexto colonial?	1/1
- O desejo dos brancos de intervirem no reinado de Sua Magestade e, possivelmente, a presença da estátua.	

O texto que acompanha a ilustração propaga alguma narrativa?	1/1
- De que as personagens, maioritariamente brancas, vêm para trazer benefícios à rainha que ela terá de acreditar que necessita.	

Respostas Questionário Online

Análise da Ilustração: *Prefira o café puro*, Negrita, 1924.



Análise Descritiva:

O que está representado na imagem?	1/1
- Uma mulher negra, a soprar para algo	
Quantas figuras aparecem na composição?	1/1
- 1	
Quais são essas figuras e como estão posicionadas?	1/1
- Uma mulher negra posicionada ao canto da imagem	
Que gestos ou expressões corporais são visíveis?	1/1
- Sopro ou “bufar”	
Que objetos ou elementos do cenário estão presentes?	1/1
- Uma parece chávena um retângulo preto e a mulher negra	
Existe algum elemento que parece ter destaque na imagem?	1/1
- A mulher e os seus acessórios	
Que papel/papéis estão a desempenhar as figuras representadas?	1/1
- Soprar ou bufar para algo	

Análise Formal:

Como descreveria o estilo da imagem (por exemplo: realista, simples, exagerado, decorativo, etc.)?	1/1
- Exagerado e decorativo	
Os corpos parecem realistas ou estão exagerados/distorcidos de alguma forma? Se sim, como?	1/1
- Exagerados e distorcidos. As características associadas a africanos ou afro descendentes estão acentuadas bochechas lábios e nariz	
Que cores predominam na imagem?	1/1
- Vermelho branco e preto	
O enquadramento destaca ou diminui determinadas personagens?	1/1
- Destaca os acessórios como se a personagem fosse os seus acessórios apenas	
Existem elementos visuais repetidos?	1/1
- Sim	

Como descreveria as letras usadas na imagem (por exemplo: formais, simples, decorativas, modernas, antigas)?	1/1
- Decorativas	

O texto revela algo de novo na ilustração?	1/1
- Sim, dá confirmações e acrescenta uma certa diminuição da personagem e da cultura africana	

Análise Crítica:

Que tipo de representação da figura feminina negra é construída nesta imagem?	1/1
- Uma mulher do dia a dia	

A imagem reforça ou questiona estereótipos raciais?	1/1
- Reforça, apesar de conseguir ver uma tentativa de questionar a posição da mulher	

Existem relações de poder visíveis entre as personagens representadas?	1/1
- Não	

Que ideias sobre identidade ou diferença podem ser transmitidas pela imagem?	0/1

Que elementos da imagem revelam a influência do contexto colonial?	1/1
- Os acessórios da mulher	

O texto que acompanha a ilustração propaga alguma narrativa?	1/1
- Sim, que o café negro é melhor	

Respostas Questionário Online

Análise da Ilustração: Capa da antologia de Poesia Negra de Expressão Portuguesa, António Domingues, 1953.



Análise Descritiva:

O que está representado na imagem?	2/2
- Mãe a carregar o seu filho - uma mulher, com o seu filho	
Quantas figuras aparecem na composição?	2/2
- Duas	
Quais são essas figuras e como estão posicionadas?	2/2
- Mãe e filha - mãe e, assumo, filho, posicionamos no lado direito do enquadramento da imagem	
Que gestos ou expressões corporais são visíveis?	1/2
- a mãe segura os seios, o filho possivelmente dorme	
Que objetos ou elementos do cenário estão presentes?	2/2
- Pano - não aplicável	
Existe algum elemento que parece ter destaque na imagem?	1/2
- o conjunto da mãe e filho	
Que papel/papéis estão a desempenhar as figuras representadas?	2/2
- Mãe a carregar o filho - mãe, protetora; filho, a cuidado da mãe	

Análise Formal:

Como descreveria o estilo da imagem (por exemplo: realista, simples, exagerado, decorativo, etc.)?	2/2
- Realista	
Os corpos parecem realistas ou estão exagerados/distorcidos de alguma forma? Se sim, como?	1/2
- realistas	
Que cores predominam na imagem?	2/2
- Preto e branco	
O enquadramento destaca ou diminui determinadas personagens?	2/2
- Destaca - acho que não	
Existem elementos visuais repetidos?	2/2
- Não.	

Como descreveria as letras usadas na imagem (por exemplo: formais, simples, decorativas, modernas, antigas)?	2/2
- Antigas - letras da imagem acho que são simples, mas muito pequenas e não nítidas	

O texto revela algo de novo na ilustração?	2/2
- Nao - poderá ser uma forma de embalar o filho, de forma ilustrada	

Análise Crítica:

Que tipo de representação da figura feminina negra é construída nesta imagem?	2/2
- A cultura - a figura feminina negra está como mãe	

A imagem reforça ou questiona estereótipos raciais?	2/2
- Nao - reforça	

Existem relações de poder visíveis entre as personagens representadas?	2/2
- Não	

Que ideias sobre identidade ou diferença podem ser transmitidas pela imagem?	1/2
- pode ser transmitido hábitos e formas de cuidado diferentes, mas também pode reforçar algum tipo de estereótipo	

Que elementos da imagem revelam a influência do contexto colonial?	1/2
- não sei	

O texto que acompanha a ilustração propaga alguma narrativa?	0/2

