

# **BISNETOS DE CABRAL A VIAGEM DE UMA DESIGNER:**

**uma reflexão sobre  
narrativas gráficas e  
visuais de Cabo Verde  
e sua diáspora**



# **BISNETOS DE CABRAL A VIAGEM DE UMA DESIGNER:**

**uma reflexão sobre narrativas gráficas e visuais  
de Cabo Verde e sua diáspora**

**Discente** Denise Aleixo dos Santos

**Trabalho de Projeto para obtenção do  
Grau de Mestre em Design Gráfico**

Instituto Politécnico de Leiria  
Escola Superior de Artes de Design

**Orientadora** Teresa Fradique [ESAD.CR – Politécnico de Leiria]  
**Orientador** Salif Diallo Silva [Uni-CV – Universidade de Cabo Verde]

Caldas da Rainha, 2023

Para a Arlinda,  
e também para os meus avós, os meus pais e para a codé

## Agradecimentos

Professora Teresa Fradique  
Professor Salif Diallo Silva

Professor Miguel Macedo

Avó, Mãe, Pai e Bia

Rita Rocha, Cláudia Monteiro e  
Lourenço Abreu  
Susana, Joana e Ana  
Marta e Leonor

Melissa Rodrigues  
Vítor Sanches / Bazofu  
Fabián Villegas

Patty Anahory, César Scholfield Cardoso,  
Edson Carvalho, Inês Borges, Adelcides  
Rodrigues, Artemisa Ferreira

Eloíse Grace Winter, Nael D'Almeida, Sara da  
Fonseca Graça | Preta.Petra, Milton Varela,  
Rafael De Oliveira aka Oxyretronave, Hugo  
Barros, Diogo "Gazela" Carvalho, Tristany

Equipa do Hangar CIA, Ana de Almeida, Marcela  
Canadas, Magda Bull, Mónica de Miranda

## RESUMO

O presente trabalho parte da metáfora da viagem para abordar narrativas iconográficas do período colonial e pós-independência, de modo a pensar relações entre história, memória, identidade e ficção. A partir de recursos específicos do design gráfico, propõe-se uma viagem a Cabo Verde através da recuperação de arquivos, documentos, artefactos gráficos pessoais e coletivos, como revistas, jornais, cartazes, entre outros, que contam tanto sobre a perspectiva do colonizado, como do colonizador. Procura-se compreender de que forma estas narrativas se propagam até aos dias de hoje entre cabo-verdianos e seus descendentes, como eu. Esta movimentação histórica, visual e gráfica vem acompanhada de questões sociais e identitárias que nos fazem questionar sobre o nosso lugar e o nosso papel nesta jornada.

O design gráfico é aqui abordado enquanto ferramenta de (re)construção de valores identitários e instrumento de esquecimento e/ou invisibilidade. A investigação concretiza-se num projeto final intitulado *Bisnetos de Cabral* composto por um conjunto de objetos gráficos e visuais que integram o percurso desta viagem e a sua mala. Estes são realizados com base na recolha de histórias, memórias e artefactos que comunicam e expõem o contexto dos *Bisnetos de Cabral* – cabo-verdianos e suas diásporas. Os objetos que se apresentam como resultado deste trabalho têm como objetivo contribuir para um programa de ação assente numa reflexão sobre o passado e a atualidade cabo-verdiana e de seus herdeiros, assumindo a pertinência das narrativas de descolonização.

### Palavras-chave:

Cabo Verde  
Artefactos gráficos e visuais  
Memória  
Design gráfico  
Descolonização  
Cultura visual  
Viagem

## ABSTRACT

This work uses the metaphor of travelling to approach iconographic narratives from the colonial and post-independence periods, in order to think about the relations between history, memory, identity and fiction. Using specific graphic design resources, it proposes a journey to Cape Verde through the recovery of archives, documents, personal and collective graphic artefacts, such as magazines, newspapers, posters, among others, which are told from the perspective of both the colonised and the coloniser. The aim is to understand how these narratives are propagated to this day among Cape Verdeans and their descendants, such as myself. This historical, visual and graphic movement is accompanied by social and identity issues that make us question our place and role in this journey.

Graphic design is analysed here as a tool for (re) constructing identity values and as an instrument of forgetting and/or invisibility. The research is materialised in a final project entitled *Bisnetos de Cabral* (Cabral's Great-Grandchildren), comprising a set of graphic and visual objects that are part of this journey and its suitcase. These are based on the collection of stories, memories and artefacts that communicate and expose the context of Cabral's great-grandchildren – Cape Verdeans and their diasporas. The objects presented as a result of this work aim to contribute to an action programme based on a reflection on the past and present of Cape Verde and its heirs, assuming the relevance of decolonisation narratives.

### Palavras-chave:

Cape Verde  
Graphic and visual artefacts  
Memory  
Graphic design  
Decolonization  
Visual culture  
Travel

# ÍNDICE

Agradecimentos p. V

Resumo / Palavras-chave p. VI

Abstract / Keywords p. VII

Índice p. VIII

Índice de Imagens p. X

## PARTE 0

### PRIMEIRA PARAGEM: A METÁFORA DA VIAGEM

- 0.1. Enquadramento e relevância p.18
- 0.2. Questões e objetivos de investigação p.23
- 0.3. Metodologias p.24
- 0.4. Estrutura do documento p.26

## PARTE 1

### CAPÍTULO 1

#### EPISÓDIOS (ANTI)COLONIAIS / O QUE SE CONTA?

- 1.1. A Primeira Cidade – Início ou continuação? p.29
- 1.2. Heranças imateriais e materiais p.37
- 1.3. Rabelados e a Rebalarte p.53
- 1.4. Hora de bé – Claridade e Certeza p.60
- 1.5. Legado de Amílcar Cabral p.67
- 1.6. PAIGC: As imagens da resistência p.78
- 1.7. Mulheres Negras, presença silenciada p.90

### CAPÍTULO 2

#### IDENTIDADES EM TRÂNSITO

- 2.1. Movimento de artefactos gráficos e visuais p.98
- 2.2. Práticas visuais de objetificação da pessoa negra p.107
- 2.3. Identidades plurais – Cabo Verde e sua diáspora p.120

### CAPÍTULO 3

#### A VOZ DO DESIGN: FALTA CONTAR-NOS

- 3.1. O design como criador de história(s) p.132
- 3.2. Ação do design: Lutar para respirar p.144
- 3.3. Será o design espiralar? p.154
- 3.4. E agora? Descolonizamos o design? p.166

## PARTE 2

### CAPÍTULO 4

#### EM TRÂNSITO: A MALA DE VIAGEM

- 4.1. A minha Mala de Viagem – Apresentação p.176
- 4.2. Bisnetos de Cabral – Projeto prático p.180
- 4.2.1. Interven[ação] – Narrativas e diálogos visuais p.206

Considerações finais p.225

Referências p.228

Anexos p.235

# ÍNDICE DE IMAGENS

**FIGURA 1**

FOTOGRAFIA TIRADA DURANTE A VIAGEM À CIDADE VELHA EM CABO VERDE – FEVEREIRO 2022 (AUTORIA PRÓPRIA)

**FIGURA 2**

FOTOGRAFIA TIRADA DURANTE A VIAGEM À CIDADE VELHA EM CABO VERDE – FEVEREIRO 2022 (AUTORIA PRÓPRIA)

**FIGURA 3**

MAPA DAS ILHAS DE CABO VERDE, A TERRA E SEUS HABITANTES, 1898
FONTE: HTTPS://BABELHATHITRUST.ORG/CG/PT?ID=AEU.ARK/13960/T45Q5QR04&VIEW=1UP&SE-Q=109&Q1=FIG.º2036

**FIGURA 4**

MAPA DO ARQUIPÉLAGO DE CABO VERDE, IMAGEM RETIRADA DO LIVRO HISTÓRIA DA GUINÉ E ILHAS DE CABO VERDE, 1974

**FIGURA 5**

IMAGEM DE ARQUIVO DA LUTA DA BAIÁ DE 'PRAIA' NA ILHA DE SANTIAGO, EM CABO VERDE, 16 DE ABRIL DE 1781
FONTE: HTTPS://BABELHATHITRUST.ORG/CG/PT?ID=AEU.ARK/13960/T45Q5QR04&VIEW=1UP&SE-Q=120&Q1=FIG.º2036

**FIGURA 6**

FOTOGRAFIA DE UM DETALHE DA INSTALAÇÃO DA ARTISTA GRADA KILOMBA 'THE BOAT', 2021 – (AUTORIA PRÓPRIA)

**FIGURA 7**

FOTOGRAFIA DO PROJETO DA ARTISTA GRADA KILOMBA 'THE BOAT' NO MAAT, 2021
FONTE: HTTPS://ARTWORKS.PT/PT/PROJECTOS/2850-2/

**FIGURA 8**

CAPA DO ÁLBUM MUSICAL DA ARTISTA CÉSARIA ÉVORA 'CESARIA', 1995
FONTE: HTTPS://WWW.CESARIA-EVORA.COM/DISCOGRAPHY/

**FIGURA 9**

CAPA DO ÁLBUM MUSICAL DA ARTISTA CÉSARIA ÉVORA 'MISS PERFORMADO', 1992
FONTE: HTTPS://WWW.CESARIA-EVORA.COM/DISCOGRAPHY/

**FIGURA 10**

FOTOGRAFIA ANALÓGICA DE UM GRAFISMO DE CÉSÁRIA ÉVORA – FEVEREIRO

2022 (AUTORIA PRÓPRIA)

**FIGURA 11**

CAPA DO ÁLBUM LANÇADO EM 2021 PELO CANTOR DINO D’SANTIAGO/ DESIGN DE VASCO CHAPARRO E TIPOGRAFA DE ALEXANDRA MOURA
FONTE: HTTPS://WWW.QOBUZ.COM/BR-PT/ALBUM/BADIU-DINO-DSANTIAGO/ASFZ7F42N6MDB

**FIGURA 12**

CAPA DO ÁLBUM DO ARTISTA DINO D’SANTIAGO, INTITULADO 'MUNDU NÔBU', 2018
FONTE: HTTPS://WWW.QOBUZ.COM/BR-PT/ALBUM/MUNDU-NÔBU-DI-NO-DSANTIAGO/Q732MNLX48VA

**FIGURA 13**

CAPA DO ÁLBUM DO ARTISTA DINO D’SANTIAGO, INTITULADO 'KRIOLA', 2020 / DESIGN VASCO CHAPARRO E ÁLBUM ARTWORK CONCEPT DE ALEXANDRA MOURA
FONTE: HTTPS://WWW.QOBUZ.COM/BR-PT/ALBUM/KRIOLA-DINO-DSANTIAGO/VLP4HJLNU02BC

**FIGURA 14**

CAPA DO ÁLBUM DO ARTISTA DINO D’SANTIAGO, INTITULADO 'SOTAVENTO' EP, 2019
FONTE: HTTPS://WWW.LETRAS.MUS.BR/DINO-DSANTIAGO/DISCOGRAFIA/SOTAVENTO-2019/

**FIGURA 15**

IMAGEM DE ARQUIVO DE ARTESANATO (PEQUENAS FIGURAS DE CAMPONESES) SOBRE O PÁNU DI TERÁ, 1968
FONTE: HTTPS://ACTO.ICT.PT/VIEW/ACT:DAHJ1578

**FIGURA 16**

FOTOGRAFIA COM A MINHA AVÓ MATERNA NO TARRAFAL DE MONTE TRIGO, EM CABO VERDE – AGOSTO 2022 (AUTORIA PRÓPRIA)

**FIGURA 17**

FOTOGRAFIA AO ÁLBUM DE FAMÍLIA ONDE CONTÉM UMA FOTO DA MINHA AVÓ MATERNA (AUTORIA PRÓPRIA)

**FIGURA 18**

FOTOGRAAFIA DA EXPOSIÇÃO 'FIOS' DO CNAD – AGOSTO 2022 (AUTORIA PRÓPRIA)

**FIGURA 19**

FOTOGRAFIA DA OBRA "EACH MAN KILLS THING HE LOVE" DE ALEX SILVA, 2018 – AGOSTO 2022 (AUTORIA PRÓPRIA)

**FIGURA 20**

FOTOGRAFIA DO MUSEU ETNOGRÁFICO DE CABO VERDE NA PRAIA, CESTAS – FEVEREIRO 2022 (AUTORIA PRÓPRIA)

**FIGURA 21**

FOTOGRAFIA DO MUSEU ETNOGRÁFICO DE CABO VERDE NA PRAIA, PÁNU DI TERÁ – FEVEREIRO 2022 (AUTORIA PRÓPRIA)

**FIGURA 22**

FOTOGRAFIA DO MUSEU ETNOGRÁFICO DE CABO VERDE NA PRAIA – FEVEREIRO 2022 (AUTORIA PRÓPRIA)

**FIGURA 23**

FOTOGRAFIA ANALÓGICA REALIZADA NO CENTRO DE COMÉRCIO NA CIDADE DA PRAIA, SUCUPIRA – FEVEREIRO 2022 (AUTORIA PRÓPRIA)

**FIGURA 24**

FOTOGRAFIA ANALÓGICA REALIZADA NO CENTRO DE COMÉRCIO NA CIDADE DA PRAIA, SUCUPIRA – FEVEREIRO 2022 (AUTORIA PRÓPRIA)

**FIGURA 25**

POSTAL DA RÉPLICA DA TORRE DE BELÉM SITUADA EM SÃO VICENTE, S.D.
FONTE: HTTPS://WWW.LIRECAPVERT.ORG/CARTES-POSTALES-POSTAIS-BILHETE-POSTAL.HTML#KUA0GKGM

**FIGURA 26**

FOTOGRAFIA DA RÉPLICA DA TORRE DE BELÉM – AGOSTO 2022 (AUTORIA PRÓPRIA)

**FIGURA 27**

FOTOGRAFIA ANALÓGICA DA SEDE DO PAICV – FEVEREIO 2022 (AUTORIA PRÓPRIA)

**FIGURA 28**

FOTOGRAFIA DE ARQUIVO DA SEDE DO PAICV/ FONTE: EPHEMERA.S.D.
FONTE: HTTPS://EPHEMERA.JPP.COM/?8=PAIGC

**FIGURA 29**

FOTOGRAFIA ANALÓGICA DO LICEU ADRIANO MOREIRA NA CIDADE DA PRAIA – FEVEREIRO 2022 (AUTORIA PRÓPRIA)

**FIGURA 30**

FOTOGRAFIA DE ARQUIVO DO LICEU ADRIANO MOREIRA, CIDADE DA PRAIA, S.D.
FONTE: HTTPS://ACTO.ICT.PT/VIEW/ACT:AHJUD4108

**FIGURA 31**

FOTOGRAFIA ANALÓGICA DE CAMPO, CAPTANDO A ESTÁTUA DE DIOGO GOMES –

FEVEREIRO 2022 (AUTORIA PRÓPRIA)

**FIGURA 32**

FOTOGRAFIA DE ARQUIVO DO MONUMENTO A DIOGO GOMES, SANTIAGO /PRAIA, 1968
FONTE: HTTPS://ACTO.ICT.PT/VIEW/ACT:DAHJ1740

**FIGURA 33**

FOTOGRAFIA DE DESENHO TÉCNICO DA PROPOSTA DE DESENVOLVIDA PARA O EDIFÍCIO DO CNAD – AGOSTO 2022 (AUTORIA PRÓPRIA)

**FIGURA 34**

FOTOGRAFIA DO EDIFÍCIO DO CNAD- AGOSTO 2022 (AUTORIA PRÓPRIA)

**FIGURA 35**

PÓSTER DO CNAD NUMA FACHADA – AGOSTO 2022 (AUTORIA PRÓPRIA)

**FIGURA 36**

IMAGENS DAS OBRAS DE ARTE DOS RABELADOS, INCLUÍDOS NO LIVRO DA AUTORA ASCHER (2011)

**FIGURA 37**

IMAGENS DAS OBRAS DE ARTE DOS RABELADOS, INCLUÍDOS NO LIVRO DA AUTORA ASCHER (2011)

**FIGURA 38**

IMAGENS DAS OBRAS DE ARTE DOS RABELADOS, INCLUÍDOS NO LIVRO DA AUTORA ASCHER (2011)

**FIGURA 39**

EDIFÍCIO DA DA ASSOCIAÇÃO CULTURAL *RABELARTE* DOS RABELADOS
FONTE: HTTPS://RABELADORABELARTI.FILES.WORDPRESS.COM/2015/08/IMG\_9493.JPG

**FIGURA 40**

GRUPO DE ESCRITORES PERTENCENTES AO MOVIMENTO CLARIDADE (S.D.)
FONTE: SITE CLARIDADE
FONTE: HTTP://CLARIDADE.ORG/MOVIMENTO-CLARIDADE-EM-CABO-VERDE/CLARIDOSOS-MOVIMENTO-LITERARIO/

**FIGURA 41**

CAPA DA REVISTA CLARIDADE, VOLUME 4 /1947
FONTE: HTTPS://MINDELOSEMPRE.BLOGSPOT.COM/2017/11/3236-CLARIDADE-MITICA-REVISTA-DE-ARTES.HTML

**FIGURA 42**

FOTOGRAFIAS DA REVISTA CLARIDADE, REALIZADO NO ARQUIVO NACIONAL DE CABO VERDE – FEVEREIRO 2022 (AUTORIA PRÓPRIA)

**FIGURA 43**

FOTOGRAFIAS DA REVISTA CLARIDADE, REALIZADO NO ARQUIVO NACIONAL DE CABO VERDE – FEVEREIRO 2022 (AUTORIA PRÓPRIA)

**FIGURA 44**

FOTOGRAFIAS DA REVISTA CERTEZA REALIZADO NO ARQUIVO NACIONAL DE CABO VERDE – FEVEREIRO 2022 (AUTORIA PRÓPRIA)

**FIGURA 45**

CAPA DA PRIMEIRA EDIÇÃO DA REVISTA CERTEZA, 1944
FONTE: HTTPS://WWW.LIRECAPVERT.ORG/CERTEZA1944-1945.HTML

**FIGURA 46**

CAPA DA SEGUNDA EDIÇÃO DA REVISTA CERTEZA, 1944
FONTE: HTTPS://WWW.LIRECAPVERT.ORG/CERTEZA1944-1945.HTML

**FIGURA 47**

FOTOGRAFIAS DA REVISTA CERTEZA REALIZADO NO ARQUIVO NACIONAL DE CABO VERDE – FEVEREIRO 2022 (AUTORIA PRÓPRIA)

**FIGURA 48**

CAPA DA TERCEIRA EDIÇÃO DA REVISTA CERTEZA, 1945
FONTE: HTTPS://WWW.LIRECAPVERT.ORG/CERTEZA1944-1945.HTML

**FIGURA 49**

FOTOGRAFIA DE AMÍLCAR CABRAL COM COMBATENTES DO PAIGC, AGOSTO DE 1971
FONTE: HTTP://CASACOMUM.ORG/CC/VISUALIZADOR?PASTA=05345.002.002

**FIGURA 50**

AUTOCOLANTE COM IMAGEM DE AMÍLCAR CABRAL, FONTE: ARQUIVO EPHEMERA
FONTE: HTTPS://EPHEMERA.JPP.COM/2020/09/08/PAIGC-AUTOCOLANTES/

**FIGURA 51**

ASPECTO DA EDIÇÃO NO 1 DO JORNAL DE HIP-HOP "VOZ DI RUA" PRODUZIDO EM CABO-VERDE E EM KRIOL(U) PELA ASSOCIAÇÃO DJUNTARTI, MENTOR DO FESTIVAL HIP HOP KONSIENTI
FONTE: HTTPS://WWW.BJALA.ORG/PT/MUKANDA/A-PRESENCA-DE-AMILCAR-CABRAL-NA-MUSICA-RAP-NA-GUINE-BISSAU-E-EM-CABO-VERDE

**FIGURA 52**

ASPECTO DO SELO PRODUZIDO NO ÂMBITO DO ANO HIP-HOP KRIOLU NA CIDADE DA PRAIA, 2010
FONTE: HTTPS://WWW.BJALA.ORG/PT/PALCOS/RAP-DOS-ANOS-90-EM-CABO-VERDE-O-FENOMENO-TCHPIE

**FIGURA 53**

PÓSTER DE OSPAAAL, 'GUINEA AND CAPE VERDE SOLIDARITY', 1974 / DESIGNER E ARTISTA BERDA ABELENDIA FERNANDEZ
FONTE: HTTPS://COLLECTIONS.VAM.AC.UK/ITEM/01439083/GUINEA-AND-CAPE-VERDE-SOLIDARITY-POSTER-ABELENDIA-FERNANDEZ-BERTA/

**FIGURA 54**

PÓSTER DE OSPAAAL, 'THIRD ANNIVERSARY OF HIS ASSASSINATION' / DESIGNER E ARTISTA ENRIQUE MARTINEZ, 20 DE JANEIRO, 1976
FONTE: HTTPS://COLLECTIONS.VAM.AC.UK/ITEM/01439546/JANUARY-20-1976-THIRD-ANNIVERSARY-POSTER-ENRIQUE-MARTINEZ/

**FIGURA 55**

CAPA DA QUINTA EDIÇÃO DA REVISTA LATINO-AMERICANA C-LÍNE
FONTE: HTTPS://STATIC1.SQUARESPACE.COM/STATIC/61F963903000C32DBA7677E91T/641D-B472F9CB190B0AF3EC3C/1679668363991/CABRAL+KA+MORL\_CATFINAL\_LOW.PDF

**FIGURA 56**

IMAGEM DA PEÇA DE TEATRO 'AMÍLCAR GERAÇÃO', COM INTERPRETAÇÃO DE ÂNGELO TORRES
FONTE: HTTPS://AFROLINK.PT/ENCONTRAR-AMILCAR-CABRAL-EM-TRES-ACTOS-NUM-MONOLOGO-COM-ANGELO-TORRES/

**FIGURA 57**

CARTAZ DA PEÇA DE TEATRO 'AMÍLCAR GERAÇÃO'
FONTE: HTTPS://AFROLINK.PT/ENCONTRAR-AMILCAR-CABRAL-EM-TRES-ACTOS-NUM-MONOLOGO-COM-ANGELO-TORRES/

**FIGURA 58, 59, 60, 61, 62, 63**

**FIGURA 58 – 63**

STILL DO VIDEOCLIP 'A LUTA CONTINUA' – PRÉTU KU
FONTE: HTTPS://WWW.YOUTUBE.COM/WATCH?v=Pw-CVAHTsXC

**FIGURA 64**

MAPEAMENTO DE VIAGENS DE AMÍLCAR CABRAL, PRESENTE NO CATÁLOGO DA EXPOSIÇÃO 'AMILCAR CABRAL – UMA EXPOSIÇÃO' (2023)
FONTE: HTTPS://STATIC1.SQUARESPACE.COM/STATIC/61F963903000C32DBA7677E91T/641D-B472F9CB190B0AF3EC3C/1679668363991/CABRAL+KA+MORL\_CATFINAL\_LOW.PDF

**FIGURA 65**

FOTOGRAFIA ANALÓGICA DE CAMPO / MUSEU AMÍLCAR CABRAL, PRAIA- FEV-EREIRO 2022 (AUTORIA PRÓPRIA)

**FIGURA 66**

FOTOGRAFIA ANALÓGICA DE CAMPO / SÚMBIA DE AMÍLCAR CABRAL, MUSEU AMÍLCAR CABRAL

, PRAIA- FEVEREIRO 2022 (AUTORIA PRÓPRIA)

**FIGURA 67**

FOTOGRAFIA ANALÓGICA DE CAMPO / AUTO-COLANTE PRESENTE NA MALA DE VIAGEM DE AMÍLCAR CABRAL, MUSEU AMÍLCAR CABRAL, PRAIA – FEVEREIRO 2022 (AUTORIA PRÓPRIA)

**FIGURA 68**

FOTOGRAFIA ANALÓGICA DE CAMPO / MALA DE VIAGEM DE AMÍLCAR CABRAL, MUSEU AMÍLCAR CABRAL, PRAIA – FEVEREIRO 2022 (AUTORIA PRÓPRIA)

**FIGURA 69**

FOTOGRAFIA ANALÓGICA DE CAMPO / TÚNICA (BUBU) DE AMÍLCAR CABRAL, MUSEU AMÍLCAR CABRAL, PRAIA – FEVEREIRO 2022 (AUTORIA PRÓPRIA)

**FIGURA 70**

FOTOGRAFIA ANALÓGICA DE CAMPO / MEMORIAL DE AMÍLCAR CABRAL, PRAIA – FEVEREIRO 2022 (AUTORIA PRÓPRIA)

**FIGURA 71**

FOTOGRAFIA DE UMA FOTOGRAFIA DE CABRAL PRESENTE DA NA CASA DE UMA FAMILIAR, ILHA DE SANTO ANTÃO- AGOSTO 2022 (AUTORIA PRÓPRIA)

**FIGURA 72**

FOTOGRAFIA DA OBRA DE JOAQUIM WURFEL PRESENTE NO CENTRO CULTURAL DE MINDELO – AGOSTO 2022 (AUTORIA PRÓPRIA)

**FIGURA 73**

FOTOGRAFIA DA DE DESENHO DE AMÍLCAR CABRAL NO QUINTAL DAS ARTES, ILHA DE SÃO VICENTE- AGOSTO 2022 (AUTORIA PRÓPRIA)

**FIGURA 74**

CARTÃO PAIGC / FONTE: ARQUIVO EPHEMERA
FONTE: HTTPS://EPHEMERA.JPP.COM/2020/09/08/PAIGC-AUTOCOLANTES/

**FIGURA 75**

PIN PAIGC / FONTE: ARQUIVO EPHEMERA
FONTE: HTTPS://EPHEMERA.JPP.COM/2020/09/08/PAIGC-AUTOCOLANTES/

**FIGURA 76**

PIN PAIGC / FONTE: ARQUIVO EPHEMERA
FONTE: HTTPS://EPHEMERA.JPP.COM/2020/09/08/PAIGC-AUTOCOLANTES/

**FIGURA 77**

PIN PAIGC / FONTE: ARQUIVO EPHEMERA
FONTE: HTTPS://EPHEMERA.JPP.COM/2020/09/08/PAIGC-AUTOCOLANTES/

**FIGURA 78**

PIN PAIGC / FONTE: ARQUIVO EPHEMERA
FONTE: HTTPS://EPHEMERA.JPP.COM/2020/09/08/PAIGC-AUTOCOLANTES/

**FIGURA 79**

PIN PAIGC / FONTE: ARQUIVO EPHEMERA
FONTE: HTTPS://EPHEMERA.JPP.COM/2020/09/08/PAIGC-AUTOCOLANTES/

**FIGURA 80**

PIN PAIGC / FONTE: ARQUIVO EPHEMERA
FONTE: HTTPS://EPHEMERA.JPP.COM/2020/09/08/PAIGC-AUTOCOLANTES/

**FIGURA 81**

FOTOGRAFIA DO HASTEAR DA BANDEIRA DURANTE A PROCLAMAÇÃO INDEPENDÊNCIA DA REPÚBLICA DE CABO VERDE. CASACOMUM.ORG, 1975
FONTE: HTTP://DHL.HANDLE.NET/11002/FMS\_DC\_44270

**FIGURA 82**

CAPA DA REVISTA 'PAIGC ACTUALITÉS' N20, AGOSTO 1970
FONTE: HTTP://CASACOMUM.ORG/CC/VISUALIZADOR?PASTA=04341.004.019

**FIGURA 83**

CAPA DA REVISTA 'PAIGC ACTUALITÉS' N12, DEZEMBRO 1969
FONTE: HTTP://CASACOMUM.ORG/CC/VISUALIZADOR?PASTA=04341.004.011

**FIGURA 84**

CAPA DA REVISTA 'PAIGC ACTUALITÉS' N17, MAIO 1970
FONTE: HTTPS://EPHEMERA.JPP.COM/2017/08/05/PAIGC-ACTUALITES/

**FIGURA 85**

CAPA DA REVISTA 'PAIGC ACTUALITÉS' N15, MARÇO 1970
FONTE: HTTP://CASACOMUM.ORG/CC/VISUALIZADOR?PASTA=04341.004.014

**FIGURA 86**

CAPA DA REVISTA 'PAIGC ACTUALITÉS' N9, SETEMBRO 1969
FONTE: HTTPS://EPHEMERA.JPP.COM/2017/08/05/PAIGC-ACTUALITES/

**FIGURA 87**

CAPA DA REVISTA 'UNIDADE E LUTA' | 05-1976/12-1977
FONTE: HTTPS://WWW.LIRECAPVERT.ORG/UNIDADE-E-LUTA1976-1985.HTML

**FIGURA 88**

CAPA DA REVISTA 'UNIDADE E LUTA' | 06-1985

FONTE: HTTPS://WWW.LIRECAPVERT.ORG/UNIDADE-E-LUTA1976-1985.HTML

##### FIGURA 89

CAPA DA REVISTA 'NOS LUTA' | MAIO 1975
FONTE: HTTPS://EPHEMERA.JPP.COM/2017/08/26/NOS-LUTA/

##### FIGURA 90

FOTOGRAFIA DA EXPOSIÇÃO INTITULADA “RESISTÊNCIA VISUAL GENERALIZADA – LIVROS DE FOTOGRAFIA E MOVIMENTOS DE LIBERTAÇÃO. ANGOLA. MOÇAMBIQUE, GUINÉ-BISSAU E CABO VERDE”, LISBOA – OUTUBRO 2022 (AUTORIA PRÓPRIA)

##### FIGURA 91

REVISTAS PRESENTES NA EXPOSIÇÃO “RESISTÊNCIA VISUAL GENERALIZADA – LIVROS DE FOTOGRAFIA E MOVIMENTOS DE LIBERTAÇÃO. ANGOLA. MOÇAMBIQUE, GUINÉ-BISSAU E CABO VERDE”, LISBOA – OUTUBRO 2022 (AUTORIA PRÓPRIA)

##### FIGURA 92

REVISTAS PRESENTES NA EXPOSIÇÃO “RESISTÊNCIA VISUAL GENERALIZADA – LIVROS DE FOTOGRAFIA E MOVIMENTOS DE LIBERTAÇÃO. ANGOLA. MOÇAMBIQUE, GUINÉ-BISSAU E CABO VERDE”, LISBOA. – OUTUBRO 2022 (AUTORIA PRÓPRIA)

##### FIGURA 93

PRIMEIRA BANDEIRA DE CABO VERDE(1975-1992)
FONTE: HTTPS://PT.MWIKIPEDIA.ORG/WIKI/FICHEIRO:FLAG\_OF\_CAPE\_VERDE\_(1975;?E2;80;9931.992).SVG

##### FIGURA 94

BANDEIRA DE CABO VERDE, DES-DE 13 DE JANEIRO DE 1992
FONTE: HTTPS://PRAIA.EMBAIXADAPORTUGAL.MNE.GOV.PT/PT/SOBRRE-CABO-VERDE/DADOS-GERAIS

##### FIGURA 95

PROJETO ARTÍSTICO DO ARTISTA NÚ BARRETO INTITULADO ‘LA SOURCE’ (DA SÉRIE ÉTATS DÉSUMIS D’AFRIQUE), 2018
FONTE: HTTPS://WWW.BUALA.ORG/PT/A-LER/NUNCA-ME-FALTOU-O-SONHO-DE-EXPOR-NA-MINHA-TERRA-ENTREVISTA-A-NÚ-BARRETO

##### FIGURA 96

POSTAL ILHA DE SANTIAGO/CABO VERDE INTITULADO ‘TIPO DE MULHER’
FONTE: HTTPS://WWW.LIRECAPVERT.ORG/CARTES-POSTALES-POSTAIS-BILHETE-POSTAL.HTML

##### FIGURA 97

POSTAL ILHA DE SÃO VICENTE/CABO VERDE INTITULADO ‘WATERWOMAN’
FONTE: HTTPS://WWW.LIRECAPVERT.ORG/CARTES-POSTALES-POSTAIS-BILHETE-POSTAL.HTML

##### FIGURA 98

POSTAL ILHA DE SÃO VICENTE/CABO VERDE INTITULADO ‘COSTUME’
FONTE: HTTPS://WWW.LIRECAPVERT.ORG/CARTES-POSTALES-POSTAIS-BILHETE-POSTAL.HTML

##### FIGURA 99

CIDADE DA PRAIA [MULHERES NO MERCADO] 1968. FOTOGRAFIA.
FONTE: ARQUIVO HISTÓRICO ULTRAMARINHO
FONTE: HTTPS://ACTD.IICT.PT/VIEW/ACTDAHUD26743

##### FIGURA 100

FOTOGRAFIA DE MILICIANAS DO PAIGÇ, 1963/1973 |
FONTE: CASACOMUM.ORG
FONTE: HTTP://HDL.HANDLE.NET/11002/FMS\_DC\_85039

##### FIGURA 101

FOTOGRAFIA DE ‘MULHERES DA MILÍCIA POPULAR DO PAIGÇ MARCHANDO, CASSACÁ’, 1964
FONTE: CASACOMUM.ORG
HTTP://HDL.HANDLE.NET/11002/FMS\_DC\_43453

##### FIGURA 102

PIONEIRA DO PAIGÇ A IÇAR A BANDEIRA DO PARTIDO [ESCOLA-PILOTO DE CONAKRY], 1965
FONTE: HTTP://CASACOMUM.ORG/CC/VISUALIZADOR?PASTA=05248.000.017

##### FIGURA 103

FOTOGRAFIA DE ‘FRANCISCA PEREIRA DURANTE UMA CONFERÊNCIA COM ANGELA DAVIS’, 1970
FONTE: CASACOMUM.ORG
HTTP://HDL.HANDLE.NET/11002/FMS\_DC\_43603

##### FIGURA 104

CAPAS DO JORNAL O NEGRO, A REEDIÇÃO DE 2021 E A EDIÇÃO ORIGINAL DE 19 11
FONTE: HTTPS://WWW.PUBLICO.PT/2021/03/09/CULTURA/PSILON/NOTICIA/JORNAL-NEGRO-REEDITADO-110-ANOS-DIREITO-MEMORIA-1953531

##### FIGURA 105

FOTOGRAFIAS DA CAPA DO JORNAL ‘O NEGRO’ (AUTORIA PRÓPRIA) – 2021

##### FIGURA 106

PROJETO DE SANDIM MENDES, INTITULADO ‘GENOVEVA’, 2009
FONTE: HTTPS://WWW.SANDIM-MENDES.COM/GENOVEVA

##### FIGURA 107

PROJETO DE SANDIM MENDES, IN-TITULADO ‘RAPAZINHO’, 2010
FONTE: HTTPS://WWW.SANDIM-MENDES.COM/RAPAZINHO

##### FIGURA 108

PROJETO DE MARTA PINTO MACHADO, INTITULADO ‘NOW EVERYTHINGS IS LOST’
FONTE: HTTPS://MARTAPINTOMACHADO.PT/PROJECT/NOW-EVERYTHING-IS-LOST-2

##### FIGURA 109

PROJETO DE SOFIA YALA, PRESENTA NA EXPOSIÇÃO ‘OUR (SPATIAL) STORIES LIVE IN PERFORMATIVE FUTURES’, HANGAR 2021 | FOTOGRAFIA DE ANA GARRIDO
FONTE: HTTPS://WWW.SOFIAYALA.ART/EXHIBITIONS-1/PROJECT-ONE-H348N-RWWS

##### FIGURA 110

PROJETO DE SOFIA YALA, INTITULADO ‘TYPE HERE TO SEARCH’, 2020
FONTE: HTTPS://WWW.SOFIAYALA.ART/PORTFOLIOYALA/PROJECT-FOUR-C9F4Z-R9M3S

##### FIGURA 111

PROJETO DE MELISSA RODRIGUES, INTITULADO ‘DE SUBMISSO A POLÍTICO – O LUGAR DO CORPO NEGRO NA CULTURA VISUAL’, 2017-2020 | FOTOGRAFIA DE NUNO COELHO
FONTE: HTTPS://EU.MOCEANO.PT/OBRAS/DE-SUBMISSO-A-POLITICO-O-LUGAR-DO-CORPO-NEGRO-NA-CULTURA-VISUAL;?EF;?BF;?BC/

##### FIGURA 112

PROJETO DE KILLUANJI KIA HENDA INTITULADO ‘SÉRIE HOMEM NOV’, 2011
FONTE: HTTPS://ART.MUSEUM.PL/EN/KOLEKCIJA/PRAÇA/HENDA-KILLUANJI-KIA-REDEFINING-THE-POWER-III

##### FIGURA 113

PROJETO DE DÉLIO JASSE, INTITULADO, ‘CITTÀ FORESTA’, 2022 | ARQUIVO ETIÓPIA ERITREIA
FONTE: HTTPS://DELIO.JASSE.COM/CITTA-FORESTA

##### FIGURA 114

PROJETO DE DÉLIO JASSE, INTITULADO, ‘CITTÀ FORESTA, BHM FIRENZE, O PLANO DE RECUPERAÇÃO (SRISA), 2022 | ARQUIVO ETIÓPIA ERITREIA
FONTE: HTTPS://DELIO.JASSE.COM/CITTA-FORESTA

##### FIGURA 115

PROJETO DE CÉSAR SCHOFIELD CARDOSO, INTITULADO, ‘SOUND [OF] SILENCE’ | STILL DE VIDEO
FONTE: HTTPS://WWW.YOUTUBE.COM/WATCH?v=5AS1OZ0U8T-W&LIST=PL2F\_3DPCE0IN7E3JWX-

6ABTMqELvZf53E&INDEX=13&T=2S

##### FIGURA 116

PROJETO ‘POSTARCHIVE’ DE MÓNICA DE MIRANDA – IMAGEM DA PÁGINA WEB DO PROJETO
FONTE: HTTPS://POSTARCHIVE.ORG/ARQUIVO/

##### FIGURA 117

FOTOGRAFIA DO PROJETO “POST ARCHIVE” DA ARTISTA MÓNICA DE MIRANDA, PRESENTE NA EXPOSIÇÃO “OXALÁ” PATENTE NA GULBENKIAN – (AUTORIA PRÓPRIA)

##### FIGURA 118

PROJETO ‘É UM OCEANO’ COM CURADORIA DE SUSANA POMBA – IMAGEM DA PÁGINA WEB DO PROJETO
FONTE: HTTPS://EU.MOCEANO.PT

##### FIGURA 119

PROJETO ‘É UM OCEANO’ COM CURADORIA DE SUSANA POMBA – IMAGEM DA PÁGINA WEB DO PROJETO
FONTE: HTTPS://EU.MOCEANO.PT

##### FIGURA 120

PROJETO ‘HOME MUSEUM’ COORDENADO POR CLÉMENTINE DELISS E AZU NWAGBOGU – IMAGEM DA PÁGINA WEB DO PROJETO
FONTE: HTTPS://HOMEMUSEUM.NET/

##### FIGURA 121

PROJETO ‘HOME MUSEUM’ COORDENADO POR CLÉMENTINE DELISS E AZU NWAGBOGU – IMAGEM DA PÁGINA WEB DO PROJETO
FONTE: HTTPS://HOMEMUSEUM.NET/

##### FIGURA 122

FOTOGRAFIA DE GRUPO DE CRIANÇAS E MULHERES NEGRAS CABO-VERDIANAS SOB O OLHAR DO COLONIZADOR. TÍTULO ORIGINAL ‘FAMINTOS NOS CARVOEIROS SANTO ANTÃO’, 1917 |
FONTE: ARQUIVO HISTORICO ULTRAMARINO, CALCADA DA BOA HORA, N.30, 1300-095 LISBOA PORTUGAL
FONTE: HTTPS://ACTD.IICT.PT/VIEW/ACTDAHUD7534

##### FIGURA 123

FOTOGRAFIA DE GRUPO DE CRIANÇAS NEGRAS CABO-VERDIANAS SOB O OLHAR DO COLONIZADOR NATIVOS 1946 |
FONTE: INSTITUTO DE INVESTIGAÇÃO CIENTÍFICA TROPICAL, LISBOA PORTUGAL
FONTE: HTTPS://ACTD.IICT.PT/VIEW/ACTDAHUD30448

##### FIGURA 124

FOTOGRAFIA / RETRATO DE HOMENS, 12-03-1898 |
FONTE: IICT/ARQUIVO HISTÓRICO ULTRAMARINO
FONTE: HTTPS://ACTD.IICT.PT/VIEW/ACTDAHUD7213

##### FIGURA 125

GRUPO DE PESSOAS NEGRAS CABO-VERDIANAS MAJORITARIAMENTE NUAS SOB O OLHAR DO COLONIZADOR COMO CONDIÇÃO DE INTRÍNSECA A UM POVO. TÍTULO ORIGINAL “FAMINTOS NOS CARVOEIROS SANTO ANTÃO”, 1917 |
FONTE: ARQUIVO HISTORICO ULTRAMARINO, CALCADA DA BOA HORA, N.30, 1300-095 LISBOA PORTUGAL
FONTE: HTTPS://ACTD.IICT.PT/VIEW/ACTDAHUD7535

##### FIGURA 126

FAMÍLIA NEGRA DA CIDADE DA PRAIA E SUA HABITAÇÃO CABO VERDE, CIDADE DA PRAIA. TÍTULO ORIGINAL CABANA DE PESCADOR [CABANA TÍPICA DE PESCADOR NA PRAIA, HOMEM, DUAS CRIANÇAS]
FONTE: HTTPS://ACTD.IICT.PT/VIEW/ACTDAHUD26774

##### FIGURA 127

POSTAL COM UMA FAMÍLIA NEGRA E SUA HABITAÇÃO. TÍTULO ORIGINAL “CUBATA INDÍGENA”
FONTE: HTTPS://WWW.LIRECAPVERT.ORG/CARTES-POSTALES-POSTAIS-BILHETE-POSTAL.HTML

##### FIGURA 128

POSTAL COM O RETRATO DE UMA PESSOA DE SÃO VICENTE
FONTE: HTTPS://WWW.LIRECAPVERT.ORG/CARTES-POSTALES-POSTAIS-BILHETE-POSTAL.HTML

##### FIGURA 129

POSTAL COM FOTOGRAFIA DE HOMEM DA ILHA DE ‘S’THIAGO’
FONTE: HTTPS://WWW.LIRECAPVERT.ORG/CARTES-POSTALES-POSTAIS-BILHETE-POSTAL.HTML

##### FIGURA 130

POSTAL COM FOTOGRAFIA DE DOIS HOMENS NEGROS / POSTAL ORIGINAL DA UNION POSTALE UNIVERSELLE
FONTE: HTTPS://ACTD.IICT.PT/VIEW/ACTDAHUD26755

##### FIGURA 131

POSTAL COM FOTOGRAFIA DE MULHERES DE SANTIAGO
FONTE: HTTPS://WWW.LIRECAPVERT.ORG/CARTES-POSTALES-POSTAIS-BILHETE-POSTAL.HTML

##### FIGURA 132

POSTAL DE SÃO VICENTE COM TRABALHADORES/CRIANÇAS CABOVERDIANAS
FONTE: HTTPS://WWW.LIRECAPVERT.ORG/CARTES-POSTALES-POSTAIS-BILHETE-POSTAL.HTML

##### FIGURA 133

RÓTULO DO SABONETE ‘ANGOLANACO’ (S.D.)
FONTE: HTTFS://WWW.CESUC.PT/PUBLICACOES/CESCONTEXTO/FICHEIROS/CESCONTEXTO\_DEBATES\_XIV.PDF

##### FIGURA 134

RÓTULO DO SABONETE ‘MAMBO’ (S.D.)
FONTE: HTTFS://WWW.CESUC.PT/PUBLICACOES/CESCONTEXTO/FICHEIROS/CESCONTEXTO\_DEBATES\_XIV.PDF

##### FIGURA 135

RÓTULO DO SABONETE ‘MORNA’ (S.D.)
FONTE: HTTPS://ESTUDOGERAL.UC.PT/HANDLE/10316/23803

##### FIGURA 136

PUBLICIDADE DE SABONETE ARÊGOS | ETP – EMPRESA TÉCNICA DE PUBLICITÁRIA, 1917
FONTE: HTTPS://WWW.PUBLICO.PT/2017/09/23/SOCIEDADE/NOTICIA/NEM-O-25-DE-ABRIL-DEFRUJOU-O-MITO-DO-BOM-COLONIZADOR-1786395#&GID=1&PID=2

##### FIGURA 137

PUBLICIDADE ‘PEARS TRANSPARENT SOAP’, 1894
FONTE: HTTPS://REVISTAGALEUJ.GLOBO.COM/SOCIEDADE/NOTICIA/2017/10/DOVE-E-ACUSADA-DE-RACISMO-POR-ANUNCIO-E-PEDE-DESCULPASHTML

##### FIGURA 138

REPRODUÇÃO DE PÓSTER DE UM MINSTREL SHOW EM 1900, DE WILLIAM H. WEST
FONTE: HTTPS://NMAAHC.SI.EDU/EXPLORE/STORIES/BLACK-FACE-BIRTH-AMERICAN-STEREOTYPE

##### FIGURA 139

ANÚNCIO NIVEA ‘RE-CIVILIZE YOURSELF’, 2011
FONTE: HTTPS://VISAQ.SAPO.PT/ATUALIDADE/SOCIEDADE/2011-08-19-ANUNCIO-DA-NIVEA-GERA-POLEMICA-E-ACUSA-COES-DE-RACISMOF618314/

##### FIGURA 140

PUBLICIDADE DA PLAYSTATION PORTABLE, HOLANDA, 2006
FONTE: HTTPS://WWW.UOL.COM.BR/START/ULTIMAS-NOTICIAS/2017/04/05/DEZ-ANOS-DE-POIS-PIOR-PROPAGANDA-DO-PLAY-STATION-VIRALIZA-NA-WEB-ENTENDA-HTMHTTPS://WWW.UOL.COM.BR/START/ULTIMAS-NOTICIAS/2017/04/05/DEZ-ANOS-DE-POIS-PIOR-PROPAGANDA-DO-PLAYSTATION-VIRALIZA-NA-WEB-ENTENDAHTM

##### FIGURA 141

FOTOGRAFIA TIRANDA DURANTE UMA TOUR COM A ASSOCIAÇÃO BATOTO YETU. FOCADA NA PLACA PRESENTE NA GRAÇA,

BAIRRO DAS NOVAS NAÇÕES COM A FIGURA DA NEGRITA’ – (AUTORIA PRÓPRIA)

##### FIGURA 142

IMAGEM DO PROJETO ‘DE SUBMISSO A POLÍTICO – O LUGAR DO CORPO NEGRO NA CULTURA VISUAL’ POR MELISSA RODRIGUES
FOTOGRAFIA DE: MÁRIO JERÓNIMO NEGRÃO. DGARTES.
FONTE: HTTPS://WWW.DGARTES.GOV.PT/PT/EVENTO/3245

##### FIGURA 143

FOTOGRAFIA DA EXPOSIÇÃO “O ESTADO DO MUNDO: MUSEU DO ATLÂNTICO SUL” OBRA DE GISELA CASIMIRO E RODRIGO RIBEIRO SATURNINO (ROD) – OUTUBRO 2022 (AUTORIA PRÓPRIA)

##### FIGURA 144

FOTOGRAFIA DA EXPOSIÇÃO “O ESTADO DO MUNDO: MUSEU DO ATLÂNTICO SUL” – OBRA DE GISELA CASIMIRO E RODRICO RIBEIRO SATURNINO (ROD) – OUTUBRO 2022 (AUTORIA PRÓPRIA)

##### FIGURA 145

FOTOGRAFIA DETALHE DA EXPOSIÇÃO “O ESTADO DO MUNDO: MUSEU DO ATLÂNTICO SUL” – OBRA DE GISELA CASIMIRO E RODRIGO RIBEIRO SATURNINO (ROD) – OUTUBRO 2022 (AUTORIA PRÓPRIA)

##### FIGURA 146

FOTOGRAFIA DETALHE DA EXPOSIÇÃO “O ESTADO DO MUNDO: MUSEU DO ATLÂNTICO SUL” – OBRA DE GISELA CASIMIRO E RODRIGO RIBEIRO SATURNINO (ROD) – OUTUBRO 2022 (AUTORIA PRÓPRIA)

##### FIGURA 147

FOTOGRAFIA DETALHE DA EXPOSIÇÃO “O ESTADO DO MUNDO: MUSEU DO ATLÂNTICO SUL” – OBRA DE GISELA CASIMIRO E RODRIGO RIBEIRO SATURNINO (ROD) – OUTUBRO 2022 (AUTORIA PRÓPRIA)

##### FIGURA 148

PROJETO DE YHURI CRUZ INTITULADO ‘MONUMENTO À VOZ DE ANASTÁCIA, AFRESCO-MONUMENTO À VOZ E DISTRIBUIÇÃO DE SANTINHOS DE ANASTÁCIA LIVRE’
FONTE: HTTP://YHURICRUZ.COM/2019/06/04/MONUMENTO-A-VOZ-DE-ANASTACIA-2019/

##### FIGURA 149

CAPA DO LIVRO ‘O ATLÂNTICO NEGRO’ DE PAUL GILROY
FONTE: HTTPS://LIVRARIATAVERNA.COM.BR/SOCIOLOGIA/1094-O-ATLAN-TICO-NEGRO-PAUL-GILROY.HTML

##### FIGURA 150

CAPA DO LIVRO ‘ O LOCAL DA CULTURA’ DE HOMI K. BHABHA
FONTE: HTTPS://WWW.STUDUCLU.COM/ROW/DOCUMENT/JUNIVERSIDADE-ZAMBEZE/LITERATURA-E-LINGUA/VDOCUMENTIN-BHABHA-O-LOCAL-DA-CULTURA/66679589

##### FIGURA 151

CAPA DO LIVRO ‘POÉTICA DA RELAÇÃO’ DE ÉDÚARDO GLISSANT
FONTE: HTTPS://GALERIASMUNICIPAIS.PT/PUBLICACOES/POETICA-DA-RELACAO/

##### FIGURA 152

FOTOGRAFIAS DO LIVRO DE EUSTÁQUIO NEVES, ‘ABERTO PELA ADUANA’
FONTE: HTTPS://LIVROSDEFOTOGRAFIA.ORG/PUBLICACAO/40231/ABERTO-PELA-ADUANA

##### FIGURA 153

FOTOGRAFIAS DO LIVRO DE EUSTÁQUIO NEVES, ‘ABERTO PELA ADUANA’
FONTE: HTTPS://ONLINE.MUSEUAFROBRASIL.ORG.BR/ACERVO/ABERTO-PELA-ADUANA/

##### FIGURA 154

POSTAL DE SÃO VICENTE, UNION BAZAR.
FONTE: ARQUIVO HISTÓRICO ULTRAMARINO DE LISBOA
FONTE: HTTPS://ACTD.IICT.PT/VIEW/ACTDAHUD26533

##### FIGURA 155

POSTAL COM IMAGEM DO INTERIOR DE UM ESTABELECIMENTO COMERCIAL DE FAZENDAS, NA CIDADE DA PRAIA. POSTAL A P&B (TEXTO A VERMELHO), VERSO DIVIDIDO, S.D.
FONTE: HTTPS://ACTD.IICT.PT/ORG/CARTES-POSTALES-POSTAIS-BILHETE-POSTAL.HTML

##### FIGURA 156

POSTAL DA PRAÇA DE SERPA PINTO, SÃO VICENTE.
FONTE: ARQUIVO HISTÓRICO ULTRAMARINO DE LISBOA, S.D.
FONTE: HTTPS://WWW.LIRECAPVERT.ORG/CARTES-POSTALES-POSTAIS-BILHETE-POSTAL.HTML

##### FIGURA 157

CAPA DO ARTIGO ESCRITO POR CHERYL D. MILLER EM 1987, ‘BLACK DESIGNERS: MISSING IN ACTION’
FONTE: HTTPS://PT.SCRIBO.COM/DOCU-MENT/287765658/BLACK-DESIGNERS-MISSING-IN-ACTION-BY-CHERYL-D-MILLER

##### FIGURA 158

DIAGRAMA DE LEONARDO DE VASCONCELOS SANTANA CRIADO PARA SEU PROJETO ‘JUDGING BY THE COVER’, 2022
FONTE: HTTPS://JUDGINGBYTHECOVER.

COM//HTTPS://FUTURESS.ORG/STORIES/JUDGING-BY-THE-COVER/

#### FIGURA 159

CAPA DO LIVRO ‘DESIGN BY ACCIDENT – FOR A NEW HISTORY OF DESIGN’ DE ALEXANDRA MIDAL
FONTE: HTTPS://DOYOURCADM.CE/SHOP/DESIGN/DESIGN-BY-ACCIDENT?v=3535789C8FE4

#### FIGURA 160

CAPA DO LIVRO ‘O DESIGN QUE O DESIGN NÃO VÊ’ DE MÁRIO MOURA 1ª EDIÇÃO DA EDITORA ORFEU NEGRO
FONTE: HTTPS://POETRIA.PT/ARTE/O-DESIGN-QUE-O-DESIGN-NO-V-MRIO-MOURA

#### FIGURA 161

PROJETO DO ARTISTA HANK WILLIS ‘COLONIALISMO AND ABSTRACT ART’, 2019
FONTE: HTTPS://HANKWILLISTHOMAS.COM/EXHIBITIONS/TRANSITION-EXHIBITION+
HTTPS://MARIUANIMERCER.COM/NEWS/35-HANK-WILLIS-THOMASS-COLONIALISM-AND-ABSTRACT-ART-MOM/

#### FIGURA 162

IMAGEM DA FOLHA DE SALA DA EXPOSIÇÃO ‘ERRATA’
FONTE: HTTP://DUARTEISABEL.COM/ERRATA-EXHIBITION-CATALOGUE/

#### FIGURA 163

PROJETO ‘THE PEOPLE’S GRAPHIC DESIGN ARCHIVE’ – IMAGEM DA PÁGINA WEB DO PROJETO
FONTE: HTTPS://EYEOONDESIGNAIGA.ORG/THE-PEOPLES-GRAPHIC-DESIGN-ARCHIVE-IS-RETHINKING-HOW-WE-TALK-ABOUT-DESIGN-HISTORY/

#### FIGURA 164

PROJETO ‘THE PEOPLE’S GRAPHIC DESIGN ARCHIVE’ – IMAGEM DA PÁGINA WEB DO PROJETO
FONTE: HTTPS://WWW.PRINTMAG.COM/DESIGN-RESOURCES/THE-PEOPLES-GRAPHIC-DESIGN-ARCHIVE/

#### FIGURA 165

IMAGEM DE DIVULGAÇÃO DA EXPOSIÇÃO ‘AS, NOT FOR: DETHRONING OUR ABSOLUTES’, 2020/2021
FONTE: HTTPS://WWW.BU.EDU/ART/EXHIBITIONS/AS-NOT-FOR-DETHRONING-OUR-ABSOLUTES/

#### FIGURA 166

CARTAZ ‘I AM A MAN’
FONTE: HTTPS://NMAAHC.SLEDU/OBJECT/NMAAHC\_2017.1.4

#### FIGURA 167

IMAGEM DAS MANIFESTAÇÕES 1967
FONTE: HTTPS://EDUCATORS.AIGA.ORG/

BEYOND-THE-BAUHAUS-I-AM-A-MAN/

#### FIGURA 168

TIPOGRAFIA VTC MARTIN CRIADA PELA VOCAL TYPE
FONTE: HTTPS://WWW.VOCALTYPE.CO/HISTORY-OF/MARTIN

#### FIGURA 169

TIPOGRAFIA VTC MARSHA CRIADA PELA VOCAL
FONTE: HTTPS://WWW.VOCALTYPE.CO/HISTORY-OF/MARTIN

#### FIGURA 170

INFOGRAFIA DE DU BOIS INTITULADA ‘THE GEORGIA NEGRO’

FONTE: HTTPS://HYPERALLERGIC.COM/476334/HOW-W-E-B-DU-BOIS-METICULOUSLY-VISUALIZED-20TH-CENTURY-BLACK-AMERICA/

#### FIGURA 171

INFOGRAFIA DE DU BOIS INTITULADA ‘OCCUPATIONS OF NEGROES AND WHITES IN GEORGIA’
FONTE: HTTPS://HYPERALLERGIC.COM/476334/HOW-W-E-B-DU-BOIS-METICULOUSLY-VISUALIZED-20TH-CENTURY-BLACK-AMERICA/

#### FIGURA 172

INFOGRAFIA DE DU BOIS INTITULADA ‘PROPORTION OF FREEMEN AND SLAVES AMONG AMERICAN NEGROES.’
FONTE: HTTPS://HYPERALLERGIC.COM/476334/HOW-W-E-B-DU-BOIS-METICULOUSLY-VISUALIZED-20TH-CENTURY-BLACK-AMERICA/

#### FIGURA 173

TIPOGRAFIA VTC DU BOIS CRIADA PELA VOCAL TYPE
FONTE: HTTPS://WWW.VOCAL-TYPE.CO/BUY-DU-BOIS

#### FIGURA 174

CAPA DA REVISTA ‘JET’
FONTE: HTTPS://WWW.PINTEREST.PT/PIN/3588874682104957/

#### FIGURA 175

CAPA DA REVISTA ‘THE CRISES’ VOL.38
FONTE: HTTPS://EN.WIKIPEDIA.ORG/WIKI/FILE:THE\_CRISIS\_SPECIAL\_EDUCATION\_NUMBER\_COVER\_JULY\_1920.JPG

#### FIGURA 176

CAPAS DA REVISTA ‘EBONY’
FONTE: HTTPS://LOCALDELAPHOTOGRAPHIE.COM/EN/RIZZOLI-EBONY-COVERING-BLACK-AMERICA-BY-LAVAILLE-LAVETTE-DV/

#### FIGURA 177

CAPAS DA REVISTA ‘THE BLACK PANTHER. BLACK COMMUNITY NEWS SERVICE’
FONTE: HTTPS://ARTS.UNL.EDU/

#### ART/EMORY-DOUGLAS

#### FIGURA 178

CAPAS DA REVISTA ‘TIME OUT’ LISBOA

#### FIGURA 179

CAPAS DA ‘PONTO & VÍRGULA’ Nº 4, 1983
FONTE: HTTPS://WWW.LIRECAPVERT.ORG/PONTO-E-VIRGULA1983-1987/HTML

#### FIGURA 180

CAPA DA ‘ANAIS’, VOL. III, Nº 1, 2001
FONTE: HTTPS://WWW.LIRECAPVERT.ORG/ANAIS1999-2001/HTML

#### FIGURA 181

CAPA DA REVISTA FRAGMENTOS (REVISTA DE LETRAS, ARTES E CULTURA) NOV 1989
FONTE: HTTPS://WWW.TCHIMEKA.ORG/BIBLIOTE-CA/PP-02701001#&GID=1&PID=1

#### FIGURA 182

CAPA ‘CABO VERDE’, 1962
FONTE: HTTPS://EPHEMERA.JPP.COM/2020/06/20/REVISTA-DE-CABO-VERDE/

#### FIGURA 183

CAPA DA REVISTA ‘RAÍZES’, Nº 7-16, 1978-1980
FONTE: HTTPS://WWW.LIRECAPVERT.ORG/RAIZES1977-1984/HTML

#### FIGURA 184

CAPA DA REVISTA ‘RAÍZES’, Nº 1, 1977
FONTE: HTTPS://WWW.LIRECAPVERT.ORG/RAIZES1977-1984/HTML

#### FIGURA 185

CAPA DA ‘ALMANACH’, 1894
FONTE: HTTPS://WWW.LIRECAPVERT.ORG/ALMANACHS/HTML

#### FIGURA 186

CAPAS DA ‘PONTO & VÍRGULA’, NºS, 1983
FONTE: HTTPS://WWW.LIRECAPVERT.ORG/PONTO-E-VIRGULA1983-1987/HTML

#### FIGURA 187

PROJETO ‘DESIGN FAMILY TREE’ DE TASHIKA ARCENEAUX-SUTTON, 2021
FONTE: HTTPS://FUTURESS.ORG/STORIES/CHASING-IMAGES/

#### FIGURA 188

FOTOGRAFIA DE RAPAZES A JOGAR ORIL. IMAGEM DE ARQUIVO HISTÓRICO ULTRAMARINO, S.D.
FONTE: HTTPS://ACT.DIIC.TP/VIEW/ACT.DA.HUD3967

#### FIGURA 189

SIMULAÇÃO GRÁFICA COMPUTORIZADA DA TRANÇA DE UM PENTEADO DE MILHEIRAL ONDE

OS PRINCÍPIOS MATEMÁTICOS DE ROTAÇÃO, ITERAÇÃO, ESCALADA SÃO APLICADOS À TRANÇA BÁSICA EM FORMA DE Y

FONTE: HTTPS://WWW.RESEARCHGATE.NET/PUBLICATION/250968332\_TOWARDS\_AN\_AUTOCHTHONIC\_BLACK\_AESTHETIC\_FOR\_GRAPHIC\_DESIGN\_PEDAGOGY

#### FIGURA 190

LUBA/ LUKASA. QUADRO DE MEMÓRIA LUKASA, FINAL DO SÉCULO XIX OU INÍCIO DO SÉCULO XX. MUSEU DO BROOKLYN
FONTE: HTTPS://WWW.BROOKLYNMUSEUM.ORG/OPENCOLLECTION/OBJECTS/102210

#### FIGURA 191

LUBA/ LUKASA. QUADRO DE MEMÓRIA LUKASA, FINAL DO SÉCULO XIX OU INÍCIO DO SÉCULO XX. MUSEU DO BROOKLYN
FONTE: HTTPS://WWW.BROOKLYNMUSEUM.ORG/OPENCOLLECTION/OBJECTS/102210

#### FIGURA 192

PANO FEITO ENTRE 1840-1860, UNITED STATES | NATIONAL MUSEUM OF AMERICAN HISTORY
FONTE: HTTPS://AMERICANHISTORY.SLEDU/COLLECTIONS/SEARCH/OBJECT/INMAH\_556332

#### FIGURA 193

SENHORAS COSTUREIRAS DE ‘QUILTERS OF GEES BEND’
FONTE: HTTPS://EDUCATORS.AIGA.ORG/BEYOND-THE-BAUHAUS-THE-GEES-BEND-QUILTERS/

#### FIGURA 194

COLCHA ‘GEES BEND’
FONTE: HTTPS://EDUCATORS.AIGA.ORG/BEYOND-THE-BAUHAUS-THE-GEES-BEND-QUILTERS/

#### FIGURA 195

SÍMBOLOS ADINKRA
FONTE: HTTPS://EDUCATORS.AIGA.ORG/BEYOND-THE-BAUHAUS-WEST-AFRICAN-ADINKRA-SYMBOLS/

#### FIGURA 196

TIPOGRAFIA VTC HARRIET CRIADA PELA VOCAL TYPE
FONTE: HTTPS://WWW.VOCALTYPE.CO/HISTORY-OF/HARRIET

#### FIGURA 197

TIPOGRAFIA VTC HARRIET CRIADA PELA VOCAL TYPE
FONTE: HTTPS://WWW.VOCALTYPE.CO/HISTORY-OF/HARRIET

#### FIGURA 198

TIPOGRAFIA VTC HARRIET CRIADA PELA VOCAL TYPE

FONTE: HTTPS://WWW.VOCALTYPE.CO/HISTORY-OF/HARRIET

#### FIGURA 199

CAPA DO LIVRO ‘THE DECORATIVE ARTS OF AFRICA’ ESCRITO POR LOUISE E. JEFFERSON
FONTE: HTTPS://FUTURESS.ORG/STORIES/CHASING-IMAGES/

#### FIGURA 200

FOTOGRAFIA INTITULADA ‘ALABAMA BOY’ DE LOUISE E. JEFFERSON, 1987
FONTE: HTTPS://STAGING.FUTURESS.ORG/STORIES/CHASING-IMAGES/

#### FIGURA 201

STILL DA VÍDEO-‘PERFORMANCE ‘DAS AVÓS’ DE ROSANA PAULINO, 2020
FONTE: HTTPS://WWW.YOUTUBE.COM/WATCH?v=9-V3N1CPNUl&T=3786

#### FIGURA 202

STILL DO VÍDEO DA CONFERÊNCIA ‘WHY DESIGN IS SPIRITUAL’ DE EDDIE OPARA, 2022
FONTE: HTTPS://WWW.YOUTUBE.COM/WATCH?v=4DTBQK0AGFW

#### FIGURA 203

CAPA DE ‘ROOTS TO FRUITS’ Nº2 DE MIRELLE VAN TURDER. CHAMPETA: A COLOMBIAN CARIBBEAN CULTURAL RESISTANCE
FONTE: HTTPS://ROOTSTOFRUITS.INFO/

#### FIGURA 204

CAPA DE ‘ROOTS TO FRUIT’ DE MIRELLE VAN TURDER
FONTE: HTTPS://SHOP.WERKPLAATSTYPOGRAFIE.ORG/

#### FIGURA 205

*RIGHT ON!* LIVRO ORIGINAL DE MEDIUM IS THE MESSAGE DE MARSHALL MCLUHAN E QUENTIN FIORE
FONTE: HTTPS://EYEOONDESIGNAIGA.ORG/RIGHT-ON-IS-A-POWERFUL-LITTLE-PAPERBACK-THAT-BOLDLY-VISUALIZED-STUDENT-PROTEST-IN-THE-1970S/

#### FIGURA 206

CAPA DO LIVRO ‘DECOLONISING THE UNIVERSITY’, 2018
FONTE: HTTPS://LIBRARY.OAPEN.ORG/BITSTREAM/HANDLE/20.500.12657/25936/1004145.PDF

#### FIGURA 207

UMA PARTE DO PROJETO PRÁTICO DA DISSERTAÇÃO DE INÊS BORGES ‘DESIGN GRÁFICO COMO FORMA DE DESCOLONIZAÇÃO’
FONTE: HTTPS://ICONLINE.IPLEIRIA.PT/HANDLE/10400.8/4035

#### FIGURA 208

FOTOGRAFIA DE CARTAS SOBRE DESIGN – ESCRITA POR NELUSA TROVOADA (AUTORIA PRÓPRIA)

#### FIGURA 209

FOTOGRAFIA DE CARTAS SOBRE DESIGN – ESCRITA POR CAROLINA VALENTE PINTO (AUTORIA PRÓPRIA)

#### FIGURA 210

PROJETO ‘THE BLACK DISABLED LIVES MATTER SYMBOL’ COM DESIGN DE JENNIFER WHITE-JOHNSON
FONTE: HTTPS://EYEOONDESIGNAIGA.ORG/HOW-THE-BLACK-DISABLED-LIVES-MATTER-SYMBOL-TOOK-ON-A-LIFE-OF-ITS-OWN/

#### FIGURA 211

PROJETO ‘THE BLACK DISABLED LIVES MATTER SYMBOL’ COM DESIGN DE JENNIFER WHITE-JOHNSON
FONTE: HTTPS://EYEOONDESIGNAIGA.ORG/HOW-THE-BLACK-DISABLED-LIVES-MATTER-SYMBOL-TOOK-ON-A-LIFE-OF-ITS-OWN/

#### FIGURA 212

EXPOSIÇÃO DA TELA À LUZ UV (AUTORIA PRÓPRIA)

#### FIGURA 213

LIMPEZA DA TELA APÓS ESTAR EXPOSTA À LUZ (AUTORIA PRÓPRIA)

#### FIGURA 214

EU E O VÍTOR SANCHES APRESENTANDO UM DOS RESULTADOS DO PROCESSO DE SERIGRAFIA (AUTORIA PRÓPRIA)

#### FIGURA 215

SECAGEM DE RESULTADOS FINAIS (AUTORIA PRÓPRIA)

#### FIGURA 216

SECAGEM DE RESULTADOS FINAIS (AUTORIA PRÓPRIA)

#### FIGURA 217

ENCONTRO COM A ARTISTA SARA FONSECA DA GRAÇA | PRETA.PETRA

#### FIGURA 218

APRESENTAÇÃO DO MATERIAL NO ENCONTRO COM A INÊS BORGES

#### FIGURA 219

ARTEFACTOS QUE O ARTISTA RAFAEL DE OLIVEIRA AKA OXYRETRO-NAVE LEVARIA NA SUA MALA

#### FIGURA 220

ESQUEMA CRIADO PELO ARTISTA TRISTANY DURANTE O ENCONTRO

#### FIGURA 221

ARTEFACTOS QUE O ARTISTA ELOÍSE GRACE WINTER LEVARIA NA SUA MALA

#### FIGURA 222

IMAGENS DO PROJETO DESENVOLVIDO POR INÊS BORGES NO ÂMBITO DO PROJETO ‘BISNETOS DE CABRAL’

#### FIGURA 223

APLICAÇÕES DO ESTUDO GRÁFICO DO PROJETO PRÁTICO DA DISSERTAÇÃO DE INÊS BORGES ‘DESIGN GRÁFICO COMO FORMA DE DESCOLONIZAÇÃO’
FONTE: HTTPS://CONLINE.IPLEIRIA.PT/HANDLE/10400.8/4035

#### FIGURA 224

IMAGENS DO PROJETO DESENVOLVIDO POR SARA FONSECA DA GRAÇA | PRETA.PETRA
ÂMBITO DO PROJETO ‘BISNETOS DE CABRAL’

#### FIGURA 225

HUMOR NEGRO, 2021 | OBRA DE SARA DA FONSECA GRAÇA, PRETA.PETRA, PRESENTE NA EXPOSIÇÃO INTERFERÊNCIAS DO MAAT (MUSEU DE ARTE ARQUITETURA E TECNOLOGIA) | FOTOGRAFIAS DE BRUNO LOPES
FONTE: HTTPS://EU.MOCEANO.PT/OBRAS/HUMOR-NEGRO/

#### FIGURA 226

SOLO STATUS, 2021 | PERFORMANCE E PINTURA DE SARA DA FONSECA GRAÇA, PRETA.PETRA | FOTOGRAFIAS DE ALÍPIO PADILHA
FONTE: HTTPS://EU.MOCEANO.PT/OBRAS/SOLO-STATUS/

#### FIGURA 227

TABANKA, DA PROTEÇÃO À CURA, 2020 | INSTALAÇÃO DE SARA DA FONSECA GRAÇA, PRETA.PETRA | FOTOGRAFIAS DE ALÍPIO PADILHA
FONTE: HTTPS://EU.MOCEANO.PT/OBRAS/TABANKA-DA-PROTECAO-A-CURA/

#### FIGURA 228

IMAGENS DO PROJETO DE RAFAEL DE OLIVEIRA AKA OXYRETRONAVE DESENVOLVIDO NO ÂMBITO DO PROJETO ‘BISNETOS DE CABRAL’

#### FIGURA 229

RETRATOS DA AUTORIA DE RAFAEL DE OLIVEIRA AKA OXYRETRONAVE
FONTE: HTTPS://OXYRETRONAVE.WKSITE.COM/WEBSITE/PORTRAITS

#### FIGURA 230

IMAGENS DO PROJETO DE NAEL

D’ALMEIDA DESENVOLVIDO NO ÂMBITO DO PROJETO ‘BISNETOS DE CABRAL’

#### FIGURA 231

OBRAS FOTOGRÁFICAS DE NAEL D’ALMEIDA NO CONTEXTO DO WORKSHOP ‘MARGENS’ COM HERBERTO SMITH PARTE DO PROJETO SPACE STATION LISBON DO HANGAR CIA

#### FIGURA 232

IMAGENS DO PROJETO DE ELOÍSE GRACE WINTER DESENVOLVIDO NO ÂMBITO DO PROJETO ‘BISNETOS DE CABRAL’

#### FIGURA 233

IMAGENS DO PROJETO DE MILTON VARELA DESENVOLVIDO NO ÂMBITO DO PROJETO ‘BISNETOS DE CABRAL’

#### FIGURA 234

FOTOGRAFIAS DA AUTORIA DE HUGO BARROS PRESENTE NO LIVRO ‘LISBOA MESMA OUTRA CIDADE’, 2023 | EDITORA GHOST
FONTE: HTTPS://SISO.PT/SOU-UM-RAPAZ-DO-BAIRO-QUE-QUEER-MOSTRAR-O-BAIRO-UMA-VIAGEM-PELO-ZAMBUJAL-COM-HUGO-BARROS/

#### FIGURA 235

FOTOGRAFIAS DA AUTORIA DE HUGO BARROS PRESENTE NA EXPOSIÇÃO INTERFERÊNCIAS DO MAAT (MUSEU DE ARTE ARQUITETURA E TECNOLOGIA)
FONTE: HTTPS://EXT.MAAT.PT/BULLETIN/HINU-DIGRA

#### FIGURA 236

OBRA ‘HINO DIGRA’ DE TRISTANY, 2022, PRESENTE NA EXPOSIÇÃO INTERFERÊNCIAS DO MAAT (MUSEU DE ARTE ARQUITETURA E TECNOLOGIA)
FONTE: HTTPS://EXT.MAAT.PT/BULLETIN/HINU-DIGRA

#### FIGURA 237

CAPA DO ÁLBUM ‘MÉIA RIBA KALXA’ DE TRISTANY, 2020
FONTE: HTTPS://MUSIC.APPLE.COM/PT/ALBUM/MÉIA-RIBA-KALXA/1515711335

#### FIGURA 238

OBRA ‘HINO DIGRA’ DE TRISTANY, 2023 | FOTOGRAFIA DE RITA ANSONE
FONTE: HTTPS://AMENSAGEM.PT/2023/05/05/TRISTANY-ALGUEIRAO-MEM-MARTINS-ARTE-ROSSIO/

PARTE 0

INTRODUÇÃO

**PRIMEIRA PARAGEM:  
A METÁFORA DA VIAGEM**

## 0.1. ENQUADRAMENTO E RELEVÂNCIA

A presente investigação, realizada no âmbito do Mestrado em Design Gráfico da Escola Superior de Artes e Design de Caldas da Rainha, parte de um contexto que agrega dimensões sociais, culturais e biográficas, invocando a minha experiência e contexto familiar para o desenvolvimento da pesquisa e da sua proposta projetual final. Tal como Grada Kilomba (2020a), procuro, neste trabalho, o meu poder de fala e representação como mulher negra e designer gráfica, e “escrevo com palavras que descrevem a minha realidade, e não com palavras que descrevem a realidade de académicas/os brancas/os, pois escrevemos de diferentes lugares. Não escrevo do centro, escrevo da periferia. Este é também o lugar da minha teoria, pois situo o meu discurso na minha realidade.” (Kilomba, 2020a, p.58). A minha experiência leva-me a refletir sobre trajetórias e travessias que me trouxeram até ao presente, a partir de uma abordagem da cultura visual<sup>1</sup>, em geral, e, mais especificamente, do design gráfico. Recorrendo a imagens visuais e gráficas, identifico a condição de viajante e as suas viagens e de como estas trazem consigo feridas, memórias, *sodade*<sup>2</sup> [saudade], entre outras paragens...

Durante o meu crescimento, fui tendo contato com a cultura e as vivências cabo-verdianas, pois os meus avós fizeram parte das primeiras gerações da minha família a imigrar para Portugal. Transportaram com eles inúmeras expressões, algumas materiais, outras imateriais. Imigraram na esperança de dar aos seus uma ‘vida melhor’ e, tal como acontecia à época, faziam a viagem de barco carregando uma *mala*. Inspirada neste percurso, proponho criar a minha própria *mala*, que se constituirá e atuará como uma metáfora para memórias ancestrais, onde guardarei questionamentos territoriais, históricos e sociais através da minha experiência, compreendendo ligações entre Cabo Verde, o seu passado colonial e a atualidade. Transversalmente, a *mala* dará acesso a artefactos gráficos que nos acompanham como símbolo de travessia e recordação íntima, onde, com recurso ao design, se (re)construem elementos que se ancoram no contexto de viagem, tal como o guia de jornada, o passaporte, o postal, o álbum de família, entre outros. Desse modo, questionam-se particularidades sobre a identidade, passada e presente, a que o povo<sup>3</sup> cabo-verdiano e o universo artístico do arquipélago foram e são sujeitos. Trata-se, portanto,

1 O teórico da cultura visual e ativista visual, Nicholas Mirzoeff (1999) define no seu livro “An Introduction to Visual Culture” a cultura visual como base interdisciplinar para compreensão da imagem, o que vai para além de metodologias e objetos de criação artística tradicionais como pintura e escultura, inclui a comunicação visual moderna realizada através da televisão, fotografia, redes sociais, etc. O autor enfatiza que a cultura visual não é apenas sobre a produção de imagens, mas também sobre como essas imagens são disseminadas, consumidas, interpretadas e usadas para construir significado e poder. Neste sentido, o autor destaca a importância de considerar como as imagens influenciam a nossa compreensão do mundo, moldam as nossas identidades e afetam a nossa percepção das questões sociais, políticas e culturais.

2 Referência à música “Sodade” de Cesária Évora, cantora cabo-verdiana.

3 Guiando-nos pela forma como o líder do PAIGC, Amílcar Cabral, aplicava o termo “povo”, apoiando-nos em diversos discursos e escritos, mais especificamente no livro Return to the Source: Selected Speeches of Amílcar Cabral (1973, pp.9–14). Nesse sentido, o termo “povo” na presente dissertação representa as massas populares de uma nação ou comunidade, como uma entidade coletiva que transcende a simples soma de indivíduos. Além disso, este abrange um sentido de unidade sócio-política, cultural e histórica. Cabral (1973) via o povo como protagonista da sua própria história, ressaltando a importância da conscientização e organização para alcançar a autodeterminação. O

de abordar a complexidade dos fluxos culturais e da aculturação dos espaços, consequência de sermos “(...) levados a pensar o crioulo cabo-verdiano enquanto um Outro” (Tolentino, 2013, p.11).

Neste sentido, “viajamos” entre a experiência individual e coletiva, entre o micro e o macro, tecendo e dando visibilidade a uma rede de memórias que são, frequentemente, subvalorizadas. Dentro desta trama que tomamos por objeto de análise, potencializam-se identidades mutáveis que se articulam entre o passado e o presente e vice versa, emergindo, como reflete Víctor Barros (2020a), num:

“(...) “regime de historicidade” patente no interior deste discurso, isto é, a forma como os atores colocam em relação as visões do presente com o passado e o futuro, a partir do uso político da narrativa histórica. Aqui, o presente e o horizonte de expectativas do futuro são justapostos numa discursividade que usa a imaginação histórica acerca do passado como suplemento político-retórico do constructo argumentativo das relações de Cabo Verde com a Macaronésia e a Europa.” (Barros, 2020a, p.98)

Sendo filha de cabo-verdianos imigrantes, nascida em Portugal, mulher num espaço onde o patriarcado ocupa tantos lugares, negra – onde o colorismo ainda é uma camada social – e estudante no espaço artístico/académico, sou resultado e consequência destas e outras interseccionalidades<sup>4</sup> – camadas sociais, políticas, raciais, de género, entre outros que Kimberlé Crenshaw (2002, p.177) defende influenciarem estruturas discriminatórias e políticas de exclusão – que me posicionam num lugar de fala (Ribeiro, 2017). As camadas sociais mencionadas fizeram com que mais tarde compreendesse o lugar em que a história institucional me colocava, percebendo preconceitos e sistemas onde estava inserida. Simultaneamente, fui observando que, à medida que avançava no percurso académico, aumentava a dificuldade em conhecer e conviver com experiências e perspetivas semelhantes à minha: experiências e perspetivas de pessoas negras e a sua relação com a sua negritude no espaço ocidental. O escritor e fotógrafo Johny Pitts (2019) partilha a sua condição de viajante enquanto homem negro nascido na Europa e cunha o termo *Afropean* para descrever a complexidade da correlação entre identidade e cultura de pessoas negras na geografia europeia (pp.1–10). Para me conhecer como negra, senti a urgência, o interesse e a necessidade de saber mais, o que se transformou numa forte emergência de analisar e avaliar as mensagens visuais e gráficas que constroem e (re)compõem uma parte da memória/história que herdei.

Assim, esta **viagem em forma de investigação ou esta investigação em forma de viagem**, vem carregada de expressões gráficas, algumas que partem do colonizado e outras do colonizador, visando lembrar que as histórias de sujeitos negros e os seus contributos têm sido silenciados e apagados. Lembra-se que a subalternidade e a objetificação, que os autores Gayatri Chakravorty Spivak

que incluía todas as camadas sociais, desde camponeses e trabalhadores até intelectuais e líderes políticos.

4 A teórica feminista e professora americana Kimberlé Crenshaw, especializada em questões de raça e género, traz foco sobre o termo interseccionalidade descrevendo-o da seguinte forma “... uma conceitualização do problema que busca capturar as consequências estruturais e dinâmicas da interação entre dois ou mais eixos da subordinação. Ela trata especificamente da forma pela qual o racismo, o patriarcalismo, a opressão de classe e outros sistemas discriminatórios criam desigualdades básicas que estruturam as posições relativas de mulheres, raças, etnias, classes e outras. Além disso, a interseccionalidade trata da forma como ações e políticas específicas geram opressões que fluem ao longo de tais eixos, constituindo aspetos dinâmicos ou ativos do desempoderamento” (2002, p.177)

([1988] 2021) e Frantz Fanon ([1952] 2017, p.105) experienciam sucessivamente, são alimentadas pela representação estereotipada, implementando a violência, a infantilização, a sexualização, a inferiorização, a primitividade, a animalidade, a fantasia, sobre os nossos corpos racializados nas suas diversas condições de género, sexo, classe e lugar.

A comunidade negra sempre lutou pelos seus valores e direitos, dando voz a resistências antirracistas que se erguem em manifestações culturais, impulsionando a descolonização do modelo único. Estas lutas promovem a aceitação e respeito por outras realidades, algo que diversos movimentos e líderes que defendem os direitos civis de negros manifestam, incluindo a preocupação com a representatividade efetiva da realidade dos seus povos e comunidades, recorrendo à comunicação e imagem como forma de empoderamento. A promoção emancipatória no contexto cabo-verdiano vem de figuras e movimentos como Cesária Évora, Amílcar Cabral, PAIGC, *Rabelados*, Claridosos, Certeza, Batukadeiras, entre muitos mais. As ações antirracistas do arquipélago trazem consigo testemunhos e artefactos que fazem parte da memória, sustentada por diálogos e heranças nos seus mais variados formatos de expressão visual/gráfica, por exemplo, revistas, postais, fotografias, documentos, jornais, cartazes, entre outros materiais. Dando-nos, assim, a oportunidade de celebrar a memória coletiva como uma ferramenta de (re)construção identitária, a par da procura e exposição de artefactos gráficos enquanto elementos envolvidos num processo de autoconhecimento negro.

Estas figuras e movimentos que resistiram contra o racismo e sexismo, representam uma parte da história de uma nação, um povo e/ou uma época. Por esse motivo, é importante construir arquivos que compilem as memórias africanas (Pereira, 2014). Reconhece-se que a comunidade negra foi deixando as marcas da sua presença, mas a maioria desses vestígios, ou não foram preservados, ou são menos preservados ou não se encontram na posse das próprias comunidades (Mbembe, 2017; Sarr & Savoy, 2018).

“The extraction and deprivation of culture heritage and cultural property not only concerns the generation who participates in the plundering as well as those who must suffer through this extraction. It becomes inscribed throughout the long duration of societies, conditioning the flourishing of certain societies while simultaneously continuing to weaken others” (Sarr & Savoy, 2018, p.8)

A perspetiva do pensador Mbembe (2017) incentiva e dá-nos propósito para essa recolha, tendo em conta que a história africana é escrita através de fragmentos cujo:

“(…) objetivo passa de facto por escrever uma história que reabre, para os descendentes de escravos, a possibilidade de voltarem a ser agentes da própria história. No prolongamento da Emancipação e da Reconstrução, a reescrita da história é, mais do que nunca, considerada um acto de imaginação moral.” (2017, p.60).

Cabo Verde, conhecido como um país entre a europeização e a africanização, contém muitos imaginários construídos através destes artefactos que incorporam a história e abrem discussões para repensar a herança e a descolonização da sua ancestralidade. Amílcar Cabral, líder do PAIGC, Partido Africano para

a Independência de Guiné e Cabo Verde, reconhecia a condição diferenciada do arquipélago (Semedo, 2021, p.91) e, por isso, declarava a relevância da cultura popular durante a luta pela libertação territorial, física e psicológica dos povos africanos. Num discurso realizado em 1970 intitulado *National Liberation And Culture*<sup>5</sup>, Cabral menciona que o apagamento e/ou silenciamento das culturas dos colonizados terá sido uma das estratégias de opressão e manipulação, impondo a dominação do “estrangeiro” (Cabral citado por BlackPast, B., 2009) que percebe que este ato retira a capacidade de resistência que a cultura contém intrinsecamente. Defende ainda que o aumento das expressões culturais auxilia na fortificação de outros fatores de desenvolvimento como a economia, a política e o progresso no âmbito social, valorizando o pensamento e autonomia africana.

“One of the most serious errors, if not the most serious error, committed by colonial powers in Africa, may have been to ignore or under-estimate the cultural strength of African peoples. This attitude is particularly clear in the case of Portuguese colonial domination, which has not been content with denying absolutely the existence of the cultural values of the African and his social position but has persisted in forbidding him all kinds of political activity.” (Cabral citado por BlackPast, B., 2009)

Cabral (1970) reflete sobre o movimento dessas mensagens que transparecem em expressões culturais, mencionando a sua importância e destacando o seu poder na valorização de princípios culturais, associados a formas de expressão da sociedade. Assim, partindo do princípio de que a cultura e o design gráfico cooperam como mensageiros de identidades, levantamos várias questões, como, por exemplo, qual o impacto do design enquanto meio de manifestação de poder social e racial nas camadas culturais do contexto cabo-verdiano? Este paradigma que estrutura o design no campo identitário coletivo e individual, faz do designer um intermediário que representa um papel importante na mudança de narrativas e no impacto das mesmas no corpo social. As práticas do design serão cada vez mais importantes para refletir o perigo da neutralidade que o mesmo defende. Mário Moura (2018) confronta a neutralidade do design quando afirma:

“Procura-se aqui demonstrar que a universalidade e neutralidade, tão centrais à identidade disciplinar do design, se constroem por oposição a conceitos de classe, género e raça, que são, neste processo considerados exteriores ao design.” (p.32)

Entendendo que o design é uma disciplina que não trabalha isolada de outras e que se dedica à produção de identidades (Moura, 2018, p.8), é por isso urgente problematizar e questionar a cultura visual, a história e o design gráfico como parte de processos de opressão, apropriação e objetificação da negritude, procurando contribuir para a sua descolonização.

Volto a interrogar, qual é o nosso papel nesta jornada?

5 Amílcar Cabral faz um apelo à importância da cultura durante o seu discurso em homenagem a Dr. Eduardo Mondlane, líder da Frente da Libertação de Moçambique (FRELIMO) que foi assassinado em 1969 (BlackPast, B., 2009)

Qual o nosso papel enquanto *Bisnetos de Cabral*?

Retornando à trama das travessias, agarro-me à *mala de viagem* para mergulhar nesta movimentação que me posiciona na história. A deslocação de Portugal para Cabo Verde dará continuidade à procura da narrativa, memória e artefactos, os que levarei comigo para fazer a viagem e os que irei ter a oportunidade de recolher durante a estadia<sup>6</sup>. Com isto, desenvolvo um cruzamento da minha experiência pessoal, enquanto mulher negra e designer gráfica, com a realidade social cabo-verdiana na história de ambos os territórios.

<sup>6</sup> *Bisnetos de Cabral* surge no presente trabalho de projeto como uma forma de descrever e mencionar os descendentes e herdeiros do legado de Cabral e de tantas outras personalidades negras. Surge especificamente Amílcar Cabral, pela presente investigação estar conectada a uma metodologia autoetnográfica e ao contexto cabo-verdiano. Assim, através dos *Bisnetos de Cabral*, identificamos heranças imateriais que se relacionam com valores, resistências, empoderamentos e ativismos que partem de Cabral para gerações mais novas em Cabo Verde e na diáspora negra.

<sup>7</sup> A 7 de fevereiro de 2022 foi realizada uma viagem, em contexto de investigação, à ilha de Santiago, onde se encontra a capital de Cabo Verde, a Cidade da Praia, uma estadia que durou até 18 de fevereiro de 2022. Em setembro do mesmo ano, foi realizada outra viagem a Cabo Verde, porém para ilhas diferentes, nomeadamente para a ilha de São Vicente e para a ilha de Santo Antão. Esta última viagem foi realizada em contexto de férias familiares, no entanto, alimentou muitas das experiências e reflexões partilhadas no presente trabalho de projeto.

## 0.2. QUESTÕES E OBJETIVOS DE INVESTIGAÇÃO

A investigação que aqui se apresenta leva-nos a refletir sobre problemáticas e questões plurais que se entrelaçam com a minha experiência biográfica e o design gráfico como método de descolonização e parte das seguintes questões:

Questões

- O que poderá constituir um design decolonial para *Bisnetos de Cabral*?**
- Como pode o design gráfico “viajar” por jornadas decoloniais e negras?**
- De que forma o design pode (re)construir experiências identitárias?**

Objetivos de investigação

- Identificar mecanismos que reprodução da objetificação e invisibilidade de pessoas negras na história – nomeadamente na história do design gráfico;
- Pensar de que forma o caráter transdisciplinar metodológico contribui para refletir interseccionalidades de problemáticas sociais, políticas e culturais, e desafiar no processo as áreas do design gráfico, da história e da cultura visual.
- Apresentar propostas de processos projetuais que tenham como foco o combate a conotações negativas e valorização da imagem do sujeito negro, assumindo a ação de descolonização do design gráfico no contexto cabo-verdiano do arquipélago e da diáspora.
- Questionamento e (re)construção de discursos anticoloniais através da prática projetual e do seu cruzamento com metodologias de investigação, a partir da minha experiência enquanto mulher negra e designer gráfica.

### 0.3. METODOLOGIAS

As metodologias desenvolvidas e utilizadas ao longo da presente investigação são diversas e, dada a complexidade da pesquisa, expandimos o processo de estudo a métodos com dimensões experimentais, qualitativas, descritivas, analíticas, exploratórias, conclusivas, assim como o uso de casos de estudo. Nesta apresentação das metodologias utilizadas é importante referir que não existe uma ordem específica para o processo de desenvolvimento das mesmas, havendo em vários momentos do documento, o cruzamento de recursos. Os processos de investigação e a sua comunicação assentam numa pesquisa com influências da autoetnografia, na medida em que esta procura combinar a etnografia, a biografia e a autoanálise, como parte do pensamento crítico, o que permite uma maior compreensão das relações entre o pesquisador e o ambiente social investigado (Silva & Oliveira, 2021, pp. 105–107). Assim, a prática metodológica de aproximação autoetnográfica coloca-me no centro da pesquisa, sendo eu sujeito e objeto de investigação, mostrando que as escolhas sociais e políticas, assim como a narrativa pessoal, guiam o desenvolvimento do estudo, proporcionando a oportunidade de dar voz às experiências que vivi (Silva & Oliveira, 2021, pp. 105–107).

Esta abordagem irá cruzar-se com a análise e reflexão crítica de artefactos gráficos e visuais através do olhar de uma designer gráfica, com o propósito de intercetar a reflexão teórica com o levantamento de documentação/artefactos de diferentes campos da cultura visual e do design gráfico. Assim, a investigação enquanto viagem conteve-se em paragens que enriqueceram as metodologias escolhidas, assumindo a interseção e pluralidade das mesmas. No âmbito de pesquisa e catalogação de artefactos de arquivo, foram selecionados e estudados materiais gráficos e visuais pertencentes à época colonial e à época da independência de Cabo Verde, reunindo fotografias, postais, revistas, jornais, mapas e ilustrações. Entre os locais percorridos, encontram-se institutos com alguma relação com Cabo Verde/cabo-verdianos, seja através de elementos físicos e/ou imateriais ou através da cultura popular, ou contemporânea. Sendo que os espaços institucionais selecionados se encontram entre o território cabo-verdiano e o território português.

1) Em Cabo Verde foram visitadas instituições como a Universidade de Cabo Verde; a Biblioteca Nacional de Cabo Verde; o Arquivo Nacional de Cabo Verde; o Museu Etnográfico da Praia; a MAC – Sala-Museu Amílcar Cabral (Praia); o Memorial Amílcar Cabral; o Centro Cultural do Mindelo e o Centro Nacional de Arte Artesanato e Design.

2) Em Portugal foi realizada pesquisa documental nas seguintes instituições: Centro Cultural de Cabo Verde em Lisboa; Hangar – Centro de Investigação Artística; Ephemera – Associação Cultural e Centro Cultural Cabo Verde em Lisboa.

Dado que uma parte da pesquisa foi realizada em contexto de pandemia, muitos acessos aos espaços de arquivo estavam com restrições de consulta, tendo-se assim complementado a pesquisa com a consulta

de arquivos virtuais tais como os arquivos digitais da Ephemera, o Arquivo Científico Tropical / Digital Repository, o Arquivo Histórico Ultramarino, a plataforma Casa Comum da Fundação Mário Soares e Maria Barroso, o site Littérature Caboverdienne e os acervos digitais da Biblioteca Nacional de Portugal.

Para além de arquivos institucionais e históricos, foram recolhidos artefactos com uma dimensão pessoal e biográfica, ou seja, objetos pessoais de família que comunicavam uma memória. Compilei e juntei objetos do contexto de viagem pertencentes aos meus avós, fotografias de álbuns de família e muitas conversas e reflexões que entram nas metodologias como uma prática de pesquisa através da constante perceção e interpretação da cultura cabo-verdiana.

Assim como foram reunidos artefactos, foram também somados testemunhos de designers e artistas negros, entre eles cabo-verdianos e descendentes, que impulsionaram a integração de novas experiências e a partilha das suas perspetivas e narrativas em relação ao tema em pesquisa. O objetivo destas conversas passou por fortalecer ideias, conceitos e óticas que caminham entre temas anticoloniais, de crioulanização, de descolonização e demais conceções que são destacadas durante o estudo.

Enfatizando o território diaspórico e a sua expressão artística, foram visitados diversos espaços museológicos/expositivos em Lisboa, a fim de compreender como têm sido abordadas culturalmente questões de identidade, periferia, arquivo e os entremeios entre os conceitos mencionados. A consciência política e social partilhada por esses espaços foi uma importante reflexão na dimensão teórica da investigação como forma de análise da responsabilidade e acessibilidade de formas de descolonização negra no design e na arte.

No decorrer do processo escrito são ainda mobilizados conceitos com recurso a áreas disciplinares como a antropologia, a história, os estudos culturais e a sociologia, com o objetivo de agregar diversos ângulos sobre as ideias expostas, complementando a transdisciplinaridade intrínseca para o desenvolvimento e análise do conteúdo proposto para estudo e investigação. Neste sentido, recorreu-se a autores como Cristina Roldão, Paul Gilroy, Stuart Hall e Homi K. Bhabha na área da sociologia e estudos culturais; João Lopes Filho, José Carlos Gomes dos Anjos e Felwine Sarr na área da antropologia; nas áreas da filosofia/psicologia foram utilizados autores como Grada Kilomba, Frantz Fanon; em design gráfico/comunicação visual Cheryl D. Miller, Neusa Trovoada, Nuno Coelho, Mário Moura, Pedro Oliveira e Luiza Prado; na área de história, Achille Mbembe e, por fim, escritores contemporâneos como bell hooks, Chimamanda Ngozi Adichie e Édouard Glissant.

A componente prática presente nesta investigação integra parte da exploração dos objetos gráficos e visuais recolhidos e as suas respetivas análises. A cada objeto desenvolvido, aplica-se a ideia de um fragmento que é parte de um todo que representa a *mala de viagem*, desdobrando questionamentos e renovação de discursos. Este é o resultado de extensões entre os estudos teóricos e práticas de design gráfico, para uma reflexão mais ampla da mala de viagem enquanto objeto de interferência histórica, social e gráfica.

## 0.4. ESTRUTURA DO DOCUMENTO

O documento encontra-se organizado em duas partes, cada uma constituída por capítulos e subcapítulos. Na primeira parte apresenta-se o capítulo intitulado *Episódios (anti)coloniais / O que se conta?* que se desenvolve através de uma dimensão teórica repartida em diversas estações. Esta paragem servirá de base para a reflexão sobre diversos episódios da história e identidade cabo-verdiana, cruzando materiais de arquivo com o contexto abordado e dando uma perspetiva do que poderá ser o enquadramento histórico e cultural do arquipélago. O capítulo seguinte, intitulado *Identicidades em Trânsito*, cria um enfoque em discussões contemporâneas, sobre questões identitárias, pensamento em torno da cultura e cultura visual, e obstáculos no reerguer de artefactos gráficos e visuais em práticas expositivas, para (re)construção de heranças. Expomos alguns dos efeitos do contexto colonial e discriminatório vivido no continente africano e nas suas diásporas, sublinhando a vivência da negritude e da antinegritude. *A voz do design* é um capítulo que se foca em problematizar o papel do design gráfico na narrativa de histórias e na projeção de conceitos raciais através das suas práticas, abrindo lugares para acompanhar marcos importantes para o pensamento do design gráfico negro, procurando na prática do mesmo compreender de que forma podemos praticar a descolonização no design gráfico.

A segunda parte inicia-se com o desenvolvimento do capítulo quatro, *Em trânsito: A mala de viagem*, onde nos dedicamos à dimensão prática da pesquisa, com foco na ação resultante da análise e recolha gráfica e visual realizada que

se revê numa (re)interpretação da mesma e desenvolvimento de um levantamento anticolonial, que representará um espaço de diálogo integrante da história da sociedade cabo-verdiana num ambiente de identificação de memórias. Enquanto resultado do processo projetual, surgiram objetos que se desenvolvem no âmbito do design gráfico e que se encontraram no interior desta *mala*. Cada um dos objetos gráficos parte de referências visuais e gráficas que acompanham o designer e a sua condição de viajante, tais como *Passagem Familiar* (passaporte), *Bisneta de Cabral* (postais), *Tem procura de...* (guia), *Álbum umbilical*, *Luta tá continúá* (jornal) e *Valor da mulher negra* (pano). Assumindo um discurso em torno da identidade, os objetos gráficos irão dar continuidade ao processo de descolonização de acontecimentos passados, idealizando chegar a um projeto que alcance as repercussões da segregação no presente, para captar de que forma o design gráfico pode ter um papel ativo na (re)construção de novas narrativas e identidades. Por último, o projeto apresentado procura manter presente a voz de vários artistas da diáspora portuguesa – *Bisnetos de Cabral* – através sua *interven[ção]* que partilha uma parte das suas experiências e vivências.

## PARTE 1

# CAPÍTULO 1 EPISÓDIOS (ANTI)COLONIAIS / O QUE SE CONTA?

No capítulo ‘Episódios (anti)coloniais /O que se conta?’ pretende-se discutir as diferentes formas de narrar a partir do espaço e do tempo, com foco numa análise e reflexão entre identidade/identificação na cultura e história cabo-verdiana, passando por uma consciencialização direcionada para as fases de reconhecimento-reparação (Kilomba, 2020a, pp.5-6). Abrimos espaço para um processo de reflexão crítica sobre o que nos foi ensinado, narrado e apresentado, o que nos move para o compilar de artefactos visuais que fazem parte de um ‘álbum umbilical’. Um convite para nos consciencializarmos sobre os desfechos destas realidades e conceber outra oportunidade para nos reinventarmos através do empoderamento de uma memória coletiva.

## 1.1. A PRIMEIRA CIDADE INÍCIO OU CONTINUAÇÃO?

“Eu te saúdo, velho Oceano!» Tu guardas nas tuas cristas o barco secreto dos nossos nascimentos, os teus abismos são o nosso próprio inconsciente, povoados de fugidias memórias. Depois desenhas essas novas costas, onde nós depomos as nossas chagas estriadas de alcatrão, as nossas bocas ensanguentadas e os nossos gritos silenciados.” (Glissant, [1990]2011a, p.19)

No contexto deste subcapítulo intitulado *A primeira cidade – Início ou continuação?* exploramos a interligação entre o tempo, a memória e a história, reconhecendo que cada um desses conceitos pode ser compreendido de maneiras diferentes, dependendo da localização geográfica e ambiente cultural. Para desmistificar pré-noções sobre história e narrativa, incorporamos o pensamento de vários autores sobre as diversas concepções centrais ao tópico. Adotaremos uma perspectiva contracolonial, através da qual buscamos interpretar e compreender as dimensões em análise, entrelaçando-as com diferentes momentos temporais e com experiências pessoais e coletivas. Desafiámo-nos a reler a narrativa histórica partilhada sobre Cabo Verde e as consequências do tráfico humano, sob diversas perspectivas. Nesse sentido, o título *A primeira cidade – Início ou continuação?*, remete para uma reflexão do significado e trajetória da narrativa da história de Cabo Verde, lançando em tom de questionamento o desafio ao leitor, de repensar sobre ancestralidade e efeitos de uma uniformização homogénea.

Entendendo que a prática que se desenvolve em torno do conceito de história está ligada ao meio académico e científico, considera-se que a base do mesmo passa por relatar acontecimentos, factos e evidências (Traverso, 2012). No entanto, a disciplina de história tem, naturalmente, as suas fragilidades e pode apoiar-se em metodologias que a limitam na sua forma de interpretar a experiência, e tornando-a uma vivência coletiva global/universal/horizontal.

A memória, apesar de se ligar a uma experiência singular, pode rever-se como uma memória coletiva, estabelecendo conexões entre a vivência e a formação de uma recordação, considerando-a uma forma de conhecimento e de crescimento cultural (Traverso, 2012). O projeto prático de suporte à presente investigação, irá cruzar as metodologias e abordagens de ambas as áreas, pensando que:

“A memória é uma construção, sempre filtrada por conhecimentos adquiridos posteriormente, pela reflexão que se segue ao acontecimento, por experiências que se sobrepõem à primeira e

modificam a recordação. (...)” destacando ainda que “a memória singulariza a história, na medida em que é profundamente subjectiva, selectiva, muitas vezes desrespeitadora da cronologia<sup>1</sup>, indiferente às reconstruções de conjunto e às racionalizações globais.” (Traverso, 2012, p.23-26)

A compreensão da história e da memória são consolidadas no espaço e no tempo, o que, no contexto do exílio colonial do Tarrafal em Cabo Verde, coincidiu com diferentes narrativas sobre o episódio, sendo que existem as versões dos prisioneiros, dos guardas, da população e do mundo. Para o historiador Víctor Barros (2020b), o cenário do campo de concentração do Tarrafal, invoca e comprova que a história e a memória coexistem como perigo uma para a outra, fazendo o processo de:

“Não historiar intimidades. Essa dispensa, todavia, não é uma infração. Nem um lapso. Não inferir intimidades também faz parte do dever de memória e do direito ao esquecimento na gestão mnemónica desse drama humano que é o exílio.” (Barros, 2020b, p.156)

Ainda assim, para Leda Maria Martins, as formas de conhecimento e memória são válidas nos seus diferentes modos performativos, sendo que estes contribuem para um movimento no qual não se distingue o passado, presente e futuro (Martins, 2021), pertencendo antes a um “tempo espiralar”, como a autora define no seu livro *Performances do tempo espiralar poéticas do corpo-tela* (2021). Em outros termos, verificamos que a história e a memória têm um papel ativo na construção da identidade e de episódios que nela decorrem, formando um modo singular de narrar. É nesse sentido que convoco a minha experiência autoetnográfica enquanto voz ativa ao longo desta investigação, para contar a nossa história e dar-lhe continuidade, partilhando a minha existência, a minha subjetividade, e fazendo cruzamentos com vivências de identidades plurais.

Nessa perspectiva, foi muito significativa a viagem física que realizei à ilha de Santiago, Cabo Verde, durante a qual surgiram desafios identitários, culturais, assim como passagens de conhecimento através da oralidade – um dos meios mais recorrentes de ensinamento em África e na diáspora (Martins, 2021). Foi através de várias conversas nesse contexto, que a “primeira cidade” (fig. 1 e 2), Cidade Velha (Furtado, 2013, pp.5-6; Duarte, 1974, p.8), surgiu como ponto de partida



FIGURA 1 – FOTOGRAFIA TIRADA DURANTE A VIAGEM À CIDADE VELHA EM CABO VERDE – FEVEREIRO 2022 (AUTORIA PRÓPRIA)



FIGURA 2 – FOTOGRAFIA TIRADA DURANTE A VIAGEM À CIDADE VELHA EM CABO VERDE – FEVEREIRO 2022 (AUTORIA PRÓPRIA)

1. Destaque pessoal em bold.

para repensar a composição histórica e os memoriais associados a Cabo Verde, uma experiência que me permitiu criar paralelismos sobre uma viagem dentro de uma viagem, consciente de uma necessidade de desconstrução de uma narrativa da qual a artista interdisciplinar e teórica portuguesa, Grada Kilomba (2020b), reconhece que:

“Portugal has an almost obsessive relationship with the colonial past. It constructs all of its narratives around a colonial history, around a past that is totally romanticised and fabricated and, in that sense, there is a huge disparity between reality and fantasy. It is an idealised story that does not correspond to the truth, because Portuguese colonial history has not been historically verified: Colonialism creates dehumanisation, brutality atrocities and trauma. It is an incredibly complicated subject, that is not just Portugal’s, but shared by all European countries.” (Kilomba, 2020b, p.37)

A Cidade Velha, é regularmente descrita como a primeira cidade a ser construída pelos colonizadores portugueses no continente africano, alimentando a narrativa de que os portugueses terão sido os primeiros a chegar a este território, o que, incentiva um imaginário sobre a história de Cabo Verde. O ativista Jorge Andrade afirma, durante uma entrevista para o jornal Público intitulada *Ser africano em Cabo Verde é um tabu* (Batista, F. et.al., 2016), que:

“Essa é uma falha grave, Cabo Verde fala da sua identidade a partir da chegada dos europeus. Como é que um povo pode construir a sua história num acto de degeneração? Nunca um cabo-verdiano se pode sentir livre quando a sua História começa com a escravatura – fica com crise de identidade quando pergunta: quem sou eu?” Um pequeno exemplo: “Havia o império do Mali, séculos antes da chegada de portugueses; África teve a sua renascença antes, com o Egipto.” (Andrade citado por Batista, F. et.al., 2016)

Segundo diversos autores, documentos e registos, a versão que coloca os portugueses como personagens principais da história do arquipélago, é apenas uma versão histórica (Cabral, 2015, p.179). Ao evocarmos outros pontos de vista, pretendemos assinalar, por um lado, que a história da população do arquipélago não se inicia com a expansão portuguesa e, por outro, que pensar dessa forma limita a própria interpretação sobre o que pode significar ser cabo-verdiano<sup>2</sup>. No artigo *O neo-lusotropicalismo linguístico: críticas à lei que classifica a língua portuguesa como património cultural imaterial de Cabo Verde* (2023), Abel Djassi Amado, investigador de políticas contemporâneas africanas e políticas diaspóricas, afirma que:

“A verdade é que vários historiadores têm rejeitado a ideia de que os portugueses/europeus seriam os primeiros a colocar os pés nas ilhas de Cabo Verde. Senna Barcelos, renomado historiador cabo-verdiano, com um catálogo extenso de obras, refuta tal entendimento e argumenta a existência de comunidade jalofa nas ilhas bem antes da presença portuguesa. Mais recentemente, em 1992, a historiadora cabo-verdiana Elisa Andrade reconheceu, com base em pesquisa de arquivos, a

2 Cabo-verdiano/a, na presente investigação, vem como forma de descrever a identidade étnica, a nacionalidade ou a cultura associada aos habitantes ou descendentes de Cabo Verde. Sendo que o conceito se estende a pessoas nascidas nas ilhas, seus descendentes e suas diásporas, incluindo aqueles cujo documento identifica como cabo-verdiano mesmo nunca estando no arquipélago. Enquanto adjetivo, “cabo-verdiano” entrará também na presente investigação como forma de referir a características, costumes, tradições, língua ou arte originários de Cabo Verde. Salienta-se que a presente definição em nenhum momento pretende contribuir para uma descrição de um cabo-verdiano com uma condição diferenciada em relação a habitantes de África continental ou desconectar o mesmo à identidade africana.

presença de povos africanos do atual Senegal nas ilhas de Cabo Verde muito antes dos portugueses.” (Amado, 2023)

Desta forma, ao contrário do que se dá a entender, a Cidade Velha é o local onde a história cabo-verdiana tem continuidade, indo de encontro ao tempo ontológico defendido por Leda Maria Martins (2021), onde os conceitos de tempo (passado, presente e futuro) coabitam num mesmo espaço, criando possibilidades para além de cronologias lineares. Assim, o “tempo espiralar” proposto pela autora remete para um constante processo de transformação e correlacionamentos (Martins, 2021) criando uma movimentação umbilical, ligando-se diretamente às conexões com o nosso corpo, cultura e ancestralidade.

“Espiralar é o que, no meu entendimento, melhor ilustra essa percepção, concepção e experiência. As composições que se seguem visam contribuir para a ideia de que o tempo pode ser ontologicamente experimentado como movimentos de reversibilidade, dilatação e contenção, não linearidade, descontinuidade, contração e descontração, simultaneidade das instâncias presente, passado e futuro, como experiências ontológica e cosmológica que têm como princípio básico do corpo não o repouso, como em Aristóteles, mas, sim, o movimento. **Nas temporalidades curvas, tempo e memória são imagens que se refletem.**”<sup>3</sup> (Martins, 2021)

Se dentro da temporalidade nos questionármos sobre o espaço no contexto do arquipélago, vemos que o mesmo tem grande influência sobre o território de Cabo Verde, o que se constitui inegavelmente como uma dimensão muito importante para muitos dos acontecimentos ligados ao seu povo e, por essa razão, consideramos pertinente apresentar uma descrição sintética da geografia do arquipélago. A área territorial de Cabo Verde situa-se a cerca de 500 km da costa do Senegal, sendo o arquipélago formado por 10 ilhas e alguns ilhéus que se distinguem em dois grupos, o barlavento e o sotavento. As ilhas barlavento, mais a norte, abrangem as ilhas de Santo Antão, São Vicente, Santa Luzia, São Nicolau, Sal e Boa Vista. As ilhas de sotavento, zona sul, agrupam a ilha da Brava, Fogo, Maio e Santiago, onde se encontra a atual capital do país, a Cidade da Praia, como podemos observar nas imagens das figuras 3 e 4 (S.A.,1974, p.40; Fernandes, 2000, p.16).

3 Destaque pessoal em bold.

Nos limites deste espaço territorial, reuniam-se pessoas de etnias diversificadas, o que também contribui para ocorrências raciais entre os habitantes das ilhas, algo que desenvolvemos mais no subcapítulo *Identidades Plurais - Cabo Verde e sua diáspora*. De acordo com a obra intitulada *PAIGC - Sobre a Situação em Cabo Verde* (1974), da autoria de Abílio Augusto Monteiro Duarte (1931-1996), Presidente da Assembleia Nacional Popular de Cabo Verde em 1975, a ancestralidade do povo cabo-verdiano e suas raízes vêm maioritariamente do continente africano:

“Se bem que o seu número nunca tenha sido precisado, os escravos e os emigrantes voluntários chegados às ilhas de Santiago e Fogo entre primeira metade do século XVI e o século XVII pertenciam às diversas etnias da zona compreendida entre o rio Senegal e a Serra Leoa - Balantas, Biafadas, Bijagós, Felupes, Fulas, Olofes, Mandingas, Papéis, Soninqués, Sussos, etc. Este conjunto de etnias da costa guineense constitui o fundamento ancestral da ocupação humana das ilhas de Cabo Verde.” (Duarte, 1974, p.8)

Por sua vez, o professor de história de África e sociologia, Cláudio Furtado (2013) sublinha que habitantes do arquipélago na época colonial eram predominantemente pessoas escravizadas provenientes da costa africana, Guiné e alguns europeus, dentro destes Portugueses, Genoveses, Espanhóis, entre outros (Furtado, 2013, pp.5-6). É notória que a convivência entre diversas etnicidades constrói uma parte da ancestralidade cabo-verdiana, identidades que advêm de diversas viagens e trajetórias que marcam muita da sua história e da sua experiência enquanto povo. Dessa forma, salientamos o marco colonial que assinalou uma trama de traumas, nomeadamente as deslocações que forçaram a presença dos corpos negros noutros lugares. Esses traumas nasceram de um sistema desumano que incluiu o embarque de pessoas negras nestes tráfegos. A plataforma online *Slaves Voyages* analisa, contabiliza e mostra alguns dos muitos casos de pessoas escravizadas durante o colonialismo. Na plataforma, encontramos informações sobre barcos que estiveram ativos em diferentes épocas e que foram responsáveis por crueldades coloniais, como o Marie-Séraphique (1770-1774), The Brooks (1781), L'Aurore (1785) e muitos outros semelhantes ao apresentado na figura 5 (Slave Voyage, s.d.). Estes são barcos que fizeram viagens transatlânticas e que consequentemente causaram traumas raciais, sexistas e de género.

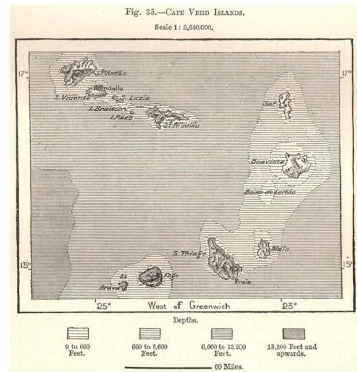


FIGURA 3 – MAPA DAS ILHAS DE CABO VERDE, A TERRA E SEUS HABITANTES, 1888

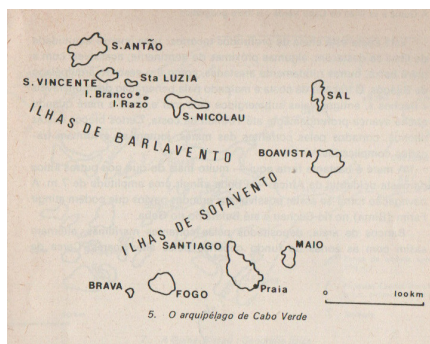


FIGURA 4 – MAPA DO ARQUIPÉLAGO DE CABO VERDE, IMAGEM RETIRADA DO LIVRO HISTÓRIA DA GUINÉ E ILHAS DE CABO VERDE, 1974



FIGURA 5 – IMAGEM DE ARQUIVO DA LUTA DA BAÍA DE 'PRAVA' NA ILHA DE SANTIAGO, EM CABO VERDE, 16 DE ABRIL DE 1781

Cada episódio colonial, impulsionado por essa trajetória, carrega múltiplas formas de discriminação que vão além da dimensão racial. A problemática que adveio do contexto colonial atingiu diversas interseccionalidades dentro do espectro racial, de género, entre outros, resultando em violência, exploração e desumanização durante a travessia forçada nos navios negreiros, bem como na contínua submissão à escravidão e à exploração sexual. As mulheres negras foram profundamente afetadas por esses episódios, especialmente no contexto do tráfico colonial atlântico. Esses eventos deixaram um património de desigualdade, traumas e marcas que ainda têm impacto nos dias atuais. Reconhecer as interseções do racismo e do sexismo nas experiências das mulheres negras durante o período colonial é fundamental para compreender a complexidade dessas vivências (hooks, [1981] 2018; Lodge, 2021). A escritora Gloria Jean Watkins (1952–2021), conhecida pelo seu pseudónimo bell hooks, autora de diversas obras sobre raça, classe social e género, no seu livro *Não seerei eu mulher? As mulheres negras e o feminismo* ([1981] 2018), aborda a presença das mulheres negras no tráfico atlântico e a discriminação de género que sofriam, referindo que:

“O sexismo era parte integrante da ordem social e política que os colonizadores brancos trouxeram consigo das pátrias europeias, e teria um profundo impacto no destino das negras cativas. (...) A escrava negra não era tão valorizada quanto o homem negro. Em média era mais caro comprar um escravo negro que uma escrava negra.” (hooks, [1981] 2018, p.39)

Estas interseccionalidades, enquanto camadas sociais, mantêm-se como fatores discriminatórios suportados por feridas abertas, tais como as que Grada Kilomba explora nos seus projetos, que atravessam questões de tráfico, memória, trauma e descolonização. A artista utiliza a sua voz para contar outra versão sobre a expansão portuguesa, assim como as suas consequências na vida de pessoas negras atualmente. Em 2021, Kilomba expõe a sua versão do barco, nos seus mais amplos significados sociais, ancestrais e históricos, através de uma instalação e uma performance designadas *The Boat [O Barco]*<sup>4</sup>, (figuras 6 e 7). O projeto é apresentado pela artista da seguinte forma:

“The Boat becomes then a garden of remembrance, recognition, memory, contemplation, and ceremony. The rectangular and uniform shape of the blocks reveals them as metaphorical tombs. As a physical allusion, which give “habitat” to a history of dehumanisation, and give a place of recognition and a place of rest to thousands of enslaved people, and its descendants in the different African diasporas.” (Kilomba, 2021)

As narrativas associadas à expansão colonial portuguesa produzidas mediante um processo de manipulação criaram uma ilusão em forma de controle e dominação, gerando efeitos prejudiciais em vários povos africanos, nomeadamente Guiné-Bissau e Cabo Verde. Países que foram vítimas do processo de branqueamento que tinha como objetivo a desvalorização da sua cultura e história, e a persuasão da ideia de pureza apenas representada pelo colonizador branco cristão (S.A., 1974, p.13). Esse processo de apagamento inicia-se, por exemplo, através da prática dos colonizadores batizarem as pessoas escravizadas retirando-lhes o seu nome africano (Cabral citada por Henriques, J. et.al.,

4 A continent with millions of people cannot be discovered nor one of the longest and most horrendous chapters of humanity – \_Slavery – \_can be erased Performance realizada em Setembro/ Outubro de 2021 no MAAAT, Museu de Arte, Arquitetura e Tecnologia.



FIGURA 6 – FOTOGRAFIA DE UM DETALHE DA INSTALAÇÃO DA ARTISTA GRADA KILOMBA ‘THE BOAT’, 2021 – (AUTORIA PRÓPRIA)

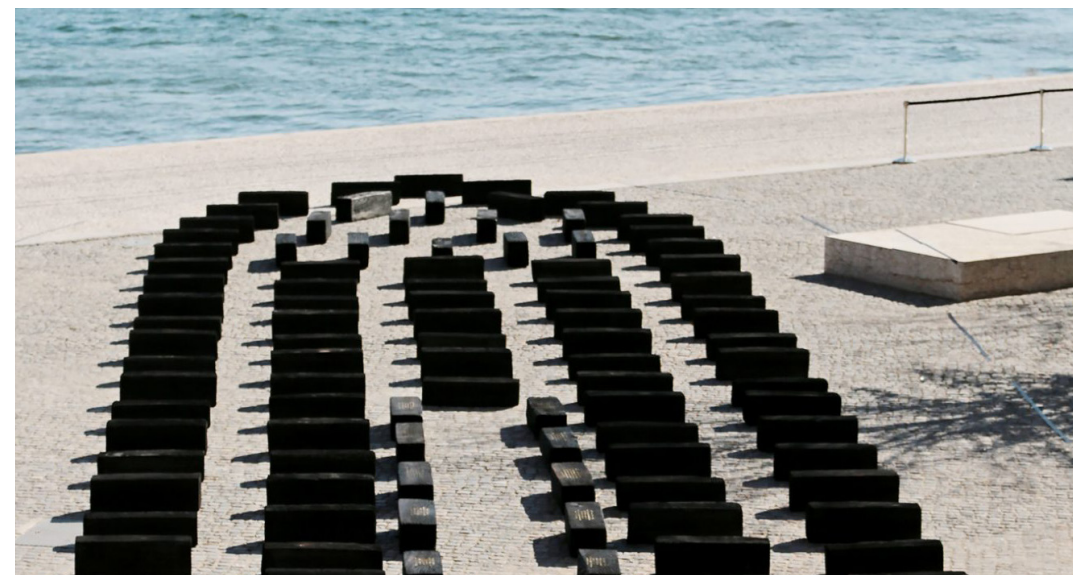


FIGURA 7 – FOTOGRAFIA DO PROJETO DA ARTISTA GRADA KILOMBA ‘THE BOAT’ NO MAAAT, 2021

2016). Iva Cabral menciona na reportagem intitulada *O colonialismo desligou Cabo Verde de África* (2016), realizada por Joana Gorjão Henriques, Frederico Batista e Sibila Lind para o jornal Público, que acredita que o povo cabo-verdiano desconhece uma parte da sua história, do seu passado, devido a esse silenciamento. É a partir da forma como esse branqueamento se encontra documentado (também) através de imagens gráficas e visuais, que iremos apresentar e analisar alguns episódios históricos ao longo do presente trabalho de mestrado. Conscientes de que alguns desses episódios, não foram documentados, somos levados a compreender os efeitos e as vivências dessas épocas via outros meios de narração, como é o caso da música *Sodade* de Cesária Évora, uma das cantoras mais idolatradas de

Cabo Verde – iremo-nos expressar mais sobre a sua influência no subcapítulo *Heranças imateriais e materiais*. Kilomba (2020b) analisa o contexto da música da artista cabo-verdiana, e reconhece que:

“... our very complicated and brutal history, but it is a history that we often do not know about because it is not documented, it is not verbalised and it is not recounted. Then there is another side of it – for example, we often sing Césaria Évora’s song, Sodade. In it, Césaria Évora sings about Portugal’s post-slavery system when the Portuguese took the ‘serviçais’ forcibly, with the false promise of work on the plantations from which they could later return to their native lands. In fact, they were imprisoned on the plantations and could never return. And this is why she sings ‘sodade dessa terra, São Nicolau... essa terra longe.’ She is singing specifically about those people taken from São Nicolau and other islands, and brought to São Tomé and Príncipe to work on the plantations.” (Kilomba, 2020b, p.34)

“Quem mostra’ bo/ Ess caminho longe? Ess caminho Pa são Tomé”<sup>5</sup>, primeira frase cantada na canção *Sodade* de Cesária Évora, torna-se uma das expressões ativas de resistência, que, no caso concreto de Cabo Verde, se manifestam na história do arquipélago, “...tanto no período colonial como no pós-colonial(...)” (Amado, 2023) considerando que “tal resistência, levada a cabo pela massa popular, foi canalizada fundamentalmente através da língua materna.” (Amado, 2023).

Ao criar espaço para a reflexão sobre como os conceitos de história, tempo e memória operam dentro da comunidade negra, é possível compreender que estes conceitos favorecem ou não, linguagens (anti) coloniais que permeiam as experiências espaciais e temporais de pessoas não-brancas. Desrespeitando a cronologia, como sugerido por Traverso (2012, p.26), e assumindo linguagens ancestrais que percorrem o “tempo espiralar” referido por Martins (2021), damos continuidade à pesquisa recorrendo a artefactos gráficos e visuais que foram sendo distribuídos entre Cabo Verde e Portugal, e continuam a ser reproduzidos no presente em diversas geografias por meio da comunicação visual e do design gráfico. Tratam-se de artefactos que são testemunhos de memórias e histórias que se entrelaçam no tempo e que trazem com eles sensibilidades culturais e problematizações étnicas/raciais, que podem remeter para o empoderamento, para a inferiorização ou para o questionamento. Este encadeamento de imagens e linguagens visuais acaba por espelhar de que forma relações étnicas apresentadas no contexto do arquipélago influenciaram memórias e identificações, criando repercussões no espaço social. Tendo como ponto de partida esta reflexão histórica cresce um dos elementos gráfico da componente prática, o *álbum umbilical* que, na sua concepção, pertence rever a história e reescrevê-la de forma visual e gráfica.

## 1.2. HERANÇAS IMATERIAIS E MATERIAIS

“A realidade cultural da nossa terra é essa. Mas devemos pensar bem na nossa cultura, a nossa cultura é ditada pela nossa condição económica, pela nossa situação de subdesenvolvimento económico, de atraso económico. Temos que gostar muito da nossa cultura africana, nós queremos-la muito, as nossas danças, as nossas cantigas, a nossa maneira de fazer estátuas, canoas, tudo isso é magnífico, os nossos panos, e tudo o mais, mas se esperarmos só pelos nossos panos para vestirmos a nossa gente toda, estamos mal. Temos que ser realistas camaradas. A nossa terra é muito linda, mas se vamos lutar para deixar a nossa terra como está, estamos mal.” (Cabral, 1974, p.22)<sup>1</sup>

No presente subcapítulo, será abordada a relação entre cultura, identidade e património, tomando como ponto de partida a argumentação idealizada por Amílcar Cabral (Cabral citado por BlackPast, B., 2009) de que a cultura é essencial para a preservação da identidade de um povo. Em consonância com essa perspectiva, discutir-se-á sobre diversos meios de produção de cultura e como os mesmos são considerados heranças cuja responsabilidade é coletiva, com o propósito de sensibilizar a comunidade para a preservação do seu conhecimento. As expressões culturais destacam-se pela sua subjetividade e ligam-se às experiências, ao quotidiano e às vivências de um povo e/ou comunidade, resultando em heranças materiais e imateriais que surgem como testemunhas da sua história e dos seus valores. Ao reconhecer a importância de preservar elementos do passado no presente, abriu-se espaço para reconhecer as inúmeras formas de aclamação do património cultural. Ana Helena Semedo Spínola Levy na sua dissertação intitulada *Pano de Terra: Salvaguarda e Valorização de um Património Cabo-verdiano* (2014), desenvolve sobre o alcance do património cultural em Cabo Verde, afirmando que segundo a declaração do México de 1985 da Conferência Mundial sobre as Políticas Culturais:

“(…), o Património Cultural de um povo compreende as obras de seus artistas, arquitetos, músicos, escritores e sábios, assim como as criações anónimas surgidas da alma popular e o conjunto de valores que dão sentido à vida. Ou seja, as obras materiais e não materiais que expressam a criatividade desse povo: a língua, os ritos, as crenças, os lugares e monumentos históricos, a cultura, as obras de arte e, os arquivos e bibliotecas.” (Levy, 2014, p.73)

A triangulação territorial de Cabo Verde, abriu espaço para que muitas expressões se fossem ampliando pelo país, ramificando as relações sociais e a mediação de fluxos de hábitos, costumes, religiões, modos de entretenimento, entre outros fatores cuja participação não implicou um cruzamento igualitário na

5 Tradução livre – Quem te mostrou esse caminho longe? Esse caminho para São Tomé.

<sup>1</sup> Trecho citado por Amílcar Cabral para o seu ensaio “Alguns princípios do Partido” pertencente ao Seminário de quadros do PAIGC de 19 a 24 de Novembro de 1969. Mais tarde editado por escrito pela editora Seara Nova em 1974, disponível em < <https://www.marxists.org/portugues/cabral/1969/11/24.pdf> >

sua atuação (Filho, 1985, p.11). José Carlos Gomes dos Anjos<sup>2</sup>, desenvolve em 2003 um ensaio intitulado *Elites intelectuais e a conformação da identidade nacional em Cabo Verde*. Neste, Anjos (2003) argumenta que a identidade cabo-verdiana na sua generalidade é identificada pela sua “fusão cultural de europeus e africanos” (p.581), (Anjos, 2003, p.581; Filho, 1985, p.11). A expressão “fusão” mencionada pelo autor faz emergir conceitos como a *mestiçagem*, miscigenação e a *crioulização*, cuja abordagem deriva da componente de relação/relações, seja ela(s) consensual(is) ou violenta(s). Assim estudamos sobre um espaço que abriga uma interpenetração cultural que possibilita a coexistência de dualidades, e que proporciona a convocação da diáspora e a procura pela descentralização da cultura, permitindo a ocorrência de uma série de eventos que evocam a mudança cultural, social e económica do país (Filho, 2011). Estes trânsitos influenciam a construção e a renarrativa da identidade do arquipélago e as suas mutações, e acabam por resultar em inúmeros elementos que contribuem para um desenvolvimento artístico-cultural, alguns deles fortalecidos no presente subcapítulo.

Na citação acima apresentada, com origem na dissertação em gestão e valorização do património histórico e cultural de Ana Levy (2014), existe a menção da língua como parte do património que, especificamente no caso de Cabo Verde, pode ser considerada um dos marcos de maior valorização e resistência da representação da população. O crioulo de Cabo Verde ou cabo-verdiano (expressão que não faz distinção entre crioulo *badiu* e o crioulo *sampadjudo*) é reconhecido como elemento linguístico que, mesmo sendo considerado no tempo colonial um dialeto pelos colonizadores (Filho, 2011, p.131), identifica-se como uma forma de comunicar que persiste na interrelação do povo cabo-verdiano em diversos pontos geográficos, por descendentes, por migrantes, entre outros. Assim observamos que o Património Cultural é:

“um conjunto de testemunhos ou valores herdados (não no sentido restrito de bens deixados por um familiar, mas no entendimento mais amplo da herança coletiva, constituída pelos valores mundiais, nacionais, regionais ou locais, outrora usufruídos pelos nossos antepassados) ...” (Filho, 2003, pp.23–24)

Reconhecendo que, para além da oralidade, existem outros meios de expressar através dos nossos corpos consideramos a cultura expressiva<sup>3</sup> uma forma de manifestação artística através da performance, do corpo, do som, da escuta e do movimento (Martins, 2021). As expressões culturais que simbolizam a identidade de Cabo Verde, encontram-se em manifestações musicais, através da performance corporal e rimática, em artefactos artesanais, maioria para a utilização diária, auxiliando tarefas, mas que simultaneamente foram sendo igualmente base para a transcrição de narrativas e valorização de tradições.

<sup>2</sup> Professor e investigador no campo de sociologia de elites e relações interétnicas, políticas públicas, elites intelectuais e desigualdade racial, antropólogo social e sociólogo.

<sup>3</sup> O autor Rui Cidra no seu livro *Funaná, Raça e masculinidade – Uma Trajetória colonial e pós-colonial* (2021), menciona a expressão “cultura expressiva” para considerar um conjunto de expressões culturais e sua interligação com a produção de som, da palavra e no movimento corporal que se apresentam na experiência social do cabo-verdiano. O termo “cultura expressiva” também se conecta com uma teoria antropológica, que desafia as noções rígidas de questionar a “música,” “dança,” “pintura,” “escultura,” “poesia,” “teatro,” e suas aplicações universais / globais de analisar.

No caso distintivo de Cabo Verde, houve um enorme investimento por parte dos colonizadores em apagar as expressões culturais reconhecidas como heranças nos dias de hoje, isto porque existia uma fantasia/imaginário em volta da população africana e tudo o que ela representava enquanto povo e evolução humanitária. Durante a presente investigação, foram realizadas diversas conversas e entrevistas a artistas, professores, designers, entre outros profissionais de origem ou descendência cabo-verdiana, com o intuito de observar as suas perspetivas sobre determinados pontos relativos à presente pesquisa. Uma das conversas foi realizada com César Scholfield Cardoso (2021), artista visual e programador web cabo-verdiano, que desenvolveu a sua perspetiva sobre a valorização da cultura e resiliência da mesma, assim como a referência às formas de expressar a africanidade e a sua representação de uma busca pela liberdade e memória, e pela ancestralidade, nas palavras do artista:

“A Ilha de Santiago é simbolicamente a ilha que se manteve mais negra, é a que se manteve mais resistente, é a que se manteve... é a que não se assimilou mais, embora isso seja uma falácia total, porque todas as ilhas são negras. O símbolo da África, da negritude, da incivilização e do que restou de África, e que o colonialismo não conseguiu limpar!”<sup>4</sup>

Quando Cardoso (2021) se refere à “ilha que se manteve mais negra” e à “falácia total porque todas as ilhas são negras” adiciona à dimensão cultural do país a sua diversidade de interpretação da cultura por diferentes partes e pessoas do arquipélago, acrescentando à sua prática cultural os seus fatores sociais, de género e de classe, que juntamente com o colorismo existente nas ilhas, conjugam fatores que se interseccionam em camadas de privilégio, baseados em referências geográficas variadas (Cidra, 2021, pp.25–42), onde identificamos desarmonias entre Norte/Sul, Europa/África, sujeito branco/preto, sujeito preto/mestiço, sujeito mestiço/branco, sujeito *badiu/sampadjudo*, etc. Nas palavras do antropólogo social e sociólogo, José Anjos (2003):

“A obsessão em definir o ‘povo cabo-verdiano’ como não sendo nem português nem africano é a problemática de uma elite familiarizada com os valores básicos da cultura europeia mas colocada como cidadãos de segunda classe no império português.” (Anjos, 2003, p.281)

As predefinições e camadas sociais apresentadas por Anjos (2003) acabam por influenciar o percurso e ideais políticos que vão sendo propostos, a construção e renarrativa de expressões culturais, e a perceção do cabo-verdiano entre ilhas, ou para com África continental, como iremos analisar ao longo do presente trabalho de mestrado. Para melhor entendimento e caracterização de alguns dos fenómenos culturais cabo-verdianos, passamos a refletir sobre algumas das suas heranças culturais. Iremos descrever e analisar criações artísticas como a música, *pánu di teré*, artesanato, arquitetura, intercalando o design como área comunicativa omnipresente nas suas produções.

<sup>4</sup> Entrevista realizada via zoom no dia 24/04/2021 com a artista César Scholfield Cardoso.

## MÚSICA COMO MELODIA DA SORORIDADE

As formas de expressar a herança cultural musical nacional têm uma enorme importância para o cabo-verdiano, já que a música é um legado que a “lei do silêncio” (Glissant, [1990]2011a) não conseguiu apagar e que mantêm muitas das histórias vividas e lembradas. Sendo que em determinada época, a utilização da voz por parte do povo cabo-verdiano como forma de expressão, concretamente em práticas culturais, tinha consequências como a proibição e a punição, que, no caso de serem identificadas por colonizadores, continham uma repreensão cujo propósito era oprimir tudo o que pudesse desenvolver na perspectiva do colonizador uma rebelião ou pudesse simbolizar uma aproximação à africanidade (Cardoso, 2021<sup>1</sup>; Cidra, 2021, pp.118–119). Algo comprovado por documentos gráficos escritos, como, por exemplo, o edital publicado no *Boletim Oficial do Governo Geral da Província de Cabo Verde*, de 1866, onde o administrador do concelho da Praia decreta a proibição do *batuko* (Cidra, 2021, p.119). Nestas circunstâncias, não era apenas o governo que tinha influência sobre os sistemas de proibição, a religião cristã terá sido também um dos sistemas de poder que mais contribuiu para o processo de branqueamento por meio de transposição de valores morais e ensinamentos, como abordaremos no seguinte subcapítulo *Rebelados e a Rebelarte* (Filho, 2011, pp.133–134; Ascher, 2011; Silva, 2016, p.348; Cidra, 2021, pp.45–46).

“Se remontarmos ao período de povoamento das ilhas, verificaremos também a importância da religião de que o europeu foi portador, quando da ocupação humana do arquipélago, porque eram os sacerdotes católicos que davam a assistência cultural, difundindo não só a fé cristã, mas também o ensino. Aos escravos eram, ainda, impostos os valores morais e religiosos dos senhores, embora no íntimo continuassem a viver de acordo com os seus rituais no campo do simbólico.” (Filho, 2011, pp.133).

Entre as desarmonias apontadas, encontramos a música e a dança como parte da cultura expressiva que, no caso concreto do povo cabo-verdiano, se entrelaça com a exteriorização do contexto racista e de sobrevivência (Cidra, 2021, p.20). Estilos e práticas musicais como o *batuko*, a *tabanca*, o *kola san jan*, a *morna*, entre outros, que colecionam histórias de um álbum de família imaterial, conscientes que:

“Enquanto funaná, batuko ou tabanka comunicaram ideias de primordialidade, ausência de civilização e de refinamento próximas da noção de uma africanidade residual no arquipélago, os géneros de música e dança de origem europeia como a quadrilha, a contradança, a mazurka e, especialmente a partir do final do século XIX, a morna foram enquadradas de acordo com noções de hibrididade enfatizando genealogias culturais e narrativas de origem envolvendo a Europa ou a sua expansão imperial e poder civilizador.” (Cidra, 2021, p.37)

Evidentemente, a citação acima vai de encontro àquela que era a interpretação e estereotipação criadas pelo colonizador, anotando que a *morna* e a *coladeira* eram consideradas como cidadinas e aceitáveis – ambas surgiram nas ilhas do barlavento –, onde a população é tida como mais próxima às vivências e costumes europeus, sendo que, para o regime colonial, estes eram instrumentos e

resultados de uma assimilação (Barros & Lima, 2021). Para além da camada social que desencadeia os conceitos de origem europeia e origem africana, o legado do arquipélago valoriza participação da mulher cabo-verdiana na produção rimática, nas danças e noutros setores socioculturais. No meio musical a mulher apresenta-se como narradora das histórias do seu povo por relatos dos seus desafios diários. Salientamos que a condição de género no espaço cultural expressivo de Cabo Verde sublinha uma presença muito forte do matriarcado (Cidra, 2021, p.114), como verificamos no *batuko*. Porém, esta participação não deixa de pertencer a uma estrutura sistémica patriarcal.

Uma das cantoras mais idolatradas na música de Cabo Verde, é Cesária Évora, nascida no Mindelo, São Vicente em 1941 e conhecida por *Diva dos Péis Descalços* e *Jou Rainha da Morna* (Domingos, 2020). Cesária, emerge no cenário musical como uma referência da mulher negra cabo-verdiana. Nesse contexto, a cantora inicia a sua carreira internacional numa idade não considerada atraente para os padrões mediáticos da época, e o seu corpo não correspondia à noção esperada de feminilidade e não se encaixava nos ideais de beleza impostos pela indústria musical. Em oposição era realizada a representação de uma masculinização da figura da mulher negra (Cidra, 2021, p.50; hooks, [1981]2018, pp.111–113), uma controvérsia mencionada no documentário intitulado *Cesária Évora* exibido pela primeira vez no festival IndieLisboa 2022, projeto dirigido por Ana Sofia Fonseca. Cesária é admirada até hoje por cantar *morna*, um estilo musical que, em 2018, é nomeado Património Cultural Imaterial da Humanidade pela UNESCO<sup>2</sup>, o que

<sup>2</sup> Sigla que descreve Instituto do Património Cultural Cabo-verdiano. Informação recolhida do site oficial do instituto <<https://ipc.cv/patrimonio-imaterial/morna-patrimonio-cultural-imaterial-da-humanidade/>>

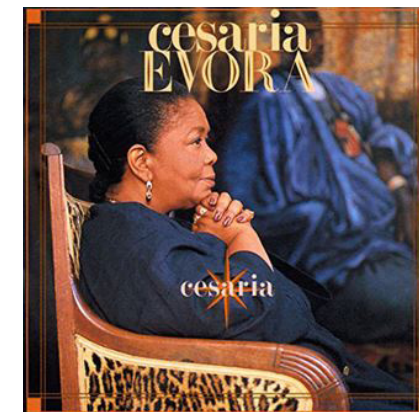


FIGURA 8 – CAPA DO ÁLBUM MUSICAL DA ARTISTA CÉSARIA ÉVORA ‘CESARIA’, 1995



FIGURA 9 – CAPA DO ÁLBUM MUSICAL DA ARTISTA CÉSARIA ÉVORA ‘MISS PERFORMADO’, 1992



FIGURA 10 – FOTOGRAFIA ANALÓGICA DE UM GRAFISMO DE CÉSARIA ÉVORA – FEVEREIRO 2022 (AUTORIA PRÓPRIA)

<sup>1</sup> Entrevista realizada via zoom no dia 24/04/2021 com a artista César Scholfield Cardoso.



FIGURA 11 - CAPA DO ÁLBUM LANÇADO EM 2021 PELO CANTOR DINO D'SANTIAGO. DESIGN DE VASCO CHAPARRO E TIPOGRAFIA DE ALEXANDRA MOURA



FIGURA 12 - CAPA DO ÁLBUM DO ARTISTA DINO D'SANTIAGO, INTITULADO MUNDU NÔBU, 2018



FIGURA 13 - CAPA DO ÁLBUM DO ARTISTA DINO D'SANTIAGO INTITULADO KRÍVIA (2020) / DESIGN VASCO CHAPARRO E ÁLBUM ARTWORK CONCEPT DE ALEXANDRA MOURA

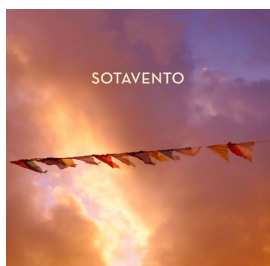


FIGURA 14 - CAPA DO ÁLBUM DO ARTISTA DINO D'SANTIAGO, INTITULADO SOTAVENTO EP, 2019

passa a representar, mundialmente, um símbolo da identidade cabo-verdiana, segundo o IPC<sup>3</sup> (s.d.). Este património continua a influenciar e inspirar artistas contemporâneos nas suas letras musicais, nas produções rimáticas e nas suas estéticas de criação de capas de CD's, imagens gráficas e visuais. Para representar os seus projetos, identificamos artistas como Mayra Andrade, Lura, Dino D'Santiago, Chullage, entre muitos outros.

A este propósito importa referir a *Bantumen*, uma plataforma online que se foca na exposição de conteúdo relacionado com os PALOP<sup>4</sup> com o objetivo de refletir sobre a cultura negra e a sua presença na atualidade, uma iniciativa que enfatiza o empoderamento da comunidade negra nos meios de comunicação e divulgação através da representatividade da mesma. A *Bantumen* teve a oportunidade de conversar com o cantor e compositor, Dino D'Santiago, português, filho de cabo-verdianos, que lança em 2021 o seu álbum *Badiu*, que tem como capa a representação ilustrativa da tecelagem do *pánu di terá* (fig.11), da autoria do designer de Vasco Chaparro e com tipografia de Alexandra Moura. Nessa mesma entrevista, o cantor afirma que:

“O conjunto de canções que compõem este álbum foram inspiradas na jornada do povo Badiu do interior da ilha de Santiago até às metrópoles da América e Europa, até à minha Quarteira umbilical. **A música é o grande passaporte da cultura cabo-verdiana no mundo. Presente em todos os momentos marcantes da história do país, é através dela que as memórias ancestrais são catalogadas e transportadas para o futuro.**<sup>5</sup> Estou mais otimista do que nunca com o futuro, disposto a dar voz à poesia mas também à vida, tal como ela é, bela e trágica.” (Bantumen, 2021)

No seu novo álbum musical, Dino D'Santiago, narra uma parte da história dos cabo-verdianos emigrantes que viajam para longe da sua terra-mãe, mas que na sua nova realidade rural, alimentam a cultura e manifestam-se através da mesma. Revejo essa ligação na minha vivência, sendo que cada uma das viagens que faço até

3 Sigla que descreve Instituto do Património Cultural Cabo-verdiano. Informação recolhida do site oficial do instituto <<https://ipc.cv/patrimonio-imaterial/morna-patrimonio-cultural-imaterial-da-humanidade/>>.

4 Sigla para Países de Africanos de Língua Oficial Portuguesa. Abreviatura utilizada na descrição oficial no site da plataforma Bantumen.

5 Destaque pessoal em bold.

Cabo Verde transporta-me para uma verdadeira conexão com a minha cultura e negritude, o que se faz presente no meu dia-à-dia em Portugal. Esta é uma linhagem expressiva que o artista tem explorado nos seus últimos álbuns, ilustrados nas figuras 12, 13 e 14, onde encontramos uma grande valorização da mulher cabo-verdiana, uma maior interação com a realidade das ilhas do sotavento e os seus descendentes, mais precisamente em Portugal.

## PÁNU DI TERÁ, A HISTÓRIA DESENHADA

A imagem de fundo que se encontra na capa do álbum *Badiu* de Dino D'Santiago, como mencionado anteriormente, é o *pánu di terá*, também conhecido como *pano de cabo verde* ou *pánu d'obra*, dependendo da sua produção. O pano é um elemento que guarda heranças dos antepassados escravizados, símbolo de resistência cabo-verdiana e conseqüentemente, da africanidade, é também um forte elemento visual. A *Buala*<sup>1</sup>, plataforma criada em 2010, produzida e editada por Marta Lança, desenvolve conteúdos transdisciplinares acessíveis, gerando pensamento crítico, problematizando e refletindo sobre temas relacionados com questões pós-coloniais e do sul global, descentralizando narrativas e domínios de debate. Nessa mesma plataforma, deparamo-nos com um ensaio intitulado *Design da identidade nacional através do vestuário: o pánu di téra de Cabo Verde* (2018), escrito por Ana Maria Nolasco (2018) investigadora no âmbito de design e comunicação, o artigo estuda o valor do *pánu di terá* e compila parte da sua história, acentuando a sua importância política, social e identitária.

“Enquanto manifestação da herança cultural africana, o uso do pánu di téra como vestimenta pelos ilhéus era reprimido pelo poder colonial português, sobretudo durante o início e meados do séc. XX (Almeida, 2003, p. 61). Pela mesma razão, com a independência de Cabo Verde em 1975, o Partido Africano para a Independência da Guiné e Cabo Verde (PAIGC) – o partido que liderou simultaneamente Guiné-Bissau e Cabo Verde entre 1975 e 1980 – incrementou a valorização do pánu di téra no âmbito da reafirmação, enquanto símbolo da resistência do cabo-verdiano face ao colono.” (Nolasco, 2018)

Aprofundando a história do *pánu di terá*, reconhece-se que este continha um significado e uso diferente do que era identificado no ocidente, sendo que, para a população do arquipélago, este é identificado como um manto em formato retangular, que cobria todo o corpo do usuário, maioritariamente composto por padrões nas cores branco e preto ou branco e azul (Levy, 2014, p. 46). Numa conversa com o

1 A plataforma funciona também como arquivo em mutação que prove o diálogo em diversas línguas e linguagens: “desde ensaios, entrevistas, manifestos, reportagens, críticas a espetáculos, exposições, filmes, colóquios; exposições virtuais; páginas de autores e o blog de divulgação cultural Dá Fala.” (Buala, s.d.), com o principal objetivo: “impulsiona este portal é o acesso alargado ao conhecimento e ao discurso crítico, tanto para os leitores como para as colaborações que se enquadram na nossa linha editorial.” (Buala, s.d.)



FIGURA 15 – IMAGEM DE ARQUIVO DE ARTESANATO [PEQUENAS FIGURAS DE CAMPONESES] SOBRE O PÁNU DI TERÁ, 1968



FIGURA 16 – FOTOGRAFIA COM A MINHA AVÓ MATERNA NO TERRAFAL DE MONTE TRIGO, EM CABO VERDE – AGOSTO 2022 (AUTORIA PRÓPRIA)



FIGURA 17 – FOTOGRAFIA AO ÁLBUM DE FAMÍLIA ONDE CONTÉM UMA FOTO DA MINHA AVÓ MATERNA (AUTORIA PRÓPRIA)

tecelão cabo-verdiano Henrique Sanches Ribeiro<sup>2</sup>, natural do concelho de Santa Catarina, onde aprendeu com o seu falecido tio a tecer, aprendemos que cada segmento ou fachada de tecido, cada símbolo, faz parte de um conjunto que narra variados acontecimentos ligados a divergentes sentimentos/emoções, como a morte e a celebração da união (Levy, 2014, p.51). Uma composição que iremos estudar e desenvolver mais atentamente no subcapítulo, *Será o design espiralar?* e num dos elementos do projeto prático que terá o *pánu di terá* como referência. Visualizamos muito o *pánu di terá*/ *pano de Cabo Verde* a ser usado pelas mulheres cabo-verdianas como forma de prender o cabelo, transportar a criança, amarrar à cintura ou como elemento pertencente ao vestuário utilizado nas danças do *batuka* (Cidra, 2021, p.114).

Com o passar do tempo, os panos e os seus símbolos ganharam outras formas e formatos de utilização, tais como estampa para acessórios, roupa, decoração, etc. (Levy, 2014, pp.59-70; Nolasco, 2018). As alterações que foram surgindo relativamente ao *pánu di terá*/ *pano de Cabo Verde* e outras linguagens visuais e gráficas, sofreram uma metamorfose diretamente ligada à modernidade ocidental e ao efeito da emigração de pessoas cabo-verdianas, na forma como estas se foram adaptando aos costumes e vestuários locais/estrangeiros (Filho, 2011, p.138). No caso específico da mulher, existe a integração numa linha mais ténue de modelos de beleza, alterando o significado do que são atributos da feminidade cabo-verdiana. Tive a oportunidade de observar essa transformação através da minha avó materna que desde 2002 vive connosco em Portugal e que no seu estilo de vestuário foi vivenciando uma nova adaptação ou prática da cultura (fig.16 e 17), sendo que maior parte da sua geração feminina:

“deixou de trazer lenço à cabeça e passou a ir ao cabeleireiro; difundiram-se os cosméticos industriais

<sup>2</sup> Conversamos com o tecelão Henrique Sanches Ribeiro pessoalmente no espaço do Centro Cultural de Cabo Verde situado no coração de Lisboa no dia 20/04/2021. Ribeiro desde a aprendizagem desde ofício que o pánu di terá tornou-se a sua arte e participa em diversas exposições e feiras nos mais diversos países, Itália, França, Holanda, Luxemburgo e China.

para o rosto e pele, loções, etc., bem como vestuário do ‘último figurino’ em ocasiões solenes e festivas (alterações, atualizações, mudanças de uma sociedade em evolução).” (Filho, 2011, p.138)

No entanto, o processo de reparação e de recuperação do *pánu di terrá* está presente e continua-se a identificar a sua representação como forma de manifestação da cultura cabo-verdiana através das suas mutações. Na exposição *FIOS – Tapeçaria de Cabo Verde* presente no CNAD, Centro Nacional de Artesanato Arte e Design, pude visualizar uma exibição artística que apresentava projetos artesanais de artistas, artesãos e artesãs de três gerações (fig.18 e 19). Nela observamos as suas conceções mais antigas e a sua tecelagem contemporânea, um desenvolvimento artístico e criativo que se mantém como mensageiro de histórias e que cada vez mais vai tendo um cruzamento com práticas de design.



FIGURA 18 – FOTOGRAFIA DA EXPOSIÇÃO 'FIOS' DO CNAD – AGOSTO 2022 (AUTORIA PRÓPRIA)

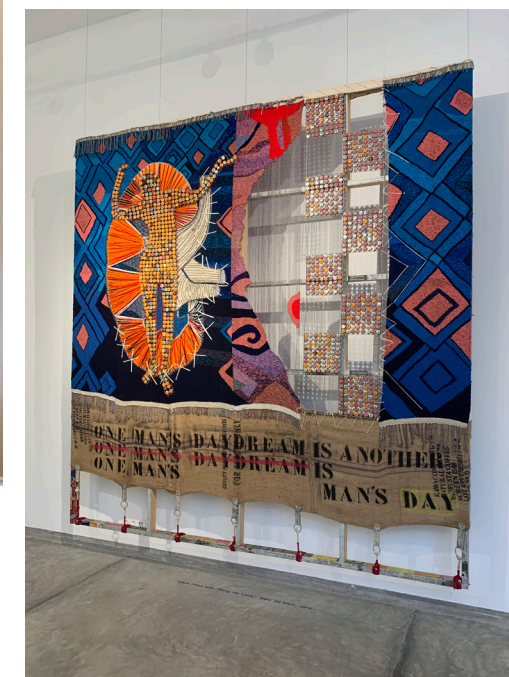


FIGURA 19 – FOTOGRAFIA DA OBRA “EACH MAN KILLS THING HE LOVE” DE ALEX SILVA, 2018 – AGOSTO 2022 (AUTORIA PRÓPRIA)

## ARTESANATO: DO QUOTIDIANO AO TURISMO

O artesanato no contexto cabo-verdiano é reconhecido por se desenvolver como um meio de composição de utensílios para uso diário, produzidos através das matérias-primas do território, uma produção artística e autossustentável. Desde a época colonial até à contemporaneidade, o artesanato tem-se destacado nas produções artísticas do arquipélago, e nesse espaço de tempo diversas problemáticas e formas de resistência foram se gerando, assim como questionamentos sobre conceitos e produções de design no contexto artesanal.

No artigo, *Da resistência africanista ao souvenir africano: artesanato, nação e fantasmagoria na ilha da Boa Vista, Cabo Verde* (2017) escrito pela antropóloga Eduarda Rovisco, é descrito que a Cooperativa de Produção Artesanal Resistência (1976), mais tarde Centro Nacional de Artesanato (1977), incentivou na época – pós-independência – a implementação de uma maior criatividade, assim como a criação de ecossistemas sustentáveis para a criação de artefactos e peças artísticas. Com o início da independência do país, abriram se portas para um maior investimento no artesanato como forma de expressão da história e resiliência do povo cabo-verdiano (Rovisco, 2017).

“A emergência do artesanato após a independência, tornando-o uma das áreas mais criativas da construção nacional durante a I República, espelha a ideologia revolucionária e africanista deste período, apresentando o povo como herói da resistência ao colonialismo e o artesanato como expressão dessa resistência produtora de “objetos militantes”. Sublinhando-se a presença e valor de técnicas trazidas para o arquipélago por escravos (visíveis nos teares e nos panos ou nos métodos de modelagem e cozedura dos barros), celebrava-se o berço africano de muitos artefactos. Neste contexto, a alegada apatia da produção artesanal no período precedente começa a ser explicada através da opressão colonial sobre o povo que, com a liberdade, pôde por fim dar largas à sua capacidade criadora.” (Rovisco, 2017, p.9)

Após o partido M.P.D.<sup>1</sup> ter subido ao poder em 1991 (Semedo, 2021, p.162), a criação de artefactos manufaturados foi deixando de ter tanto destaque nacional (Rovisco, 2017, p.10). No entanto, a subida de potência económica dentro do campo turístico fez com que as imagens e objetos turísticos espelhassem uma romantização e descontextualização da iconografia cabo-verdiana.

“De facto, com o desenvolvimento da economia turística renasceu uma forte demanda exógena de objectos e imagens chamados a representar – de forma mais ou menos credível – um sentido de “africanidade”. Não por acaso, nos dias de hoje o motivo iconográfico do pilão é reproduzido em insígnias publicitárias e numa ampla variedade de souvenirs (T-shirts, estatuetas, porta-chaves, etc.).” (Zaugg, 2012, p.186)

Em 1997, foi realizada a inauguração do Museu Etnográfico da Praia, o qual pude visitar durante a minha viagem à ilha de Santiago em 2022, onde observei grande parte dos artesanatos e objetos manuais criados e preservados em prol da revivência das tradições e cultura cabo-verdiana. Recordo-me de ter partilhado algumas destas imagens com os meus pais e os mesmos reverem a sua infância através

desses artefactos (fig.20, 21 e 22). No entanto, os artefactos exibidos pelo Museu Etnográfico da Praia adquirem uma nova profundidade quando consideramos as implicações económicas, culturais e políticas associadas, como a conexão direta com a extrema pobreza evidente no arquipélago e a ampla conotação de estratégias de sobrevivência presente nesses artefactos.

No contexto do turismo, retomando uma abordagem que conecta o artesanato e a indústria turística, Rovisco (2017) aborda a história e as problemáticas atuais dos *souvenirs* no arquipélago e de como a concorrência continental africana afeta, não apenas o mercado artesanal de Cabo Verde, como influência a proliferação de mensagens e imagens subliminares descontextualizadas, reivindicando para o público comprador uma narrativa sobre o que é ser africano. O surgimento de maior concorrência na venda de artefactos turísticos por parte de imigrantes em Cabo Verde, fez com que também surgissem diferentes dinâmicas entre os naturais e os imigrantes no território (Rovisco, 2017). A representatividade dos objetos criados e distribuídos por imigrantes, segundo a autora, não correspondem à realidade histórica e ao dia-à-dia cabo-verdiano/a, o que causa constrangimentos a nível cultural devidos às (equivocadas) interpretações que podem surgir (Rovisco, 2017, p.10).

“Estes fenómenos determinaram a emergência de um novo ciclo na produção e comércio de artesanato, cada vez mais articulado com o turismo e dominado por objetos provenientes do Senegal, comercializados por imigrantes, maioritariamente oriundos deste país. (...) O “artesanato cabo-verdiano” passa a definir-se, paradoxal e genericamente, como aquele que não é “africano”, ou seja, que não é oriundo do continente, e a constituir-se como vítima da concorrência exercida pelo seu rival, o exótico e barato “artesanato africano”, vendido por imigrantes.” (Rovisco, 2017, p.10)



FIGURA 20 – FOTOGRAFIA DO MUSEU ETNOGRÁFICO DE CABO VERDE NA PRAIA, CESTAS – FEVEREIRO 2022 (AUTORIA PRÓPRIA)



FIGURA 21 – FOTOGRAFIA DO MUSEU ETNOGRÁFICO DE CABO VERDE NA PRAIA, PÁNU DI TERÁ – FEVEREIRO 2022 (AUTORIA PRÓPRIA)



FIGURA 22 – FOTOGRAFIA DO MUSEU ETNOGRÁFICO DE CABO VERDE NA PRAIA – FEVEREIRO 2022 (AUTORIA PRÓPRIA)

1 Sigla para um dos partidos de Cabo Verde, Movimento para a Democracia.



FIGURA 23 – FOTOGRAFIA ANALÓGICA REALIZADA NO CENTRO DE COMÉRCIO NA CIDADE DA PRAIA, SUCUPIRA – FEVEREIRO 2022 (AUTORIA PRÓPRIA)



FIGURA 24 – FOTOGRAFIA ANALÓGICA REALIZADA NO CENTRO DE COMÉRCIO NA CIDADE DA PRAIA, SUCUPIRA – FEVEREIRO 2022 (AUTORIA PRÓPRIA)

## ARQUITETORA: FACHADAS FALANTES

Uma sensação muito presente nas viagens que realizei a Cabo Verde (ilha de Santiago, ilha de São Vicente e ilha de Santo Antão) no ano de 2022, conecta-se ao espaço colonial que se estende à urbanização das ilhas, cujo quotidiano contemporâneo vive e conversa com elementos arquitetónicos que propagam mensagens violentas e agressivas.

No livro *Património sócio-cultural de Cabo Verde* (1985), João Lopes Filho aborda diversas dimensões da identidade cabo-verdiana e como as mesmas se refletem no meio onde a comunidade vive, tendo a noção das suas realidades de poder e de inter-relação (Filho, 1985, pp.65-71). O autor desenvolve um pensamento dentro do contexto do património cultural monumental, referindo primeiramente o espaço urbano como espelho da cultura arquitetónica do país, sendo que os monumentos considerados importantes partem de uma história que deve ser preservada pela e para a humanidade, igualmente representativos de ecos do passado. Filho (1985) critica a posição do Estado – especificamente cabo-verdiano – que desconsidera os edifícios urbanísticos habitacionais como património, sendo que maioria das casas que são construídas pelo proprietário têm uma composição arquitetónica escolhida pelo mesmo. Nesse sentido, o Estado visa a sobrevalorização de patrimónios arquitetónicos coloniais do país, do qual estes espaços têm pouca dinamização e interação com a realidade da cultura contemporânea nacional (Filho, 1985, pp.65-71). Estas arquiteturas tornam-se uma constante lembrança do passado colonial e/ou reproduções da metrópole (Portugal), a título de exemplo podemos observar no postal presente na figura 25, a Réplica da Torre de Belém de São Vicente.

Em formato de exercício de análise, foram captadas fotografias (da minha autoria) durante a pesquisa de campo na cidade da Praia, fevereiro 2022, conteúdo que utilizamos para a criação de paralelismos com fotografias de arquivos dos mesmos espaços, gerando uma dinâmica em volta de noções de tempo, espaço e arquivo (fig. 27 a 32).

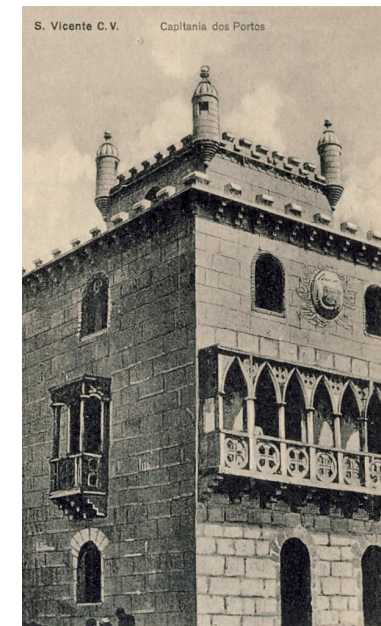


FIGURA 25 – POSTAL DA RÉPLICA DA TORRE DE BELÉM SITUADA EM SÃO VICENTE, S.D.



FIGURA 26 – FOTOGRAFIA DA RÉPLICA DA TORRE DE BELÉM – AGOSTO 2022 (AUTORIA PRÓPRIA)



FIGURA 27 – FOTOGRAFIA ANALÓGICA DA SEDE DO PAICV – FEVEREIRO 2022 (AUTORIA PRÓPRIA)



FIGURA 28 – FOTOGRAFIA DE ARQUIVO DA SEDE DO PAICV/ FONTE: EPHEMERA S.D.



FIGURA 29 – FOTOGRAFIA ANALÓGICA DO LICEU ADRIANO MOREIRA NA CIDADE DA PRAIA – FEVEREIRO 2022 (AUTORIA PRÓPRIA)



FIGURA 30 – FOTOGRAFIA DE ARQUIVO DO LICEU ADRIANO MOREIRA, CIDADE DA PRAIA, S.D.



FIGURA 31 – FOTOGRAFIA ANALÓGICA DE CAMPO, CAPTANDO A ESTÁTUA DE DIOGO GOMES – FEVEREIRO 2022 (AUTORIA PRÓPRIA)

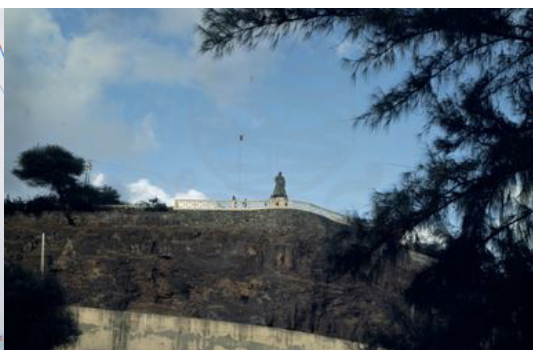


FIGURA 32 – FOTOGRAFIA DE ARQUIVO DO MONUMENTO A DIOGO GOMES, SANTIAGO /PRAIA, 1968

O CNAD, Centro Nacional de Arte, Artesanato e Design situado no Mindelo/São Vicente em 2022 apresenta uma releitura da sua própria estrutura, que se estende para a sua linguagem visual, conectando-se com a história do centro e a sua relação com a cultura. No site oficial do CNAD fala-se da nova estrutura e do seu conceito (fig. 33), explicando que:

“A arquitetura deste novo edifício, que se ergue sobre a cidade do Mindelo, define-se pela sua vibrante fachada metálica. Composta, harmoniosamente, por coloridas tampas de bidons, representa o contexto social, cultural e simbólico que os barris metálicos aportam às ilhas, carregados de mercadorias e histórias de uma vasta diáspora cabo-verdiana espalhada pelo mundo. A plasticidade e a poética do edifício vão ainda mais além: na diversificada paleta de cores que a compõe, está codificada uma partitura musical do músico e compositor Vasco Martins.” (CNAD, s.d.)

A composição arquitetónica do espaço cultural alonga-se e reforça a sua linguagem visual e gráfica. A folha de sala sobre as exposições patentes, que tive a oportunidade de visitar em agosto 2022 – Ilha de São Vicente –, continha um texto intitulado *De alma antiga e cara nova*, que aborda a criação e importância de uma releitura do edifício do CNAD. Durante uma visita guiada ao espaço expositivo com Vanessa Monteiro, designer de moda e criadora, juntamente com Rita Rainho, do projeto independente *Neve Insular*, destacou-se a utilização dos barris/bidons numa das fachadas do edifício. Os recipientes de metal e plástico são realçados e lembrados pela sua utilização para transporte de bens para o arquipélago, muitas vezes enviados por familiares emigrantes. Lembro-me em criança de ajudar a minha mãe a encher estes barris para enviar bens à família que vivia nas ilhas. Mais tarde, estes objetos metálicos, barris/bidons, ganham outras utilidades e formatos no espaço geográfico de Cabo Verde, ajudando a conservar, reservar, cozinhar e outras valências do quotidiano. No contexto da arquitetura do CNAD, os barris/bidons são homenagem à comunidade cabo-verdiana, inspirados na sua história, utilização, viagem, migração, etc. A associação deste objeto culturalmente significativo com a expressão musical é explorada através do uso de cores vibrantes presentes nas tampas dos barris/bidons, que formam uma composição musical, cada cor representa uma nota musical ou uma pausa, resultando numa harmonia melódica criada pelo renomado compositor e maestro cabo-verdiano Vasco-Martim.

A linguagem visual presente na fachada estende-se para um projeto comunicativo e de *branding* que abrange a nova identidade visual do espaço, desenvolvida pelo *ACBD studio*, onde os portugueses Ana Cunha e Gonçalo Santana são diretores criativos. Destacamos o seu trabalho com a CNAD nas figuras 34 e 35. Assim empregando o CNAD como caso de estudo, podemos observar como a consciência crítica e negra tem importância na reprodução de formas de repensar os espaços patrimoniais, através da linguagem visual e gráfica, contribuindo para reafirmar narrativas de descolonização, uma metodologia criativa e artística relevante para a contínua celebração da história, da memória, e da cultura do arquipélago, presente no projeto prático.



FIGURA 33 – FOTOGRAFIA DE DESENHO TÉCNICO DA PROPOSTA DE DESENVOLVIDA PARA O EDIFÍCIO DO CNAD – AGOSTO 2022 (AUTORIA PRÓPRIA)



FIGURA 34 – FOTOGRAFIA DO EDIFÍCIO DO CNAD- AGOSTO 2022 (AUTORIA PRÓPRIA)



FIGURA 35 – PÔSTER DO CNAD NUMA FACHADA – AGOSTO 2022 (AUTORIA PRÓPRIA)

## HERANÇAS E SUAS MUTAÇÕES

Neste subcapítulo, procurámos entender de que forma as trajetórias e travessias são intrínsecas à história, memória e experiência de Cabo Verde, ligando-as a mensagens visuais e gráficas que são consequência dessa mesma movimentação. Durante a pesquisa, apercebi-me ainda de que algumas das violências patrimoniais continuam a ser louvadas, mas não discutidas como (des)construção de uma memória desumana, sendo apenas mantidas como heranças. Em outros casos, verificamos o poder da cultura na preservação da historicidade de um país, mesmo que esta por vezes seja trabalhada numa abordagem de reconstrução de um passado e a sua disseminação com fins comerciais. Sendo que a cultura não é algo estático, nem tem significados absolutamente lineares no tempo e espaço, podemos observar que parte da cultura cabo-verdiana passa por uma contínua construção que se desenrola através da diáspora que, assim como na terra-mãe, mantém as suas raízes e identidade cultural acesas, mesmo quando entra em ação o fator de migração e adaptação.

Existem muitos outros elementos culturais de grande importância para a construção da identidade cultural de Cabo Verde que podíamos ter referido, contudo a presente investigação pretende fazer ligações e um enquadramento circunscrito com o objetivo de enfatizar a importância cultural em termos identitários para um melhor entendimento de aspetos que englobam temáticas sociais, históricas, gráficas e culturais, como uma forma transdisciplinar de pensar o design gráfico e as suas fronteiras de ação, abrindo espaço para uma contante (re)construção de heranças culturais.

## 1.3. RABELADOS E A REBALARTE

O povo cabo-verdiano, tal como outros povos colonizados, procurou libertar-se da escravatura e das injustiças que eram impostas pelo sistema colonial, sendo que, até a independência do país em 1975, muitas situações de resistência e revolta foram surgindo em diversas ilhas do arquipélago, entre elas “a de 1822 nos Engenhos, a de 1836 na Praia, a de 1841 na Achada Falcão, a de 1847 no Sal, a de 1886 em Santo Antão, a de 1910 em Ribeirão Manuel, a de Achada Portal em 1920 e as de São Vicente nos anos de 1929 e 1934” (Carvalho, 2020, pp.76-77).

Na presente análise, não iremos abordar exaustivamente estes acontecimentos, mas antes destacar um dos movimentos que contribuiu para uma identidade plural do arquipélago, nomeadamente a emergência dos *Rabelados*. Segundo o livro *Os Rabelados de Cabo Verde – História de uma revolta* (2011), da autoria de François Ascher, este é um grupo sócio-religioso que se formou em Espinho Branco, no norte da ilha de Santiago, que faz parte da luta em prol da liberdade de expressão e escolha, sendo reconhecido como um movimento de resistência social e cultural, que invoca o antigo testamento da igreja católica (Ascher, 2011, pp.23-24; Silva, 2016, p.340). Para compreendermos o surgimento deste grupo é necessário recuar até à época de povoamento/colonização de Cabo Verde (Carvalho, 2020, p.75).

Tal como foi mencionado anteriormente, o processo de povoamento de Cabo Verde e a forma como as pessoas escravizadas foram submetidas ao regime de colonização constituiu um processo violento que, por consequência, levou ao surgimento de grupos como a *Tabanka* e os *Rabelados*, que são respostas à injustiça sofrida e à desconsideração identitária (Ascher, 2011, pp.102-104).

Na época colonial, foi reivindicada por colonizadores ocidentais uma definição de classe que intitularam de “escravos fugitivos” ou “sem terra”. Este grupo de pessoas escravizadas louvava a sua liberdade mesmo que esta consequentemente significasse viver em miséria (Évora, 2011). É neste contexto que surge a expressão *badiu*, que, em português, era um termo diretamente ligado à palavra vadio<sup>1</sup>. Os *badius* eram descritos como aqueles que resistem ao sistema tradicional e colonial que lhes é imposto e, como tal, recusam qualquer envolvimento com a submissão perante o colonizador e a escravatura (Ascher, 2011, p.43; Cidra, 2021, p.46-47). A fuga de pessoas escravizadas e isolamento das mesmas, vem constituir a estrutura social que permitiu fazer emergir os *Rabelados*, salientando que estes grupos surgiram maioritariamente em Santiago, a primeira ilha de Cabo Verde a testemunhar a escravatura (Carvalho, 2020, pp.19-24). Nesse contexto, os *Rabelados* são identificados pelas suas ações contracoloniais à época, que incluíam a preservação das suas práticas ancestrais e ideais do catolicismo (Ascher, 2011, p.47; Carvalho, 2020, pp.19-24).

<sup>1</sup> De forma literal, “vadio” ou “evadido” faz referência ao escravo que escapava das áreas urbanas litorâneas ou das fazendas, e, num sentido figurado, descreve o morador das ilhas de sotavento, especialmente de Santiago e Fogo (Semedo, 2016).

Alguns documentos indicam que é difícil datar um ano específico para o surgimento do grupo *Rabelados*, outros autores mencionam a década 1940 como referência, pois foi nesse mesmo ano que padres portugueses da Consagração do Espírito Santo foram levados para Cabo Verde com a intenção de substituir e excluir a doutrina dos *padres da terra*, ou seja, padres locais negros (Silva, 2016, p.348), assim:

“Cumprindo [com] as determinações do Vaticano, a Igreja portuguesa enviou, no decurso do ano 1940, uma comitiva para avaliar o cultivo da fé católica em Cabo Verde. O resultado foi desastroso: “encontraram padres com mulheres (mais de uma) e filhos; leigos ministrando cerimônias que seriam exclusivas dos padres; mas, os ensinamentos da fé e da doutrina católicas estavam bem conduzidos” (Alvarenga, 2008: 67). Depois de apresentar o relatório sobre a cultura católica em Cabo Verde, novas medidas foram adoptadas pela Igreja metropolitana(...). A partir daí surgiu uma série de antíteses na sociedade: ‘padres novos’ vs ‘padres velhos’, ‘padres portugueses’ vs ‘padres da terra’, ‘batina branca’ vs ‘batina negra’, ‘rabelados’ vs ‘sensatos’. Essas nomenclaturas corporizavam as clivagens sociais e sustentavam diferentes mundivisões.” (Évora, 2011, p.96)

Com a recusa desta nova doutrina, surgem os *Rabelados* que são fiéis às heranças dos seus antepassados e à sua ancestralidade (Ascher, 2011, pp.23–24). No artigo *Comunicação global e cultura local. Indicadores Simbólicos sobre os Rabelados de Cabo Verde* (2011), Silvino Lopes Évora destaca a escolha do nome do grupo, mencionando que:

“Se a etimologia da palavra nos remete para conceitos como rebelião ou revolta, os auto-intitulados ‘rabelados’ consideram-se os ‘revelados’ por Deus para anunciar a sua Palavra. Neste caso, um e outro sentidos apresentam-nos dimensões diferentes da natureza do grupo. A semântica que o grupo atribui ao termo que o designa tem raiz no séc. XIII.” (Évora, 2011, p.96)

Hilton P. Silva no seu artigo, *Os rabelados de cabo verde, um “quilombo” africano* (2016), indica que o ato de preservação da herança cultural transmitida de geração para geração e o ato de rebelião perante o que lhes era imposto, fez com que os *Rabelados* se fossem afastando da restante população cabo-verdiana e da sociedade no seu todo. Como resultado, habitaram em regiões montanhosas como o Tarrafal e Santa Cruz, escolhidas justamente pela possibilidade de maior isolamento e proteção, sendo que “Esse refúgio nas montanhas foi mal interpretado pelo poder colonial, que já não os via unicamente como ‘revoltosos religiosos’, mas também ‘revoltosos políticos’” (Évora, 2011, p.97). Segundo Hilton P. Silva (2016), esta posição marginal e de afastamento auxiliou na preservação da sua cultura e tradições (Silva, 2016, p.349).

“Daí que, as montanhas de Santiago sempre serviram ao povo cabo-verdiano como um espaço de liberdade. Trata-se de uma liberdade entendida em dupla dimensão: liberdade física (fuga dos escravos) e liberdade psicológica (cultivo de uma mentalidade libertária).”<sup>2</sup> (Évora, 2011, p.96)

Os autores Ascher (2011, pp.64–66) e Semedo (2016, p.32) afirmam nas suas investigações que a identidade do grupo tem como principais conceitos a crença espiritual, defendendo a sua fé e um deus para todos. O segundo conceito abrange o seu desaparego dos bens materiais, sobrevivendo por meio de

matérias-primas e trabalhos manuais, mantendo essencialmente tradições rurais dos cabo-verdianos nos séculos XVII e XVIII. Produziam tecelagem de panos, cestaria, tapetes de folhas de bananeira, vassouras, sabão, doces. De uma maneira geral, viviam de uma forma artesanal e autossustentável, recusando materiais e produtos que fossem símbolo da modernidade como a rádio, televisão, etc. (Ascher, 2011, pp.64–66).

No entanto, não seriam apenas os valores religiosos que se destacariam no grupo do *Rabelados*, também os seus valores políticos fariam parte da sua identidade, tendo como maior referência Amílcar Cabral, apontando-o como “pai” da independência de Cabo Verde e da defesa da sociedade. O grupo identifica as suas próprias lutas como resistência e libertação das almas, tal como Cabral, reconhecido como batalhador pela liberdade dos homens (Ascher, 2011, pp.66–71; Évora, 2011, p.99; Semedo, 2016, pp.43–46). Assim como, em 1940, os *Rabelados* recusaram a chegada de padres portugueses, em 1981 não aceitaram a mudança do partido político de PAIGC<sup>3</sup> para PAICV<sup>4</sup>, pois este último não tinha qualquer ligação a Amílcar Cabral, aos seus olhos, havendo rumores que:

“(…) após esta separação política e administrativa entre Cabo Verde e Guiné Bissau, as entidades representativas dos rabelados dirigiram a cidade capital Praia, solicitando uma “bandeira de Cabo Verde”, com isso os deram uma bandeira do partido PAICV. Os rabelados recusaram a nova bandeira do partido cabo-verdiano e solicitando a tal bandeira de Amílcar Cabral, ou seja, a bandeira PAIGC que representava a união entre os dois países. Com isso as entidades responsáveis falaram que se eles quisessem uma bandeira de PAIGC tinha que ir busca-la em Guiné Bissau.” (Semedo, 2016, p.46)

Por esse motivo e outros, após a independência do país, os *Rabelados* continuaram a ser perseguidos pelas autoridades cabo-verdianas (Ascher, 2011, pp.72–74).

*Rabelados*, enquanto movimento, destacam-se pela sua resistência, africanidade muito ligada à sua “(...) relação próxima aos ideais dos africanistas do PAIGC que protagonizaram a independência.”

3 Sigla para Partido Africano da Independência da Guiné-Bissau e Cabo Verde.

4 Sigla para Partido Africano da Independência de Cabo Verde.



FIGURAS 36– IMAGENS DAS OBRAS DE ARTE DOS RABELADOS, INCLUIDOS NO LIVRO DA AUTORA ASCHER (2011)

(Semedo, 2016, pp.43-44) e pela sua arte (Ascher, 2011). A face artística do grupo é ligada à artista plástica Maria Isabel Alves, mais conhecida por Misá, reconhecida como protagonista da abertura e conquista de um espaço criativo pela comunidade dos *Rabelados* da região do Espinho Branco (Ascher, 2011; Silva, 2016, p.343; Semedo, 2016, p.43-51). Misá testemunhou o abandono social deste grupo e, partindo dessa situação, a mesma introduziu diversos materiais de desenho às crianças, incentivando-as a iniciar uma nova aprendizagem através das artes para expressão pessoal, representando personagens e realidades do quotidiano dos jovens com inúmeras cores e contrastes artísticos. Misá também preparou atividades para os mais velhos, para explorarem as suas tradições e aptidões artesanais, podendo desenvolver a sua criatividade através de materiais do seu dia-à-dia (Semedo, 2016, p.43-51). Com o progresso das formas de expressão do grupo, cresceu a associação cultural *Rabelarte: a casa cultural dos Rabelados* (fig. 39) na zona onde habitam, Espinho Branco, com o intuito de apresentar mais sobre os *Rabelados* ao exterior, criar uma arte sustentável e recuperar a autoestima desta comunidade que, ao longo dos anos, foi discriminada e excluída da sociedade (Carvalho, 2020, p.24; Silva, 2016, p.343). Este contexto ajudou no desenvolvimento de um turismo económico e solidário, onde fosse valorizado o seu 'habitat' e onde pudessem partilhar a sua forma de viver através da prática tradicionalista (Ascher, 2011, pp.106-125).



FIGURAS 37 – IMAGENS DAS OBRAS DE ARTE DOS RABELADOS, INCLuíDOS NO LIVRO DA AUTORA ASCHER (2011)



FIGURAS 38 – IMAGENS DAS OBRAS DE ARTE DOS RABELADOS, INCLuíDOS NO LIVRO DA AUTORA ASCHER (2011)

Este projeto tem levado, por consequência, à emergência de jovens artistas em diversos campos das artes plásticas, partilhando internacionalmente o seu talento na ARCO, feira da arte Contemporânea de Madrid, em 2007 (Semedo, 2016, p.58) e em exposições como *Rabelarte – Consciência e Transição* realizada em 2014, no Mindelo, onde foram apresentadas 100 obras de nove artesãos e artistas dos *Rabelados*. Esta última exposição convidou o povo cabo-verdiano a conhecer mais sobre a história e a cultura desta comunidade (A Nação, 2014).

A arte dos *Rabelados* (fig. 36, 37 e 38) desenvolve-se em torno de formas alongadas dos corpos, cores vibrantes e quentes, que se inspiram em tonalidades utilizadas em expressões gráficas e visuais que encontramos em artefactos que manifestam e apoiam



FIGURA 39 – EDIFÍCIO DA DA ASSOCIAÇÃO CULTURAL RABELARTE DOS RABELADOS

a libertação colonial dos países africanos, como iremos verificar no subcapítulo *PAIGC: As imagens da resistência*. A criação do espaço *Rabelarte* cresce através da criação de obras que representam o dia-à-dia do grupo e as suas práticas religiosas. Para os *Rabelados*, a demonstração dos seus valores e crenças vem através dos seus hábitos e a sua arte, demonstrando o orgulho pela sua africanidade e respeito pelas suas heranças continentais africanas. Identificamos outros artistas cabo-verdianos que, por meio da sua aptidão de se expressar artisticamente, também revelam as histórias e contos do país, como é o exemplo da artista Maria Alice Vieira.

A história dos *Rabelados* é descrita como parte da identidade cabo-verdiana, marcados como a sombra dessa mesma cultura identitária, por estarem associados ao *ladiu* do interior que, simultaneamente, simboliza a africanidade do país e o sentimento de miséria, exploração e dor, contrariamente ao 'branco de terra', que simbolizava a mestiçagem e o branqueamento de famílias, que passa a imagem de uma comunidade mais semelhante à Europa, isto é, riqueza e alegria. De forma inconsciente, são criadas estas imagens que representam a exclusão social, não só dos *Rabelados*, mas de outros grupos sociais (Ascher, 2011, p.140).

“Primeiro porque este último foi composto por escravos, depois por escravos libertos mas sem direitos, e por fim, por rendeiros. Noutros termos, o povo cabo-verdiano nunca teve a possibilidade

de participar no poder, tanto durante a colonização, como depois da independência. “Porque Cabo Verde foi uma sociedade escravocrata, a elite cabo-verdiana conservou por muito tempo uma visão do Badiu do interior como de alguém de uma outra cultura, prossegue a escritora [Iva Cabral]. Não somente do ponto de vista do dinheiro, mas também da cor!” De resto, a literatura dos Claridosos, – os Brancos do país – faz ressaltar a descoberta de uma cultura um pouco diferente e reivindica as suas raízes africanas na clandestinidade!” (Ascher, 2011, pp.139-140)

A ilha de Santiago é frequentemente descrita como a mais africana de todas as ilhas de Cabo Verde, e, simultaneamente, vista como uma representação inacabada do que seria a representação perfeita da ‘cabo-verdianidade’ que intelectuais relatam e idealizam. Nesta ilha, encontramos elementos culturais, históricos e sociais que remontam às raízes africanas do povo cabo-verdiano, e é nesse contexto que os intelectuais encontram uma parte da inspiração para suas reflexões e visões sobre a identidade cabo-verdiana. Santiago, com sua rica diversidade cultural e suas camadas complexas de história, destaca-se como um lugar onde a ‘cabo-verdianidade’ é vivenciada de maneira profunda e autêntica, ainda que em constante evolução. Por outras palavras:

“Cabo Verde forma uma sociedade dinâmica com uma força dupla que a empurra simultaneamente para África e mais intensamente para a Europa. **Os únicos representantes da África profunda são os Rabelados. Eles viveram num mundo fechado, opondo uma resistência não de mestiçagem eles são cabo-verdianos mas africana, isto é, simultaneamente contra os colonos portugueses e os Cabo-verdianos. Atualmente, eles encarnam a alma de África e um outro olhar sobre Cabo Verde.**”<sup>5</sup> (Ascher, 2011, pp.143-144)

Ainda tomando como referência Ascher (2011), refletimos sobre a realidade dos *Rabelados* na contemporaneidade, começando por mencionar as palavras do músico e compositor cabo-verdiano Kaká Barbosa que descreve os *Rabelados* como comerciantes e artistas nos dias de hoje, pois atualmente estão mais conectados aos materiais da modernidade (televisões, rádios, etc), ou seja, presentemente diferenciando-se apenas pela sua fé e práticas religiosas. Segundo a experiência que Semedo partilha na sua dissertação intitulada *Rabelados: fenômeno sócio religioso de Cabo Verde* (2016), podemos apontar uma outra interpretação do significado de *Rabelado* atualmente:

“Nos sábados ou domingos quando recusávamos ir à igreja católica ou quando recusava ir para catequese. Sempre se ouvia a frase: “bu ka sta ba missa? Hm mi na nha casa fidju rabeladu ka ta mora” (não vais a missa? Hum, não posso ter um filho rabelado em casa). Então é assim que a maioria dos cabo-verdianos se ouvia falar dos rabelados. Não em um povo repleto de fé, e que a conduta social cotidiana erra [era] feita com base nos valores espirituais. Mas sim, um rabelado sem nenhuma crença e nem religião. Foi nesses momentos que eu me tornava um rabelado. Acredito que a culpa não foi da minha mãe que me chamava de algo sem saber do que era, e nem de ter uma ideia falsa do que eram rabelados. Acredito que a sociedade cabo-verdiana não estava apta a lidar com a particularidade, e muito menos com a diversidade. Na época eu senti ofendido ao ser chamado de rabelados, hoje essa denominação é motivo de orgulho. Por isso esse estudo além de dar uma visibilidade a processo sociais dessas populações, mas também fazer as crianças e adultos de sintam ou orgulho em vez de remorso quando forem designados de rabelados.” (Semedo, 2016, p.51)

5 Destaque pessoal a bold.

Gerações mais novas pertencentes à comunidade de *Rabelados* têm outra visão sobre a sua missão e sobre a mensagem que querem transmitir, e identificam-se com uma maior amplitude de filosofias e ideias dos seus ancestrais, nas palavras de Ascher (2011, pp.132-133):

“Portanto, mesmo que ela mantenha tanto a memória de toda a filosofia dos Rabelados transmitida desde o nascimento através do ensino da espiritualidade, como o enquadramento e o interesse pela sua história, a nova geração revela-se muito permeável. **Já não é possível considerar os filhos dos Rabelados como rebeldes! A necessidade de resistência ou de não aceitar certas atividades negadas no passado, desapareceu. (...) No seu tempo, Nhô Agostinho sempre disse que cabia aos próprios cabo-verdianos eliminar este nome de Rebeldes injustamente atribuído. Eles não são Rabelados, mas Revelados para manter a palavra de Deus.**”<sup>6</sup> Eles simplesmente reivindicam a errância dos seus pais que constitui a característica da identidade cabo-verdiana.” (Ascher, 2011, pp.132-133)

Apesar do grupo dos *Rabelados* não ser muito evidenciado na história de Cabo Verde, é um fenómeno sócio-religioso que apresenta uma parte da resistência identitária da comunidade cabo-verdiana, nesse sentido, torna-se importante destacar no presente trabalho de projeto o grupo como referência de expressões artísticas do arquipélago e como ensinamentos que ilustram o quotidiano, valores e ideais, que mantêm vivo o espírito de “revelados”. Tal como acontece no quilombo, e em algumas das *Heranças imateriais e materiais* apresentadas, os *Rabelados* representam para gerações mais novas o lugar da resistência e um símbolo da identidade negra, contrapondo a narrativas de inferiorização e objetificação que serão estudadas no subcapítulo *Práticas de objetificação da pessoa negra* da presente investigação.

6 Destaque pessoal a bold.

## 1.4.HORA DE BÉ – CLARIDADE E CERTEZA

Neste arquipélago em pleno oceano atlântico, visualizamos ainda presentes as consequências do desenrolar do processo de colonização, sendo um deles a cor da pele como sinónimo de uma condição sócio-económica que, consoante as ‘nuances’ de negritude, imprime um estatuto social que daria acesso a códigos sociais europeus, a bens materiais e a uma educação vinculada a padrões ocidentais (Cidra, 2021, p.28). Através desses códigos, são atribuídos categorizações e conjunturas, que conferem inúmeras possibilidades do que pode significar ser cabo-verdiano, abrindo espaço para distanciamentos e distinções raciais. É neste contexto, que podemos entender como são representados e posicionados os *Rabêlados* – num ponto extremo do que simboliza pertencer ao arquipélago ou, por outras palavras, o que podemos apontar como um contexto onde a identidade de negritude é ressaltada (Anjos & Rocha, 2022, p.125), conceito que iremos desenvolver em *Identidades plúreas – Cabo Verde e sua diáspora*. No extremo oposto em relação os *Rabêlados*, são apontados os ‘filhos di terá’ e branco de terra (Ascher, 2011, p.140) que podem representar, pela respetiva ordem, indivíduos cuja naturalidade é Cabo Verde e os vínculos familiares agregam parentes africanos e/ou ocidentais (Madeira, 2016, p.49) ou indivíduos que, não nascendo no arquipélago, vivem no território e enquadram-se no que é considerado o privilégio branco. O surgimento destas gerações de cabo-verdianos exige, por parte da comunidade, uma “reinterpretação da raça” (Cidra, 2021, pp.28–29).

Dentro deste contexto, emergem também outras tipologias de associações herdadas dos processos coloniais, destacadas quando se aborda questões nacionais de identidade, como é o caso do caráter de *morebeza*, caracterizado pela política de “boa vizinhança”<sup>1</sup> associado a uma pessoa amável, pacífica e solidária.

Os colonizadores portugueses, reconhecessem que as ilhas não tinham grande potência material (aos olhos dos ocidentais), como diamantes, petróleo, etc., o que acentuou a atribuição de cargos de administração a cabo-verdianos no arquipélago. Desta forma, a administração e a elite portuguesa proporcionaram uma oportunidade para que os cabo-verdianos que assumissem estes estatutos se tornassem mediadores significativos.

Estes mediadores gozaram do poder de requerer condições que os distanciavam de africanos continentais, os cabo-verdianos (pertencentes a uma elite ou estatuto social considerado elevado) recusaram-se a ser nomeados como indígenas, tendo em mente o seu estatuto de “civilizados”, a mesma condição que servia como propaganda da imagem de uma europa culta e sofisticada (Seibert, 2014, p.57). Fernandes (2000) menciona que, em 1546, foi apresentado um dos primeiros registos relativos ao estatuto dos cabo-verdianos, onde um grupo de negros e *mestiços* de Cabo Verde requerem ao rei, João III de Portugal, um estatuto igualitário aos dos sujeitos brancos (p.2).

1 Tal terminologia, foi recorrente durante a conversa com o designer Edson Carvalho no 09 de Fevereiro, na UNICV da cidade da Praia, ilha de Santiago.

“No seu bojo, o quadro topológico nós-eles, que durante muito tempo se encontrava virado para a estrutura social interna, marcando a fronteira entre filhos da terra e brancos da terra, é deslocado para o exterior, passando a contrapor, sucessivamente, filhos da terra e brancos metropolitanos, cabo-verdianos (civilizados) e africanos (indígenas), colonizador e colonizado. Essa contraposição ganhou expressão e visibilidade em três momentos específicos da presença colonial portuguesa em África, tendo sido ensaiada no âmbito de um processo de funcionalização identitária, e protagonizada não só pela elite letrada cabo-verdiana, mas também pelo próprio poder político.” (Fernandes, 2000, pp.3–4)

Neste entremeio da história, a relação entre cabo-verdianos e portugueses vai-se modificando, num sentido que se demonstrará presente na identidade nacional até aos dias de hoje, tal como defende Fernandes (2000):

“Posto isto, mais acontecimentos foram decorrendo e foram contribuindo para a autoconstrução de identidade da população cabo-verdiana, como por exemplo em 1910 com a implantação da república em Portugal, foi também notificada o estatuto de cidadania portuguesa a cabo-verdianos o que permitiu um estatuto de administração específico para o arquipélago, colocando uma vez mais cabo-verdianos num lugar de distanciamento de colónias portuguesas da época e uma aproximação da rede e sistema português, e consequentemente europeia.” (Fernandes, 2000, p.5)

Assim, os ‘filhos di terá’, que pertenciam à elite letrada, assumem-se como mediadores entre o poder colonial e o povo cabo-verdiano, o que faz surgir outra relação de poder dentro do país, que tem como objetivo, por um lado, criar interlocuções verticais com a metrópole para obter reconhecimento; e, por outro, forjar simultaneamente uma relação horizontal com o povo cabo-verdiano, prestando serviço como porta-voz da população do arquipélago (Fernandes, 2000, p.3). Intelectuais e intermediários, alimentaram uma identidade que se declara *mestiça*:

“Ao erigirem a mestiçagem como marca fundamental da sociedade cabo-verdiana, os intelectuais estariam, de certa forma, negando a condição negro-africana da formação social cabo-verdiana. Não podendo afirmar-se brancos, a condição mestiça permitia, no entanto, uma aproximação, sobretudo, cultural com aqueles.” (Furtado, 2013, p.7)

A compreensão do contexto histórico das camadas sociais e raciais de Cabo Verde é essencial para entender a importância da literatura na discussão da identidade nacional, tendo esta, desempenhado um papel significativo ao abordar conceitos como *crioulização*, *mestiçagem* e ‘cabo-verdianidade’, conceitos que aprofundamos no subcapítulo *Identidades plúreas – Cabo Verde e sua diáspora*. Por meio da literatura, os cabo-verdianos exploraram a sua identidade cultural e racial, desafiando estruturas sociais e noções preconceituosas de raça. Autores como Manuel Lopes, Baltasar Lopes da Silva e Corsino Fortes contribuíram para a consolidação de uma consciência coletiva sobre a raça e cultura cabo-verdiana, o que permitiu que a literatura tivesse a força de moldar o comportamento da população e a sua relação com o conceito de raça e etnia (Guimarães, 2012).

O que conhecemos hoje como literatura cabo-verdiana emerge e cresce na década de 30 do século XX, sendo que anteriormente a essa época a bibliografia do arquipélago era produzida com uma forte lealdade à lusógrafia, ou seja, existia uma sólida influência de referências literárias portuguesas e um distanciamento do que poderia ser associado a uma “africanização” (Seibert, 2014, p.57): “Influenciados



FIGURA 40 – GRUPO DE ESCRITORES PERTENCENTES AO MOVIMENTO CLARIDADE. (S.D.) FONTE: SITE CLARIDADE

por uma formação europocentrista, na primeira fase procuraram seguir os moldes dos grandes clássicos portugueses.” (Filho, 2011, p.132).

Dentro do contexto da ditadura salazarista, após o golpe de estado (1926) e da institucionalização do Estado Novo (1933), verifica-se um aumento da tensão entre habitantes do arquipélago e metropolitanos nos cargos administrativos em Cabo Verde. Este contexto contribui para o aumento da necessidade de vias de mediação cultural que pudessem valorizar a cultura e as carências dos naturais do arquipélago (Fernandes, 2000, p.7). Já nos anos 40, século XX, desenvolve-se um amadurecimento intelectual e literário cujo núcleo de acolhimento situa-se em São Vicente (Prado, 2004) na zona do barlavento, onde surgem movimentos literários que inspiraram e influenciaram uma parte da cultura e identidade cabo-verdiana, entre eles o movimento Claridade e o movimento Certeza que, conseqüentemente, se tornam títulos para revistas focadas nos ideais do respetivo movimento. O movimento Claridade é fundado em 1936 pelas principais figuras do movimento, Baltazar Lopes da Silva, Manuel Lopes, Felix Monteiro, Jorge Barbosa, João Lopes, entre outros escritores que se autoidentificavam como ‘filhos di terá’ ou *mestiços* (fig.40) (Anjos, 2003; Ascher, 2011, pp.139-140). A revista e movimento Claridade nascem na cidade do Mindelo, Ilha de São Vicente, com o objetivo de reivindicar a identidade cabo-verdiana, especificamente na área da literatura (Borges, 2008, p.36; Guimarães, 2012; Furtado, 2013, p.7; Madeira, 2016, p.51). A revista Claridade não era periódica, teve

a direção de Manuel Lopes e João Lopes, e foram reproduzidas nove edições da mesma (fig.41, 42 e 43) (Expresso das ilhas, 2017). Diferenciou-se como revista modernista, pelos seus conteúdos, composições poéticas e pela sua linguagem para preservar a cultura, contrariando a alienação, reconhecendo os costumes, crenças, artes e literatura do arquipélago. Em específico, o movimento surgiu como uma renovação da literatura cabo-verdiana, focando-se em partilhar a realidade do arquipélago, nomeadamente a fome, seca, o mar como um caminho mítico e salientado a particularidade de Cabo Verde como parte do império português (Anjos, 2004, p.289). Com isto, a geração Claridade torna-se um visível e importante mediador cultural entre solicitações locais e o sistema colonial (Anjos, 2004, pp.289-290). Em termos políticos e ideológicos, os Claridosos tinham como objetivo afastar-se do cânone português, criando uma consciência coletiva cabo-verdiana chamando a atenção para elementos culturais do país que eram oprimidos pelo colonialismo português, como exemplo a língua cabo-verdiana, procurando salientar um pensamento de que Cabo Verde como um país diferenciado, do ponto vista cultural, dos restantes pertencentes ao continente africano.

No entanto, o movimento não procurava fazer cruzamentos entre a sua situação nacional e o colonialismo português, sendo mais importante para o movimento reafirmar a identidade cabo-verdiana (Guimarães, 2012) reivindicando o arquipélago como uma região de Portugal, tal como eram reconhecidas regiões do país (Fernandes, 2000, p.7; Madeira, 2016, p.63), ou seja, “O princípio de afirmação de identidade era apenas regionalista, em nenhum momento sendo questionado o fato de Cabo Verde ser parte de Portugal.” (Anjos, 2006, p. 83). Através desta forma de pensar, os escritores focaram-se numa narrativa que os distinguiu de África, alinhando as suas referências a transmissões de lusitanidade cultural do arquipélago (Fernandes, 2000, p.8).

“Estes foram expoentes da corrente regionalista e defendiam a identidade cabo-verdiana a partir da valorização do homem nascido no arquipélago. Consideravam que o mesmo tinha sido marcado pela predominância dos resíduos culturais europeus. Os Claridosos propunham apresentar a identidade nacional a partir da literatura cabo-verdiana e, apesar de defenderem as particularidades



FIGURA 41 – CAPA DA REVISTA CLARIDADE, VOLUME 4 (1947)

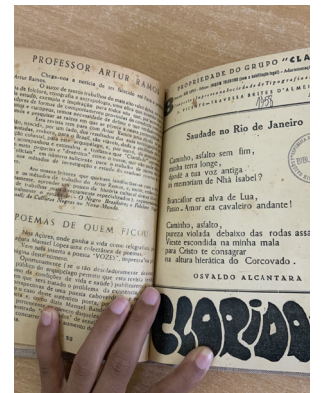


FIGURA 42 – FOTOGRAFIAS DA REVISTA CLARIDADE REALIZADO NO ARQUIVO NACIONAL DE CABO VERDE – FEVEREIRO 2022 (AUTORIA PRÓPRIA)

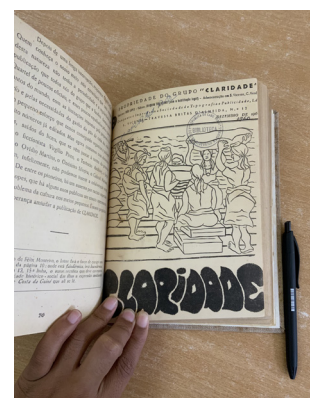


FIGURA 43 – FOTOGRAFIAS DA REVISTA CLARIDADE REALIZADO NO ARQUIVO NACIONAL DE CABO VERDE – FEVEREIRO 2022 (AUTORIA PRÓPRIA)

de cada ilha, consideravam o arquipélago como uma região de Portugal tal como o Minho ou o Algarve. O seu principal projeto era o de “fincar os pés na terra”<sup>2</sup>.” (Madeira, 2016, p.51)

Germano Almeida (n.1945), escritor cabo-verdiano, numa entrevista com Michel Laban (1946–2008), especialista em literaturas africanas de língua portuguesa e tradutor, refere o seguinte: “Culturalmente, de fato, nós não somos africanos. O Baltasar uma vez respondeu a uma pergunta desse tipo dizendo: ‘Isto aqui não é África, é Cabo Verde! E é verdade’” (Anjos, 2004, p.293). Para Anjos (2006) as intenções dos Claridosos eram visíveis:

“O principal princípio de oposição inscrito no pensamento intelectual cabo-verdiano pelo movimento literário, conhecido como Claridade, é o de contraste entre Cabo Verde e a África.” (p. 76)

Nesse sentido, o movimento enquanto intermediário, teve as suas controvérsias no que toca à disseminação de uma imagem idealizada do cabo-verdiano ou do ‘filho di terá’. Em conversa com o artista Cardoso (2020), é abordada a influência literária dos Claridosos e outros grupos literários do arquipélago, tiveram em Cabo Verde e ao redor do mundo, mencionando:

“Hoje com a minha re-consciencialização, para mim [os Claridosos são] das figuras mais problemáticas da nossa cultura, mas é uma figura que marcou muita gente. Nós líamos os livros deles, do Baltazar, do Manuel Lopes, mas há uma figura que marcou especialmente que é o António Aurélio Gonçalves, Nhô Roque, porque, embora ele tivesse essa marca estética dos Claridosos, a forma dele escrever e as temáticas dele eram diferentes, eram mais modernas, eram mais atrevidas... (...) Hoje em dia eu crítico história a fazendo uma releitura crítica deles todos, porque eles todos são responsáveis por **mito de Cabo Verde, mito de crioulidade, um mito do cabo-verdiano como um preto melhor, um preto melhorado.**”<sup>3</sup> (Cardoso, 2021)<sup>4</sup>

Importa destacar que enquanto existia o movimento Claridade em direção à afirmação do regionalismo, tínhamos simultaneamente a emergência da Geração 50, que contrariamente à geração Claridade, censurava a forma diferenciada de cabo-verdianos serem identificados e apoiavam a ideia de uma “reafricanização” do seu povo (Fernandes, 2000, p 9).

Em 1944 nasce o movimento e revista Certeza (fig. 44, 45, 46 e 48), seguindo os ideais e amadurecimento literário do movimento Claridade. Este expressava conhecimentos, referências e princípios relacionados, não apenas com a presença cultural, como também social e político (Prado, 2004; Borges, 2008, p.36; Guimaraes, 2012). Entre os seus fundadores, são reconhecidos os escritores Eduíno Brito Silva, José Mateus Spencer, Guilherme dos Reis Rocheteau, Nuno Álvares de Miranda, Orlanda Amarílis Rodrigues, Arnaldo de Vasconcelos França e Tomás Dantas Martins (Expresso das ilhas, 2017). A revista Certeza não era periódica, tinha a direção de Eduíno Brito Silva e foram editados apenas três números (Prado, 2004; Expresso das ilhas, 2017), produzidos e impressos na Sociedade de Tipografia e Publicidade Mindelense, que, entre os anos 30 e 40, se distingue como um dos estabelecimentos gráficos das ilhas do barlavento, existindo também o estabelecimento Minerva na zona do sotavento (Prada, 2004).

2 Destaque pessoal a bold

3 Destaque pessoal a bold.

4 Entrevista realizada via zoom no dia 24/04/2021 com a artista César Scholfield Cardoso.

O movimento foca-se numa literatura neorrealista a partir de uma visão marxista (Prado, 2004) e, enquanto revista, dá continuidade aos ideais da Claridade acrescentando a mudança como fator de luta e resiliência (Guimaraes, 2012). No seu seio defendia-se que o destino de Cabo Verde devia estar conectado ao continente africano, rompendo com a ideia de evasão do movimento Claridade, ou seja, ambicionando uma valorização e preservação da cultura do arquipélago, da sua identidade, aliando esses ideais à luta pela melhoria do seu país (Guimaraes, 2012). O que consequentemente afasta o movimento de ideais regionalistas, preocupando-se em valorizar a cultura e língua cabo-verdiana, dando oportunidade de um engajamento universal e alargado nacionalmente (Prado, 2004).

Assim sendo, os Certezistas desenvolviam a sua criatividade escrita, deixando-se inspirar pelo grupo Claridade, mas distinguiam-se dos mesmos pela sua juventude e coragem em partilhar outras versões da literatura cabo-verdiana. Em muitas das suas matérias publicadas, segundo o artigo *Certeza cabo-verdiana: quais as Certezas? O movimento literário em meados do Século XX* (2004), de Maria Felisa Rodríguez Prado, existiam conteúdos proibidos e/ou suspeitos de que este grupo se encontrava conectado à Casa dos Estudantes do Império<sup>5</sup>, o que consequentemente desafiava a influência do salazarismo português (1926–1974) no arquipélago. O contato crítico e consciencializado sobre as políticas coloniais definiam bem a forma de trabalho e produção destes jovens que, através do seu movimento, reivindicaram uma manifestação do contexto cultural/literário de Cabo Verde (Prado, 2004).

Terena Thomassim Guimaraes discute os movimentos no seu artigo *Claridade e Certeza em Hora di Bai* (2012), defendendo que os Claridosos se aproximam da ideia de viagem, ou seja, da procura por condições de vida melhores fora do arquipélago ou ilha natal, enquanto o movimento Certeza procurava defender a permanência no território nacional e a luta por condições sociais dignas. Ideologias e sentimentos

5 A Casa dos Estudantes do Império (CEI) foi uma instituição criada em Portugal durante o período colonial para acolher estudantes provenientes das colónias africanas, asiáticas e americanas. Fundada em 1944, a CEI tinha como objetivo proporcionar alojamento, apoio e assistência aos estudantes vindos das colónias que vinham estudar em Lisboa. Além disso, a instituição também desempenhou um papel importante no fomento do pensamento anticolonial e na promoção da solidariedade entre os estudantes das diferentes colónias. A CEI foi uma das principais instituições que contribuíram para a formação de lideranças e movimentos de libertação nos territórios colonizados.

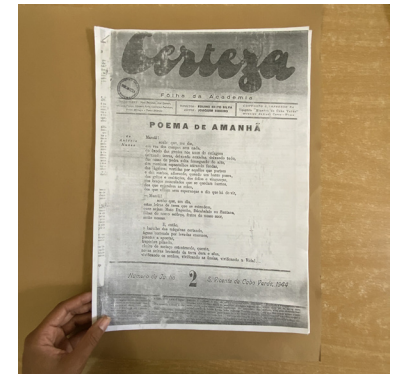


FIGURA 44 – FOTOGRAFIAS DA REVISTA CERTeza REALIZADO NO ARQUIVO NACIONAL DE CABO VERDE – FEVEREIRO 2022 (AUTORIA PRÓPRIA)



FIGURA 45 – CAPA DA PRIMEIRA EDIÇÃO DA REVISTA CERTeza, 1944



FIGURA 46 – CAPA DA SEGUNDA EDIÇÃO DA REVISTA CERTeza, 1944

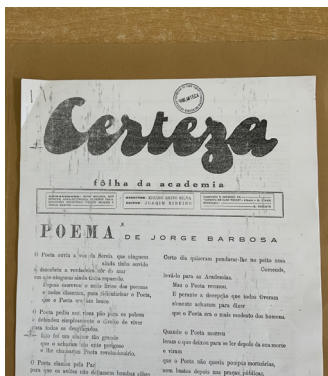


FIGURA 47 – FOTOGRAFIAS DA REVISTA CERTEZA REALIZADO NO ARQUIVO NACIONAL DE CABO VERDE – FEVEREIRO 2022 (AUTORIA PRÓPRIA)



FIGURA 48 – CAPA DA TERCEIRA EDIÇÃO DA REVISTA CERTEZA, 1945

partilhados na morna “Hora di Bai”, também conhecida por “Morna da Despedida” de Eugénio Tavares escrita em 1867, onde o compositor descreve o conflito vivido no arquipélago através das frases “Hora di bai, / Hora di dor! / Amor, / Dix’a’n chorâ! / Corpo catibo, / Bá bo que é escrabo! / Ó alma bibo, / Quem que al lebabo?”<sup>6</sup>, sofrimento que se alinha com a vontade de ficar na terra natal, mas ter de ir para fora do país. Sendo que a literatura criativa tem uma larga abertura para interpretações, existem diversos autores a analisar e a valorizar as revistas mencionadas de diferentes formas. Nessa perspetiva, também nós fazemos parte desta releitura e reanálise das temáticas partilhadas pelos escritores, uma vez que a literatura é uma plataforma identitária central.

Todo o contexto de surgimento e desenvolvimento dos movimentos, deixa-nos claro como objetos gráficos e visuais acompanham ideologias e editoriais, sendo mensageiros de associações identitárias, e, no caso das revistas estudadas, representam um afastamento ou uma aproximação sócio-territorial. Entende-se que, estes artefactos visuais deram lugar a narrativas ainda presentes na contemporaneidade influenciando aspetos antropológicos e sociais, algo que continuaremos a analisar durante a presente investigação.

Na pesquisa de campo em Cabo Verde, Ilha de Santiago, foi realizada uma procura de arquivos em locais como Biblioteca Nacional de Cabo Verde e Arquivo Nacional de Cabo Verde. Nessa recolha e pesquisa foram encontradas cópias e originais das revistas anteriormente apresentadas, sendo possível compreender as suas composições editoriais, suas dimensões, tipografias, autores e local de impressão das mesmas (fig. 42, 43, 44 e 47). Numa análise livre da temática, compreendemos que a sua relação com o design gráfico, deriva maioritariamente dos seus conteúdos escritos e conteúdos visuais/gráficos. Os documentos físicos das revistas apresentadas têm como referência editoriais ocidentais, assim como as tipografias e metodologias utilizadas para a sua produção, sendo este o processo e manufaturação que se conhecia e tinha acesso. Estes movimentos realizaram a sua resistência por via do design gráfico como pretexto para uma reflexão sobre o que eles, enquanto elite e mediadores cabo-verdianos, idealizavam para o seu país.

<sup>6</sup> Tradução Livre – “Hora de ir / Hora de dor / Amor / Deixa me chorar / corpo cansado / vai tu que és escravo! / Oh alma viva / Quem é que a levou?”.

## 1.5.LEGADO DE AMÍLCAR CABRAL

*“Quem é que não se lembra”*

*Quem é que não se lembra*

*Daquele grito que parecia trovão*

*-E que ontem*

*Saltei meu grito de revolta.*

Meu grito de revolta ecoou pelos vales mais longínquos da Terra, atravessou os mares e os oceanos, transpôs os Himalaias de todo o Mundo, não respeitou fronteiras, e fez vibrar meu peito...

Meu grito de revolta fez vibrar e peito de todos os Homens, confraternizou todos os Homens e transformou a Vida...

. Ah! O meu grito de revolta que percorreu o Mundo, que não transpôs o Mundo, o Mundo que sou eu. Ah, o meu grito de revolta que feneceu lá longe, muito longe na minha garganta.

Na garganta-mundo de todos os Homens.

Lisboa, 1946  
Amílcar Cabral

(Moser, 1978)

“Penso nas gerações futuras... Da minha filha, como nas passadas.... Penso na geração dos meus pais, a geração de Amílcar, e pergunto-me: o que nos deixaram?... E o que vai a minha geração deixar?” (Mendonça, 2022, p21)

Frequentemente referimo-nos a Amílcar Cabral indicando as suas conquistas, estratégias políticas e influência no PAIGC, através das suas ações sociais e percurso académico. Efetivamente, este conjunto de circunstâncias abriram espaço para Cabral pensar e agir de forma crítica face ao contexto dos seus países, Guiné-Bissau e Cabo Verde, sendo reconhecido por episódios que interferiram no percurso de ambos os territórios. Nesse entremeio, Cabral vem também inspirar gerações do presente por meio da sua imagem, enquanto reflexo dos seus ideais e das suas políticas sociais, representando uma figura valorosa com uma herança emancipatória. Continuamos a testemunhar representações e reinterpretações da luta e libertação de países africanos e suas diásporas em novas abordagens visuais de combate ao racismo, no contexto de Cabo Verde:

“Cabral convoca hoje imagéticas tão plurais como a de uma descolonização ainda em curso, a de novas formas de pan-africanismo ou de anti-imperialismo, a da defesa dos direitos humanos, a do antirracismo, a da crítica à corrupção ou ao tribalismo ou a da cultura como resistência.” (Roque, 2018)

A 20 de Janeiro de 1973, Amílcar Cabral é assassinado e, apesar do sonho de um país livre do poder colonial estar próximo de ser alcançado, a perda do líder abalou muito o seu povo.

“Alguém disse lá em casa “Mataram o Amílcar...” Eu tinha visto o meu pai chorar quando morreu o pai dele... Mas assim?!... Conter as lágrimas daquela maneira... A minha mãe chorava.” (Mendonça, 2022, p.32)

A minha avó materna conta-me que se lembra de ouvir a anúncio da morte do líder, com 22 anos, e que pôde sentir a tristeza, a revolta e o desespero nas pessoas que viviam perto dela ao receberem a



FIGURA 49 – FOTOGRAFIA DE AMÍLCAR CABRAL COM COMBATENTES DO PAIGC, AGOSTO DE 1971

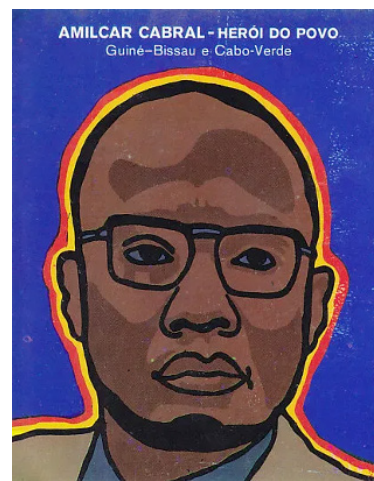


FIGURA 50 – AUTOCOLANTE COM IMAGEM DE AMÍLCAR

notícia. Desde pequena que oiço a expressão “Ka foi mi ke mata Cabral”<sup>1</sup> principalmente vindo da minha avó. Ao dizê-lo ela salientava que tal punição, ou tal ação, só poderia ter consequências para os culpados da morte de Cabral, evidenciando o contexto desconhecido do seu assassinato e igualmente a relevância de encontrar os responsáveis. A morte de Cabral é um mistério, com diversas explicações e opiniões. No pensamento do meu pai, o seu assassinato foi um golpe para a verdadeira independência dos países do PAIGC e a criação de uma nova dependência. Já o historiador Mustafah Dhada questiona no seu artigo *O golpe falhado que levou ao assassinato de Amílcar Cabral (2022)*, “Mas como é que ele morreu, e porquê?” (Dhada, 2022) sem certezas do verdadeiro motivo do homicídio, o historiador moçambicano resgata arquivos e faz entrevistas em busca da resposta. O que destaca Cabral como líder são as memórias da sua vida e influência que o torna o “mais imortal dos mortos” (Rodrigues, 2023a). Amílcar Cabral representa ainda a resistência, a determinação e a busca pela “reafricanização dos espíritos”<sup>2</sup>, conectando as gerações passadas, presentes e futuras na luta por justiça e liberdade. Cinquenta anos após a sua morte, a sua importância transcende a história de Cabo Verde e Guiné-Bissau, inspirando movimentos antirracistas e servindo como um farol de liderança e esperança para todos os que lutam pela igualdade e emancipação. Considerado o segundo maior líder mundial de sempre, reconhecido por historiadores da BBC (Lusa, 2020), Cabral é ainda hoje memorizado e celebrado, o que é enfatizado na exposição *Amílcar Cabral – uma exposição (2023)* patente em Lisboa no Palácio Baldaya (Rodrigues, 2023b).

O sonho tornou-se realidade, no entanto, após a declaração da independência da Guiné-Bissau e de Cabo Verde em 1974 e 1975 sucessivamente, muitos jovens viram-se sem grandes possibilidades económicas e sociais nos seus países, consequência do rumo político que o partido terá tomado após a independência. Conscientes de que “Cabral morreu, mas não morreram as suas ideias. O seu testamento são as suas ideias.” (Mendonça, 2022, p.63), é por isso importante, refletir sobre as heranças deixadas nos campos artísticos da música/rap, na sua representação visual e gráfica, e a memória que encontramos nos espaços dedicados a homenagear a sua vida. Para compreender a extensão da influência do líder do PAIGC e seu legado atual, basearemos a nossa análise nas linguagens de ação, especificamente na esfera visual e gráfica. Através dessa abordagem, buscamos explorar a repercussão e a importância das expressões artísticas relacionadas a Amílcar Cabral, bem como as experiências vividas por aqueles que se envolvem com essas manifestações. Após o seu assassinato:

“vem o mais difícil. Que fazer com o país quando formos autónomos e independentes? Que modelos vamos seguir? Como vamos desenvolver, financiar, educar? E, principalmente, como vamos garantir a participação justa de todos? Como vamos garantir que as divergências pessoais e de grupo não dominam a esfera pública?” (Mendonça, 2022)

Jovens estavam conscientes da realidade a que foram sujeitos a seguir às independências dos

1 Em tradução livre significa “Não fui eu que matei Cabral”

2 Segundo o artigo de Sparemberger (2011) “Na obra de Cabral, a análise “da posição do homem negro no mundo” e o aprofundamento da “consciência política” resultaram nas formas da chamada “reafricanização dos espíritos”, ou reconversão, com o intuito de ultrapassar os limites impostos pela assimilação cultural.”

seus países – Cabo Verde e Guiné-Bissau –, e encontraram formas de exprimir as suas condições, sociais, políticas e económicas, dando continuidade ao projeto de Cabral. O artigo *Rap Kriol(u) O Pan-Africanismo De Cabral Na Música De Intervenção Juvenil Na Guiné-Bissau E Em Cabo-Verde* (2012) da autoria de por Miguel de Barros, sociólogo guineense, e Redy Lima, sociólogo cabo-verdiano, procura, de forma crítica apresentar os discursos expressivos dos jovens sobre as práticas governamentais, a herança de Cabral e a condição de marginalização e opressão social que vivenciavam (Barros & Lima, 2012).

Dentro deste contexto, cresce a influência e reconhecimento do legado de Amílcar Cabral no ‘rap kriol(u)’, que utiliza a “ideologia da palavra” (Morgan, 2009)<sup>3</sup> para se projetar no espaço social e político, de forma não institucional, reivindicando as suas posições culturais. Desta forma, os jovens movimentos estavam a vincular um novo modo de projetar a imagem de Amílcar Cabral, como herói da sua nação, através das suas narrativas. Mais do que contadores de histórias, estes jovens eram conhecidos como “MC”, mensageiro da verdade<sup>4</sup> (Barros & Lima, 2012). Os rappers/MC’s relembram-nos que a luta começada pelo líder continua, manifestando que ‘Cabral ka muri/mori’ (Cabral não morreu)<sup>5</sup>. Imortalizar a presença e influência de Cabral agregava-se a uma consciência política guiada por quatro fundamentos:

1. Preocupação em manter Cabral como referência face ao risco de branqueamento da memória coletiva e histórica;
2. Crítica os “camaradas” e atuais políticos vis-à-vis das práticas alheias ao pensamento político enunciado por Cabral;
3. Utilização de Cabral como “guia” e portador de esperança;
4. Cabral como mensageiro da verdade, ou seja, como MC.” (Barros & Lima, 2012)

A música intitulada *Amílcar Cabral* de autoria dos artistas Kaya, Lbc Míno Soldjah e Chullage<sup>6</sup> concebe criativamente os fundamentos mencionando.

“Cabral moré pa nós i agora povu ka krê lembra-l / Bô e parti mais inportanti di nós stória i nu ka ta dal / Ka bô priokupá ki a luta kontinua / Bô morê na parlamentu ma bô vivê na nós rua”<sup>7</sup> (Kaya, Lbc Míno Soldjah e Chullage, Amílcar Cabral, 2010, citados por Barros & Lima, 2012)

<sup>3</sup> Morgan (2009) no seu livro “The Real HipHop Battling for Knowledge, Power, and Respect in the LA Underground” desenvolve que a expressão ‘ideologia da palavra’ representa a junção de ideias, valores e vontades expressas através da escrita com rumo a uma ideia política e social expressar por meio do rap.

<sup>4</sup> Na obra “Fixar o Movimento” (2002) de Teresa Fradique, é desenvolvido o significado de MC e seus principais papéis na performance do rap. MC é um termo utilizado para descrever o artista que atua como o principal vocalista uma performance de rap. O MC é responsável por improvisar e rimar as letras das músicas, transmitindo mensagens e expressando a sua criatividade através das suas habilidades líricas. Além disso, o MC também pode servir como o anfitrião de eventos de hip hop, apresentando outros artistas, conduzindo batalhas de rap e interagindo com o público. O MC desempenha um papel fundamental na cultura do hip hop, sendo um dos pilares do movimento e representando a essência da expressão lírica e da arte da palavra dentro do rap.

<sup>5</sup> Destaque pessoal a bold.

<sup>6</sup> Música disponível em <[https://www.youtube.com/watch?v=Vb\\_DqtmVcH4](https://www.youtube.com/watch?v=Vb_DqtmVcH4)>. Realizado durante a residência CENTA, 2008, com apoio participativo de Primeiro G, Mortex, Sette, Dygas e Klicklau Nhaco Rapazinho

<sup>7</sup> Tradução para português europeu: “Cabral morreu por nós e agora não querem lembrar-se dele / Tu és a parte mais importante da nossa história e não a damos (...) Não te preocupes que a tua luta continua / Morreste no parlamento, mas vives nas nossas ruas”.



FIGURA 51 – ASPETO DA EDIÇÃO Nº 1 DO JORNAL DE HIP-HOP “VOZ DI RUA” PRODUZIDO EM CABO-VERDE E EM KRIOL(U) PELA ASSOCIAÇÃO DJUNTARTI, MENTOR DO FESTIVAL HIP HOP KONSIENTI



FIGURA 52 – ASPETO DO SELO PRODUZIDO NO ÂMBITO DO ANO HIP-HOP KRIOLU NA CIDADE DA PRAIA (2010)

Em 2010, é fundado o *Movimentu di Luta pa Libertasom Kultural*<sup>8</sup>, que protagoniza jovens na produção de novas representações musicais, assim como uma autodenominação do ‘rap kriol(u)’ como forma de desconstrução de práticas coloniais preconcebidas e construção de novas visões sobre e para as suas gerações (Barros & Lima, 2012). Este movimento teve a oportunidade de desenvolver um jornal intitulado *Voz di Rua*, apresentado na figura 51, tendo também muito do seu conteúdo sido partilhado em formato de vídeo e em redes sociais como Facebook e Twitter.

“Nesta senda, devido à relevância dos seus ideais, Cabral é ainda a principal referência da juventude e, segundo o historiador guineense Peter Mendy (2005: 759), fonte de inspiração para as forças progressistas de uma mudança significativa em toda a África tendo em conta a sua eficaz visão de liderança, num continente caracterizado pela liderança deficiente e a necessidade de encontrar líderes comprometidos com a prosperidade das suas sociedades.” (Barros & Lima, 2012)

Neste sentido, as mensagens de ‘rappers kriol(us)’ manifestam-se por meio de uma consciência que valoriza o africano como símbolo da sua população nacional e diaspórica, mantendo-se fiéis aos símbolos de resistência que se distanciavam da cultura europeia/ocidental imposta. Os conceitos e formas de expressão usados pelos rappers reivindicam-se contra o lusitanismo e o patriotismo, através da herança da escrita e fala do ‘krioulo’, abrindo espaço para uma consciência pan-africanista e afro-centralista que se propaga através grupos de rappers como FARP, Pomba Preta, Sindykatto de Guetto, GPI, Ex-Pavi, 4ARTK, entre outros (Barros & Lima, 2012).

Para além da dinamização cultural gerada pelos rappers mencionados, foram surgindo outros movimentos e acontecimentos que tinham como objetivo o contínuo enaltecimento da cultura como forma de resistência, reinventando novas formas de intervenção social no setor da cultura, envolvendo

<sup>8</sup> No artigo de Barros e Lima (2012) este movimento é apresentado como “iniciativa do auto-designado ano do hip-hop kriolu em Cabo-Verde adota o lema “Cabral pega na arma noz nu sta pega na mikrofoni ke noz arma”[ Cabral pegou na arma e nós pegamos na nossa arma que é o microfone.”], o rap kriol(u) demonstrou a capacidade de desconstruir para depois construir não só uma nova representação de formas de produção musical como também o protagonismo juvenil.” (Barros & Lima, 2012).

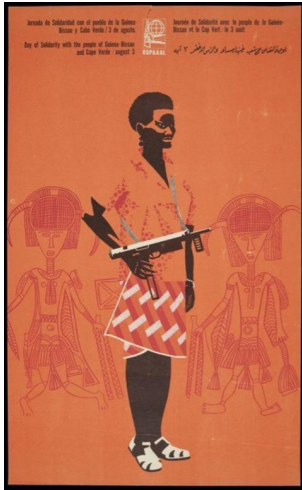


FIGURA 53 – PÓSTER DE OSPAAAL, GUINEA AND CAPE VERDE SOLIDARITY, 1974 / DESIGNER E ARTISTA: BELENDA FERREIRA



FIGURA 54 – PÓSTER DE OSPAAAL, THIRD ANNIVERSARY OF HIS ASSASSINATION, 20 DE JANEIRO, 1976 / DESIGNER E ARTISTA: ENRIQUE MARTINEZ



FIGURA 55 – CAPA DA QUINTA EDIÇÃO DA REVISTA LATINO-AMERICANA C-LINE



FIGURA 56 – IMAGEM DA PEÇA DE TEATRO AMÍLCAR GERAÇÃO, COM INTERPRETAÇÃO DE ÂNGELO TORRES



FIGURA 57 – CARTAZ DA PEÇA DE TEATRO AMÍLCAR GERAÇÃO

aqueles que eram reconhecidos como ‘filhos e netos de Cabral’, ou seja, grupos de jovens que incentivavam a prática artística e a cultura como meio de luta pela independência (Barros & Lima, 2021). Em 2019, nasce um movimento pan-africanista que, através do seu projeto *Netos de Cabral*, se inspira na ação, na metodologia e nos ideais de Cabral para recriar uma narrativa e pedagogia educativa. O projeto tem como frente de ação uma jornada ampla nos seus domínios, incluindo temas como ambiente/cidadania ativa, questões de género/gestão sanitária e urbanística, educação/cultura (Barros & Lima, 2021). Movimentos juvenis, como os *Netos de Cabral*, estão conscientes que o:

“resgate do legado histórico de Cabral enquanto líder independentista, constitui a proclamação da luta pela afirmação de uma agenda reivindicativa baseada num enunciado de rutura, quer com o modelo neocolonial herdado do Estado pós-independência na Guiné-Bissau e em Cabo Verde, quer com a alienação ideológica dos dirigentes, dos territórios e dos processos educativos dos quais se consideram subjugados e marginalizados.” (Barros & Lima, 2021)

Num contexto em que os mensageiros da verdade não são ouvidos, nascem outras vias de afirmação e soberania indo contra a alienação, tal como é exposto no artigo *RRPensando novas mapeamentos culturais e territórios de emancipação cívica na Guiné-Bissau e em Cabo Verde* (2021) de Barros e Lima, onde se afirma:

“Descolonização do território enquanto campo da batalha do poder é, antes de mais, para esses coletivos o ponto de partida para o empoderamento visual, do caráter e da sensibilidade numa contra-narrativa empática entre os herdeiros de Cabral com a “nova sociedade” encarnada no poder da transfiguração urbana através de imagens dos murais, das intervenções das músicas rap, enquanto elementos de produção de uma cidadania mais plena e emancipada.” (Barros & Lima, 2021)

Para além dos ideais partilhados de Amílcar Cabral e seus herdeiros, a sua figura foi igualmente perpetuada através de objetos gráficos e visuais, como pôsteres, livros e bandas desenhadas. Um

dos posters mais conhecidos da sua figura foi desenhado pela OSPAAAL<sup>9</sup> (fig.50). Destacamos ainda os pôsteres da autoria dos cubanos Olivio Martínez Viera (1941–2021) e Alfredo Rostgaard (1943–2004), publicados na revista *Tricontinental* onde eram partilhadas imagens e informações sobre diversas frentes políticas em defesa da independência colonial (Neves & Martins, 2023, p.46). Antes do encerramento da organização, muitos artefactos realizados pela frente gráfica OSPAAAL, ao longo dos anos 90, foram exibidos em diversos contextos artísticos e nacionais, incluindo Lisboa, permanecendo até hoje como um importante legado artístico, ativista e político (fig. 53 e 54) (Neves & Martins, 2023, p.46). Iremos desenvolver mais sobre o legado desta organização no capítulo *Voz do Design*. Durante a revolução portuguesa de abril de 1974, é criada a revista *Visão* com o objetivo de promover uma nova banda desenhada portuguesa. A revista, liderada na época por Victor Mesquita, e abordava temas anti-imperialistas e histórias fora do contexto nacional, o que foi o caso da publicação Amílcar Cabral da autoria dos cubanos Fidel Morales (guião) e Vicente Sánchez (desenhos) (Neves & Martins, 2023, p.45). A história dedicada ao líder do PAIGC surgiu em 1974 em quadrinhos, e fazia parte de uma colaboração com a revista latino-americana C-Línea<sup>10</sup>, que questionava a hegemonia norte-americana no mundo da banda desenhada (Neves & Martins, 2023, p.45; The Tricontinental, s.d.). A iniciativa de Sánchez e Morales em retratar Cabral refletia a solidariedade entre o PAIGC e Cuba (fig.55), bem como a crítica ao imaginário cultural promovido pelo imperialismo norte-americano, que reduzia a África a um lugar exótico (Neves & Martins, 2023, p.45).

<sup>9</sup> De acordo com um artigo do Victoria and Albert Museum (s.d.), a conferência Tricontinental, realizada em Cuba em 1966, desempenhou um papel importante na criação da OSPAAAL (Organização de Solidariedade com os Povos da Ásia, África e América Latina) e no subsequente desenvolvimento da revista “Tricontinental”. Por meio dessa revista, a organização estabeleceu um meio de comunicação editorial, acompanhado por pôsteres que abordavam temas relacionados à luta pela libertação, solidariedade internacional e desenvolvimento. A OSPAAAL alcançou um amplo alcance, obtendo apoio de movimentos de libertação e lutas sociais, e fornecendo assistência política, diplomática e financeira.

<sup>10</sup> Revista latino-americana C-línea, criada em Cuba em 1973, lançou 14 volumes até ao ano de 1975.

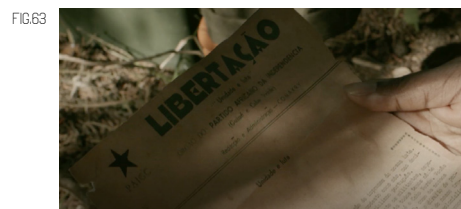
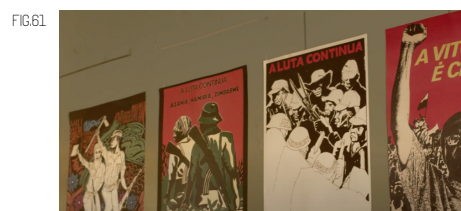


FIGURA 58, 59, 60, 61, 62, 63 - STILL DO VIDEO-CLIP 'A LUTA CONTINUA' - PRÉTU KU

Entrando, noutra dimensão do campo artístico, na encenação *Amílcar Geração* (2022), na peça escrita por Guilherme Mendonça, com interpretação de Ângelo Torres<sup>11</sup>, identificamos o uso de artefactos para identificação do líder (fig. 56) – a *súmbia* e os seus óculos graduados –, assim como o próprio cartaz continha uma ilustração da *súmbia*, como forma de rememorar a imagem de Cabral (fig.57). Encontramos com regularidade este elemento a evocar visualmente o líder do PAIGC, sendo que, na diáspora, deparamo-nos com a sua figura representada em espaços públicos com maior concentração das comunidades africanas e seus descendentes, como é o caso da Cova da Moura, onde podemos encontrar diversos murais com a imagem de Cabral e muitas mais personalidades negras (Barros & Lima, 2021; Neves & Martins, 2023, p.54).

Em 2021, Chullage, rapper e artista português, filho de pais cabo-verdianos, apresenta a música *A Luta Continua - prétu ku Tristany*, com o artista Tristany, de ascendência angolana (fig. 58, 59, 60, 61, 62 e 63). A produção visual foi realizada com apoio do Hangar Music<sup>12</sup>, uma plataforma/projeto inserido na programação do centro de investigação artística, Hangar (Graça, Lisboa). A música e o videoclipe representam uma parte da luta pela independência, iniciando com áudios das vozes de David Zé e Amílcar Cabral no seu último discurso, transmitido em 1973 na *Rádio Libertação* (Neves & Martins, 2023, p.43). A música cria paralelismos temporais através do uso de uniformes semelhantes aos da luta armada do PAIGC, a utilização de diversos objetos gráficos e visuais de emancipação, entre eles os

11 Assisti à peça no dia 7 de Outubro de 2022, no Teatro Municipal Amélia Rey Colaço, em Alagés.

12 A plataforma Hangar Music consiste no cruzamento criativo entre as artes e a música, amplificando o cruzamento das áreas em ações de mudança e luta. Nos projetos desenvolvidos com a plataforma, são envolvidas identidades que se relacionam com a consciência africana e suas diásporas nas suas formas de ação artísticas não ocidentais, abrindo espaço para debatermo-nos sobre fronteiras, imigração, nacionalidade e globalização. Assim valorizam-se novas visões e ações sociais e artísticas.

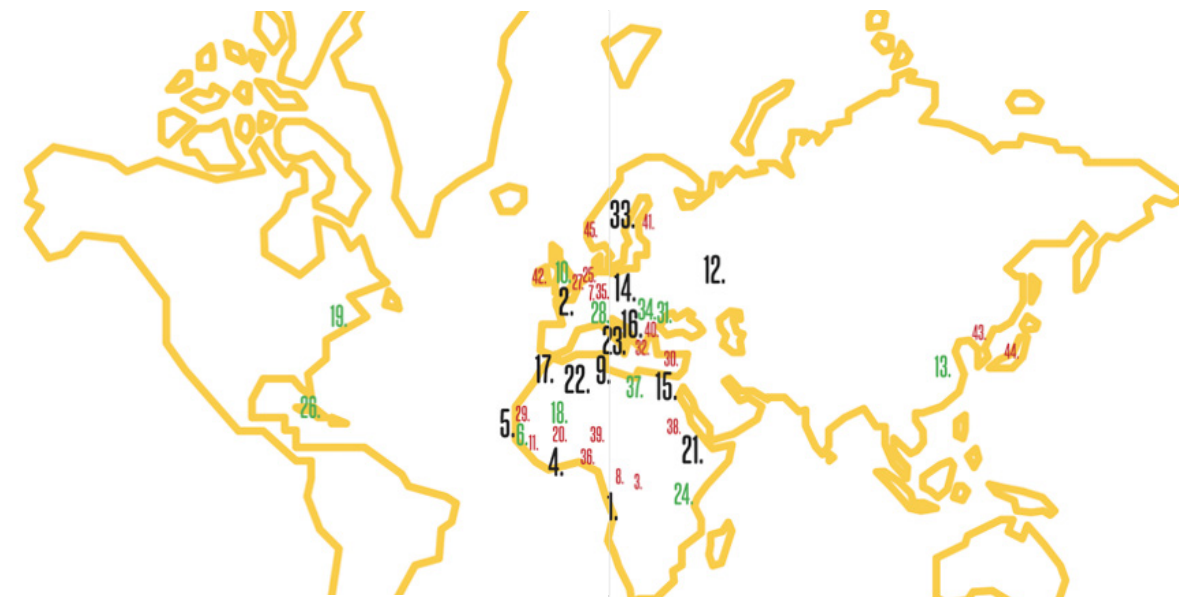


FIGURA 64 - MAPEAMENTO DE VIAGENS DE AMÍLCAR CABRAL, PRESENTE NO CATÁLOGO DA EXPOSIÇÃO 'AMÍLCAR CABRAL - UMA EXPOSIÇÃO' (2023)

livros *Amílcar Cabral (1924-1973): vida e morte de um revolucionário africano* de Julião Soares Sousa (fig.59) e o livro *História da África Negra - Vol. II* de Joseph Ki-Zerbo (fig.60). Estes elementos ilustram o tempo e espaço a que o tema se refere, assim como as tonalidades e cores predominantes nos mesmos, tal como podemos observar nas figuras 58 a 63. Este projeto salienta ainda como a luta que os nossos antepassados experienciaram continua presente nos nossos dias e vivências (Neves & Martins, 2023, p.43).

Dada a dimensão da relevância do legado de Cabral no contexto cultural, foi importante perceber (dentro do que foram as minhas limitações) como a sua imagem demonstra uma representação visual associada à resistência social, no contexto artístico/expositivo, habitacional e urbano. Durante a investigação de campo em Cabo Verde, Praia, presenciei a partilha de discursos sobre Amílcar Cabral através da deslocação a locais que davam a conhecer mais sobre a sua trajetória. O primeiro local visitado tem por nome Sala-Museu Amílcar Cabral (MAC). Este expõe grande parte do seu percurso no PAIGC, assim como alguns dos objetos regularmente associados à sua imagem, como o *bubu* (túnica) (fig. 69). Segundo o museu, uma peça tradicional do Gana oferecida nos anos 60 a Cabral, entre outros objetos como o *súmbia* (fig. 66), a sua mala de viagem (fig. 67 e 68). Estes elementos poderão ter estado presentes nas suas *Viagens de Amílcar Cabral (1953-1973)*, título do artigo escrito por Aurora Almada e Santos (Neves & Martins, 2023) onde se inúmeram algumas das viagens de Cabral (fig.64), mapeando os locais onde este esteve presente, assim como as motivações que o levaram a fazer essas trajetórias durante a sua atividade política de luta contra colonialismo português (Santos, 2023, p.27). Ainda no espaço expositivo



FIGURA 65 – FOTOGRAFIA ANALÓGICA DE CAMPO / MUSEU AMÍLCAR CABRAL, PRAIA- FEVEREIRO 2022 (AUTORIA PRÓPRIA)



FIGURA 66 – FOTOGRAFIA ANALÓGICA DE CAMPO / SÚMBIA DE AMÍLCAR CABRAL, MUSEU AMÍLCAR CABRAL, PRAIA- FEVEREIRO 2022 (AUTORIA PRÓPRIA)



FIGURA 67 – FOTOGRAFIA ANALÓGICA DE CAMPO / AUTOCOLANTE PRESENTE NA MALA DE VIAGEM DE AMÍLCAR CABRAL, MUSEU AMÍLCAR CABRAL, PRAIA – FEVEREIRO 2022 (AUTORIA PRÓPRIA)



FIGURA 68 – FOTOGRAFIA ANALÓGICA DE CAMPO / MALA DE VIAGEM DE AMÍLCAR CABRAL, MUSEU AMÍLCAR CABRAL, PRAIA – FEVEREIRO 2022 (AUTORIA PRÓPRIA)



FIGURA 69 – FOTOGRAFIA ANALÓGICA DE CAMPO / TÚNICA (BUBU) DE AMÍLCAR CABRAL, MUSEU AMÍLCAR CABRAL, PRAIA – FEVEREIRO 2022 (AUTORIA PRÓPRIA)



FIGURA 70 – FOTOGRAFIA ANALÓGICA DE CAMPO / MEMORIAL DE AMÍLCAR CABRAL, PRAIA – FEVEREIRO 2022 (AUTORIA PRÓPRIA)



FIGURA 71 – FOTOGRAFIA DE UMA FOTOGRAFIA DE CABRAL PRESENTE NA CASA DE UMA FAMILIAR, ILHA DE SANTO ANTÃO- AGOSTO 2022 (AUTORIA PRÓPRIA)



FIGURA 72 – FOTOGRAFIA DA OBRA DE JOACHIM WURFEL PRESENTE NO CENTRO CULTURAL DE MINDELO- AGOSTO 2022 (AUTORIA PRÓPRIA)



FIGURA 73 – FOTOGRAFIA DA DESENHO DE AMÍLCAR CABRAL NO QUINTAL DAS ARTES, ILHA DE SÃO VICENTE- AGOSTO 2022 (AUTORIA PRÓPRIA)

do MAC é partilhada a história do artefacto mais reconhecido de Cabral, que representa também uma metáfora para aquilo que significa uma luta coletiva. Nas palavras do museu:

“Consta que em 1962, num encontro com camponeses mandingas da região do Oio, um dos bastiões da resistência à penetração colonial, na fronteira norte da Guiné com o Senegal, com a participação de ativistas do PAIGC (Partido Africano da independência da Guiné e Cabo Verde), depois de Amílcar Cabral ter terminado uma longa explicação das razões da luta de libertação, um dos presentes, o mais velho, emocionado, dirigiu-se-lhe dizendo: “por não ter mais nada para te oferecer, peço-te que aceites o meu súmbia”. E, de seguida pôs-lhe o súmbia na cabeça. Foi dessa forma que um camponês guineense militante da nossa causa libertadora, num gesto espontâneo e simbólico, **criou a imagem de marca de Amílcar Cabral**<sup>13</sup> que passou a usá-lo sempre que se deslocava ao interior do país e, também, ao estrangeiro.” (MAC, 2022)<sup>14</sup>

A Sala-Museu Amílcar Cabral aborda intensamente fatos da sua vida, enquanto líder do PAIGC. O mesmo acontece no Memorial de Amílcar Cabral, o segundo local que visitei. Construído em frente à Biblioteca Nacional de Cabo Verde, o memorial contém extensa informação e uma dinâmica que faz com que nos envolvamos com o espaço e os dados partilhados, tendo como foco a apresentação do percurso académico e político de Cabral. Em agosto de 2022, realizei outra viagem a Cabo Verde, porém às ilhas de São Vicente e Santo Antão, onde tenho mais familiares. Durante a estadia, pude observar como, no mesmo arquipélago, a imagem de Cabral se propaga e marca presença em habitações, espaços artísticos, salientando mais os contornos da sua imagem e atratividade nacional (fig. 71, 72 e 73). Algumas das experiências vividas durante a viagem a Cabo Verde mencionada, são graficamente exploradas no objeto prático *Bisneta de Cabral* do presente trabalho de projeto.

13 Destaque pessoal a bold.

14 Texto retirado do espaço curatorial do MAC, Sala-Museu Amílcar Cabral, do qual visitei no 16 dia de fevereiro de 2022.

À semelhança dos conteúdos produzidos pelos rappers e movimentos de resistência acima abordados, somos incentivados, enquanto povo herdeiro, a compreender como os nossos corpos agem e preenchem espaços coletivos. Transportamos connosco as possibilidades de nos autoconstruirmos e reinventarmos de forma potenciadora no contexto urbano, sendo que, as circunstâncias derivadas de produções políticas e coloniais, não impossibilitam a produtividade e eficiência da população nos campos culturais e simbólicos (Barros & Lima, 2021). Pudémos assinalar que as diferentes áreas de reafirmação do legado de Cabral são visíveis em ações sociais e coletivas e através de manifestações culturais e artísticas que têm origem no espaço do dia-à-dia da população cabo-verdiana, como emblema da emancipação.

Assim, podemos afirmar que a imagem de Cabral se torna uma narrativa múltipla para a simbologia de liberdade, luta e identidade africana, mantendo o seu legado através de diferentes frentes artísticas e ativistas. O poder da cultural visual, dos movimentos sociais e do 'rap krioul(u)' relativamente à manutenção da imagem e precessão de Amílcar Cabral, permite assim um entendimento de uma parte da história do arquipélago da qual a comunicação gráfica se torna cúmplice. Emerge assim um diálogo visual e identitário que transcende os conceitos de fronteiras. Com isto, só nos resta questionar individualmente o que significa o legado de Cabral para nós herdeiros de sua voz? Os seus netos/bisnetos.

## 1.5.PAIGC: AS IMAGENS DA RESISTÊNCIA

“Contra o esquecimento

A contra-memória

Onde figuram na tua História

as mulheres e os homens

que combatem pela liberdade?

pela independência?

pela autodeterminação

dos seus territórios ocupados

contra o teu colonialismo”

(Rodrigues, 2020, p. 5)

A independência enquanto processo e fenómeno nacional em Cabo Verde deu espaço para uma maior libertação e um (re)conhecimento de referências do povo e do país, um encadeamento de oportunidades de emancipação autocrítica, que auxiliou a população africana no processo de desassociação de códigos colónias/ocidentais. A partir dessa motivação, criaram-se novas formas de expressar

identidades e surge uma reflexão sobre como o partido PAIGC contribuiu para a iconografia visual e gráfica de Cabo Verde. Explorar-se-à aqui, de uma forma breve, elementos e imagens que fizeram parte do processo de independência e aclamação de uma linguagem coletiva. Conscientes de que a informação partilhada não representa a história por inteiro, iniciamos um estudo sobre algumas das situações e acontecimentos, que especificamente acompanham mudanças visuais de Cabo Verde no seu corrente vocabulário visual do sistema partidário. Este facto ajuda-nos a compreender de forma breve o poder entre a imagem visual, a política, a cultura popular e o design gráfico, sendo que o conjunto das diversas áreas mostra progressivamente as mudanças e a autoidentificação de domínios sociais sobre a imagem do país. Nas palavras de Cabral:

“The study of the history of national liberation struggles shows that generally these struggles are preceded by an increase in expressions of culture, consolidated progressively into a successful attempt to affirm the cultural personality of the dominated people, as a means of negating the oppressor culture. Whatever may be the conditions of a people's subjection to foreign domination, and whatever may be the influence of economic, political and social factors in practicing this domination, it is generally within the culture that we find the seed of opposition, which leads to the structuring and development of the liberation movement.” (Cabral citado por BlackPast, B., 2009)

No livro *História da Guiné e das ilhas de Cabo Verde* (1974), produzido pelo Partido Africano para a Independência de Guiné e Cabo Verde (PAIGC), são nomeados alguns acontecimentos que constataam que a luta pela independência dos povos há muito era impedida pelo poder colonial português. Sendo que a principal estratégia utilizada pela administração portuguesa passava pela manipulação e segregação, para que povos colonizados fossem abalados por desequilíbrios económicos e desfalques no sistema educativo. Estas ações geravam e influenciavam o subdesenvolvimento dos países colonizados, o que obstruía o início de lutas de libertação, sendo que, na mesma época, começavam a surgir movimentos de emancipação em outros países africanos como a África do Sul (S.A.,1974, p. 129).

Segundo o site do PAIGC, o partido surgiu a 19 de setembro de 1956 na clandestinidade, tendo sido criado por Amílcar Cabral, Aristides Pereira, Luís Cabral, Júlio de Almeida, Fernando Fortes e Elisée Turpin. Dentro do contexto colonial português o movimento apresenta-se como um partido sólido para a luta pela emancipação (S.A.,1974, p. 129; Semedo, 2021, P.27). Este era um partido cuja proposta era abraçar o ideal de binacionalidade, unindo a Guiné-Bissau e Cabo Verde, indo ao encontro do lema pan-africanista e da União Africana (UA) em aproximar vários países africanos que ainda estavam sob o controle colonial, a fim de reafirmar a sua soberania e a identidade africana (Semedo, 2021, pp.21-30). No caso específico da Guiné-Bissau e Cabo Verde, esta aliança continha diversos benefícios para ambos os territórios já que, sendo países geograficamente próximos, contêm semelhanças culturais no que toca a língua/linguagem, para além de ambos terem um passado escravocrata interligado (Semedo, 2021, p.31). Por outro lado, encontramos mais fatores que contribuíram para a decisão da união destas terras:

“(…) o primeiro, a realidade físico-geográfica de Cabo Verde não era propícia ao tipo de resistência idealizada pelo PAIGC, tendo em consideração que, além de ser conjunto de dez pequenas ilhas, é uma região árida isolada no meio do Atlântico a algumas milhas do continente; o segundo, a relação

histórica entre os dois povos e também a necessidade de fazer da união a força para enfrentar o inimigo comum; o terceiro, era a dificuldade de conduzir uma mobilização bem sucedida nas ilhas, pois o estatuto diferenciado de que gozavam os caboverdianos era entrave aos propósitos do PAIGC. Pois, o tratamento que Cabo Verde recebia era diferenciado e parte considerável da sociedade era favorável a presença colonial no arquipélago.” (Semedo, 2021, p.91)

Para o partido conquistar os seus objetivos, impulsionava e motivava a população a fazer parte do movimento, independentemente da sua classe ou estatuto social, pois o seu propósito nascera dos interesses do povo (S.A.,1974, pp. 140-141). Em adição à proximidade à sua comunidade, o PAIGC esforçava-se por manter contato com outros países africanos, independentemente das suas escolhas governamentais, aliando a sua relação com África, como resultado da ideologia apresentada pelo partido de recuperação da ‘africanidade’ (Anjos, 2003; S.A.,1974, p. 143). O PAIGC encarava a sua missão enquanto luta contra o colonialismo português, assim como visionava manter relações com corporações democratas, anti-fascistas e anti-coloniais situadas em território português, entendendo as mesmas como uma parceria nas lutas contra a discriminação e a opressão (S.A.,1974, p. 145). Tratava-se de um partido que se apresentava com uma abordagem pacifista, visando retirar as tropas portuguesas dos seus territórios, assim como antigas colónias francesas e inglesas tinham procedido. Após o marcante acontecimento de 3 de agosto de 1959, onde foram mortos diversos negociantes em Bissau no Cais de Pindjiguinti, o PAIGC decidiu mudar a sua estratégia (Semedo, 2021, P.29) para apelar à sua independência. Em março de 1962, o partido iniciou a luta armada contra o colonialismo português nos seus territórios.

É neste panorama que a comunicação visual ganha um maior destaque como estratégia para emancipação de Cabo Verde e da Guiné-Bissau. Assim, a comunicação social teve um grande impacto ao longo da luta, sendo que era através da mesma que os países africanos tinham a possibilidade de discursar na primeira pessoa, resultando na criação cada vez maior de artefactos gráficos que partilhavam o pensamento do partido. Podemos verificar como na sua linguagem visual era importante manter a imagem de uma Guiné-Bissau e Cabo Verde, unidas e presentes em África, assim como dar continuidade a conteúdos interligados visualmente com o pan-africanismo.

Com isto, o partido investe em meios de comunicação regionais, nacionais e internacionais para se projetar para o resto do mundo através de diferentes mídias. Deixamos aqui alguns artefactos recolhidos ao longo da investigação, nomeadamente autocolantes, emblemas, cartões, entre outros, apresentados nas figuras 74 a 80. A maioria destes grafismos e elementos visuais tem como inspiração as cores associadas ao pan-africanismo, sendo elas o amarelo, o verde, o vermelho e o preto, que representam, até hoje, as cores de destaque em bandeiras africanas.

Para além de formatos gráficos de pequeno porte, tais como autocolantes, postais, cartões, etc., em 1960 e 1966, foram lançados, respetivamente, o Jornal *Libertação* – que a partir de 1966 conta com Dulce Almada Duarte na produção da maioria dos conteúdos – e o boletim Juvenil *Blufa* (Neves & Martins, 2023, p.34). Mais tarde, em 1969, para alcançar um público internacional, foi publicado o *PAIGC Actualités*



FIGURA 74- CARTÃO PAIGC / FONTE: ARQUIVO EPHEMERA



FIGURA 75 - PIN PAIGC / FONTE: ARQUIVO EPHEMERA



FIGURA 76 - PIN PAIGC / FONTE: ARQUIVO EPHEMERA



FIGURA 77 - PIN PAIGC / FONTE: ARQUIVO EPHEMERA



FIGURA 78 - PIN PAIGC / FONTE: ARQUIVO EPHEMERA



FIGURA 79 - PIN PAIGC / FONTE: ARQUIVO EPHEMERA

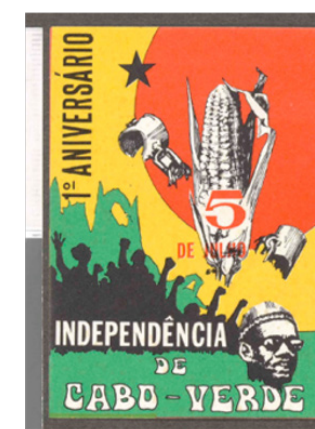


FIGURA 80 - PIN PAIGC / FONTE: ARQUIVO EPHEMERA

FIGURA 81 – FOTOGRAFIA DO HASTEAR DA BANDEIRA DURANTE A PROCLAMAÇÃO  
INDEPENDÊNCIA DA REPÚBLICA DE CABO VERDE, CASACOMUM.ORG, 1975





FIGURA 82 – CAPA DA REVISTA 'PAIGC ACTUALITÉS' N20, AGOSTO 1970



FIGURA 83 – CAPA DA REVISTA 'PAIGC ACTUALITÉS' N12, DEZEMBRO 1969



FIGURA 84 – CAPA DA REVISTA 'PAIGC ACTUALITÉS' N17, MAIO 1970



FIGURA 85 – CAPA DA REVISTA 'PAIGC ACTUALITÉS' N15, MARÇO 1970  
FONTE: [HTTP://CASACOMUM](http://CASACOMUM).



FIGURA 86 – CAPA DA REVISTA 'PAIGC ACTUALITÉS' N9, SETEMBRO 1969



FIGURA 89 - CAPA DA REVISTA 'NOS LUTA' | MAIO 1975

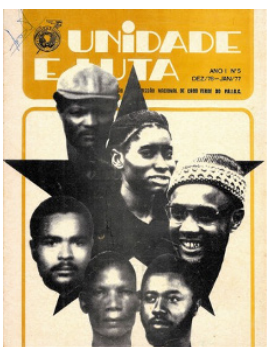


FIGURA 87 – CAPA DA REVISTA 'UNIDADE E LUTA' | 05-1976/12-1977



FIGURA 88 – CAPA DA REVISTA 'UNIDADE E LUTA' | 06-1985

(fig.82 a 86), um folheto em língua francesa produzido no Senegal (Neves & Martins, 2023, p.34). Escritas em português, são ainda produzidas as revistas *Unidade e Luta* (fig.87 e 88) e *Nôs Luta* (fig.89), também associadas ao partido.

A exposição intitulada *Resistência Visual Generalizada – Livros de Fotografia e Movimentos de Libertação: Angola, Moçambique, Guiné-Bissau e Cabo Verde*<sup>1</sup> (2022) (fig.90, 91 e 92) vem exibir uma parte do material gráfico e fotográfico produzido entre as décadas de 1960 e 1980 que acompanharam as lutas das antigas coloniais portuguesas em África, relembrando que:

“A revista, o livro, a fotografia e o cinema são vistos como instrumentos fundamentais para mobilizar o apoio popular, difundir a luta pela descolonização a nível internacional e denunciar a propaganda do Estado Novo, dando visibilidade aos massacres perpetrados pelo exército colonial português, como o Massacre de Wiriyamu, em Moçambique, em 1972. (...) As formas culturais reflectem, antecipam e provocam a transformação social. Esta concepção pressupõe uma relação dialéctica entre o conteúdo e a forma, o saber e a acção.” (Boieiro & Schefer, 2022)

Enfatizando o quanto a cultura fazia parte da luta e vice-versa, Cabral defendia que a “política é uma forma de resistência cultural, do mesmo modo que a resistência cultural é uma forma de resistência política.” (Boieiro & Schefer, 2022). Em julho 1967, são lançadas emissões diárias de uma estação de rádio, que mais tarde teria como principal impulsionadora Amélia Araújo. No mesmo ano, são colocados na frente da radiodifusão do partido os camaradas Otto Schacht, Domingos Brito, Armando Ramos, Emílio Costa, Carlota da Silva e Joaquim Landim, para apoiarem Amélia Araújo (Neves & Martins, 2023, p.34). Além de atuar como um importante instrumento de comunicação para o partido, a rádio também se tornou um mediador e facilitador significativo das interações entre as populações guineense e cabo-verdiana (Neves & Martins, 2023, p.34).

A continuidade do processo artístico, comunicativo e social apresentado pelas revistas e rádio mencionadas, torna-se parte da sucessiva celebração e descolonização de modos de lutar e expressar a nossa cultura, projetos como *SUNU: Journal of African Affairs, Critical Thought + Aesthetics*, transportam-nos para uma linhagem de linguagens plurais e transtemporais. SUNU é uma plataforma digital independente, fundada em 2015, que tem como referência o passado e suas ideologias passam pelo pan-africanismo, conceitos pós-disciplinares globais apresentados em formatos transdisciplinares reunindo o trabalho de diversos artistas, escritores e líderes pensadores das mais diversas gerações. Uma produção intelectual, cultural e artística que reúne o tempo e espaço africano e afro-diaspórico. Depois de muitos anos de luta, a 5 de julho de 1975, é celebrada a proclamação de Cabo Verde como um país independente (Borges, 2008, p.14), um marco cronológico que assinala o movimento de hastear e celebrar a bandeira (fig.81). Os desafios do PAIGC, nesta altura, eram diferentes e começavam pela descolonização e o desenvolvimento dos dois países, tendo em conta que:

1 Exposição apresentada no Torreão Nascente da Cordoaria Nacional intitulada *Resistência Visual Generalizada – Livros de Fotografia e Movimentos de Libertação: Angola, Moçambique, Guiné-Bissau e Cabo Verde* com obras dos artistas Daniel Barroca, Filipa César, Filipa Vaz Borges, Welket Bungué, Augusta Conchiglia, Moira Forjaz, Silvestre Pestana, Grupo Zero e com curadoria de Catarina Boieiro e Raquel Schefer.



FIGURA 90 – FOTOGRAFIA DA EXPOSIÇÃO INTITULADA “RESISTÊNCIA VISUAL GENERALIZADA – LIVROS DE FOTOGRAFIA E MOVIMENTOS DE LIBERTAÇÃO: ANGOLA, MOÇAMBIQUE, GUINÉ-BISSAU E CABO VERDE”, LISBOA – OUTUBRO 2022 (AUTORIA PRÓPRIA)



FIGURA 91 – REVISTAS PRESENTES NA EXPOSIÇÃO “RESISTÊNCIA VISUAL GENERALIZADA – LIVROS DE FOTOGRAFIA E MOVIMENTOS DE LIBERTAÇÃO: ANGOLA, MOÇAMBIQUE, GUINÉ-BISSAU E CABO VERDE”, LISBOA – OUTUBRO 2022 (AUTORIA PRÓPRIA)



FIGURA 92 – REVISTAS PRESENTES NA EXPOSIÇÃO “RESISTÊNCIA VISUAL GENERALIZADA – LIVROS DE FOTOGRAFIA E MOVIMENTOS DE LIBERTAÇÃO: ANGOLA, MOÇAMBIQUE, GUINÉ-BISSAU E CABO VERDE”, LISBOA – OUTUBRO 2022 (AUTORIA PRÓPRIA)

“a maioria dos movimentos de libertação africanos ao assumir o poder teve enormes dificuldades em fazer a máquina pública funcionar com eficácia. As dificuldades ou desenvolvimentos limitados, verificados nas ex-colónias africanas, em sua opinião, não é nada mais do que o reflexo da dinâmica do processo colonial que criou uma série de desequilíbrios sociais, económicos e políticos que impossibilitou as novas nações de seguirem com eficácia os seus processos de desenvolvimento.” (Semedo, 2021, P.32)

Em novembro 1980, surge um golpe de estado na Guiné-Bissau por um movimento que se classificava como ‘anti-caboverdiano’. Estes encontravam-se descontentes com o rumo que o PAIGC tinha tomado, sendo que maioria dos postos de liderança pertenciam a cabo-verdianos. Foi o início da separação de ambos os territórios em termos partidários e políticos (Semedo, 2021, P.97).

Após essa ocorrência, os líderes do arquipélago tiveram a oportunidade de recriar as suas estratégias



FIGURA 93 – PRIMEIRA BANDEIRA DE CABO VERDE(1975-1992)



FIGURA 94 – BANDEIRA DE CABO VERDE, DESDE 13 DE JANEIRO DE 1992

políticas, sendo que estas viriam a influenciar também dinâmicas culturais e sociais do seu povo e de países vizinhos. Cabo Verde continuou o seu desenvolvimento político criando alterações no partido, como, por exemplo, em janeiro de 1981 mudando de sigla, passando de PAIGC (fig.93) para PAICV (fig.94), Partido Africano para a Independência de Cabo Verde. Alguns anos mais tarde é efetuada a mudança de elementos nacionais, entre eles os visuais (Semedo, 2021, p.112).

O conjunto de transformações realizadas pelo partido, fez com que um conjunto de investigadores e críticos apontassem para as mudanças como espelhos de um imaginário. Suzano Costa, investigador doutorado em Ciência Política, expressa no seu artigo *Cabo Verde e a Integração Europeia: A Construção Ideológica de um Espaço Imaginário* (2007), que as decisões tomadas tinham como guia a “(...) União Europeia enquanto centro político de referência patente no ideário/ imaginário político do homem cabo-verdiano.” (Costa, 2007, p.118).

Os símbolos nacionais, de influência europeia, fazem destacar o desejo por um estatuto cabo-verdiano que se distância dos demais países africanos, aproximando-se da Europa. O governo do PAICV é criticado por não valorizar suficientemente a identidade cultural cabo-verdiana de raízes africanas (Anjos, 2004, p.292), com críticas como:

“Os ideólogos da mestiçagem reconhecem que o governo do PAICV se aproxima satisfatoriamente da Europa, mas mal suportam que os signos da africanidade continuassem “destoando” da “verdadeira” identidade “cultural” cabo-verdiana.”(Anjos, 2004, p.292)

O campo visual e gráfico reforça essa estratégia, como é evidenciado pelos novos símbolos nacionais e a desassociação da bandeira pan-africanista em favor de referências à União Europeia e aos Estados Unidos da América (Anjos, 2004, p.292). Essa interligação entre política e simbolismo é explorada na construção visual de Cabo Verde, sendo que ainda existem referências a África:

“(…) sobretudo na esfera simbólica e visual, como bem se evidencia pelo abandono da velha bandeira, fiel à cromática panafricanista, vermelho-amarelo-verde, e pela adopção da nova bandeira, cujas cores e simbologia apresentam referências à União Europeia e aos Estados Unidos da América. Porém, as referências a África não desapareceram.” (Zaugg, 2012, p.186)



FIGURA 95 - PROJETO ARTÍSTICO DO ARTISTA NÚ BARRETO INTITULADO 'LA SOURCE' (DA SÉRIE ÉTATS DÉUNIS D'AFRIQUE), 2018

Sendo a bandeira um dos elementos principais de identificação de um país, a adoção de um novo grafismo no contexto cabo-verdiano, veio marcar simultaneamente a mudança da imagem do país e a sua autoidentificação. No âmbito artístico, a bandeira é um elemento que tem sido bastante trabalhado, tendo em consideração a carga histórica e política da mesma. Artistas e designers como Jasper Johns (1969) e David Hammons (1990) usam o formato e simbolismos inspirados em bandeiras nacionais, como base para a crítica e análise da situação dos países e a interligação entre os mesmos, assim como é explorada a ideia de bandeira como sintetizador de ideais e valores de uma comunidade (Barreiros, 2021, p.45). Nú Barreto, artista plástico guineense, trabalha num dos seus projetos o peso da bandeira perante a realidade atual de África e outros continentes onde existe um passado colonial ou económico com África. Na série artística que forma o projeto intitulado *États Désunis d'Afrique*, Barreto espelha a realidade violenta presente na relação entre África e o Ocidente, assim como para celebrar o conhecimento e sabedoria produzida no continente africano, uma das obras da série apresenta-se na figura 95.

No livro *Atlantica: Contemporary Art from Cabo Verde, Guinea Bissau, São Tomé and Príncipe and their Diasporas* (2021) produzido pela editora Hangar Books, pertencente ao Hangar Centro de Investigação Artística, Inês Beleza Barreiros desenvolve um texto acerca do projeto anteriormente abordado de Nú Barreto, e descreve o seguinte:

“As a whole, these flags symbolise the lack of a common vision, questioning the unity of the African continent. with each country defending its Own interests instead of staking their case on unity. According to Barreto, “their inability to pull in the same direction is the cause of their dependence on foreign powers” (Barreto 2020a). Nevertheless, *La Source* (2018), from the same series, *Etats Désunis d'Afrique*, conveys a more optimistic tone. Each star supports one or several books written by or about African authors, as if they were lucky charms or messages in a bottle: the classics Césaire and Lumumba, new and mature writers like Ondjaki and Mia Couto, women writers such as Chimamanda Ngozi Adichie and Paulina Chiziane, filmmaker Ousmane Sembène, activist Aoua Kéita, or catalogues of Art Nègre. These references symbolise the African intellectual and cultural capital, including that of African women, often forgotten in the processes of decolonisation, its history and memory. *La Source* evokes Amílcar Cabral’s plea to Guineans at the advent of Independence: to consciously “return to the source” of their own history and culture – their own cosmogony. By returning to the source, Cabral did not mean a return to the pre-colonial past and culture – as he knew, that is impossible after colonialism’ – but to those things from the past, which enable the creation of a new present and future (Cabral 1973).” (Barreiros, 2021, p.46)

Barreiros (2021) e o artista Barreto sublinham que a história das mulheres negras é diversas vezes esquecida no processo de emancipação, no entanto, existiram e continuam a existir mulheres negras nas frentes de descolonização, um posicionamento que iremos desenvolver no tópico seguinte *Mulheras Negras, Presença Silenciada*.

Em suma, em *PAIGC: As imagens da Liberdade*, podemos verificar que as dinâmicas entre Cabo Verde, Guiné-Bissau e Portugal se foram alterando entre o período colonial e o de libertação, criando práticas políticas económicas, sociais e culturais, que divergiam e se ligavam em ambos os países, sendo que em cada território colonizado houve uma tomada de decisões perante o que se considerava ser o melhor para o seu povo. Nesse processo, foi-se valorizando o desenvolvimento de artefactos gráficos como espelhos de novas formas de comunicar e passar as fronteiras da colonização. As imagens da liberdade são múltiplas e plurais, identificando as suas frentes artísticas em registar a memória do seu legado. Em todo o percurso político, o design gráfico pôde surgir como aliando e mensageiro, implementado através de formas e cores, construindo identidades visuais de Cabo Verde enquanto país e como o mesmo queria ser interpretado e reconhecido no percurso de independência visual e política.

## 1.7. MULHERES NEGRAS, PRESENÇA SILENCIADA

“Quando falamos do mito da fragilidade feminina, que justificou historicamente a proteção paternalista dos homens sobre as mulheres, de que mulheres estamos falando?” (Carneiro, 2003)

Escrever sobre género, principalmente no contexto africano e diaspórico, vem aliando ao ato de reescrever a trajetória de sujeitos que foram e são invisibilizados numa parte da história apresentada num espaço. O olhar que singulariza experiências de inúmeras identidades tende a desconsiderar as interseccionalidades que formam aquelas que são as pluralidades de vivências, nomeadamente histórias que emergem em condições de classe, de género, de sexualidade, de nacionalidade e de raça, não as isolando uma das outras (Davis, 2020, p.60). Uma realidade que, conseqüentemente, ignora a coletividade das lutas pela justiça e igualdade social. Nesse sentido, a luta pelos direitos das mulheres negras tem sido um aspeto importante para o entendimento das lutas pela libertação, assegurando o reconhecimento do seu contributo social e a sua identidade nestes contextos.

“A socialização racista e sexista condicionou-nos a desvalorizar a nossa feminilidade e a olhar a raça como o único rótulo de identificação que importa. É o mesmo que dizer: pediram-nos que negássemos uma parte de nós – e assim fizemos” (hooks, [1981]2018, pp. 17-18)

A negação das capacidades da mulher negra reivindicou linguagens que a identificavam como “outra”, o que demonstra o distanciamento imposto perante a sua própria identidade. O sentido de posse, juntamente com o olhar opressivo da época colonial, criaram narrativas em torno do corpo da mulher negra, produzindo imagens da mesma que se baseavam no exotismo exercido sobre a sua estrutura física, refletindo-se em abusos sexuais, na exploração e na desvalorização dos seus corpos (Cases Rebelles, 2018; Roldão, 2023, p.39). Estas camadas sociais foram utilizadas diversas vezes como forma de referenciar o contexto africano/diaspórico em que estas mulheres negras vivem, sendo por vezes inapropriado e inautêntico às circunstâncias. A crítica, teórica e filósofa indiana, Spivak, rejeita a definição de “outra”, autorrepresentando a sua condição como subalterna, tal como se defende no prefácio da obra *Pode a Subalterna Tomar a Palavra* ([1999]2021), “[a] subalterna, como insiste recorrentemente a autora, não é ‘a outra’ e, muito menos, a outra absoluta, é sim, uma categoria relacional, construída na sua subalternidade pelos discursos dominantes” (Spivak [Ribeiro], [1988]2021, p.8).

Trata-se de uma narrativa predominante que gera processos contínuos de apagamento, como descreve a escritora bell hooks ([1981]2018), que fazem parte de um encadeamento opressivo e mítico sobre a feminilidade da mulher negra. Nas suas palavras:

“Todos os mitos e estereótipos usados para caracterizar a feminilidade negra radicam na mitologia negativa antimulher. No entanto, são o fundamento da maior parte das análises críticas da experiência feminina negra. A maioria das pessoas tem dificuldade em valorizar as negras tal como somos devido ao anseio de nos impor uma identidade assente em inúmeros estereótipos negativos. As tentativas generalizadas de continuar a desvalorizar a feminilidade negra tornam muitíssimo difícil e tantas vezes impossível que a negra adquira um conceito positivo de si. Na verdade, uma intensa força opressiva tem sido este estereótipo negativo e a nossa aceitação dele como exemplo viável sobre o qual podemos moldar a nossa vida.” (hooks, [1981]2018, pp.141-142)

A situação particular das mulheres do arquipélago, não se distancia das vivências de mulheres negras da diáspora. A socio-politóloga Eurídice Monteiro (2016) reflete sobre como as camadas sociais que cercam estas mulheres as colocam simultaneamente na sombra da história, fazendo uma extensão das relações de poder geradas por estruturas coloniais, o que dificulta a exposição da potencialidade da mulher negra fora de abordagens de opressão social. Grafica e visualmente testemunhamos essas linguagens mediante fotografias e artefactos de arquivo, onde, de forma regular, nos deparamos com uma comunicação visual que estiliza a mulher, colocando-a com uma imagem que tanto podia aproximar-se da apresentação de uma mulher portuguesa burguesa da época (fig.96), como o de uma mulher lavadeira (fig.97), o que, especificamente no contexto da mulher cabo-verdiana, influenciou as abordagens discriminatórias associadas ao racismo, ao colorismo e ao género.

“Desse modo, à guisa de conclusão, para melhor se entender as questões de género e as relações de poder entre homens e mulheres no arquipélago, o foco do debate sobre a sociedade e a cultura centra-se atualmente na abordagem crítica dos papéis sociais e das experiências das mulheres numa sociedade complexa submetida a um tipo ideal patriarcal, corroborado e disseminado, principalmente, nos termos da moral e religiosidade cristã dominante neste espaço insular da costa ocidental africana.” (Monteiro, 2016, p.992)

Num país onde tradicionalmente os homens são os primeiros a emigrar, as mulheres chefiam os agregados familiares, desafiando o modelo patriarcal dominante em Cabo Verde (Fortes & Challinor, 2021). As mulheres são guardiãs de uma parte da cultura e ensinamentos do arquipélago, contudo a sua participação política



FIGURA 96 – POSTAL LHA DE SANTIAGO/CABO VERDE. INTITULADO: TIPO DE MULHER



FIGURA 97 – POSTAL LHA DE SÃO VICENTE/ CABO VERDE. INTITULADO: WASHERWOMAN



FIGURA 98 – POSTAL LHA DE SÃO VICENTE/ CABO VERDE. INTITULADO: COSTUME

e social é menos divulgada e conhecida, sendo que as mesmas continuam inseridas num contexto patriarcal, sobrecarregadas de responsabilidades parentais e outras situações socialmente associadas à condição/estatuto feminina/o (Monteiro, 2016, p.992). No estudo *Feminismo e Pós-colonialismo no limiar do século XXI* (2007) a socio-politóloga Eurídice Monteiro defende como as políticas sociais rejeitam a participação da mulher africana e como tal tem efeito na integração das mesmas, sendo que:

“[o que é] Particularmente interessante nas análises feministas a partir do contexto africano é a questão da dupla colonização de que foram (e continuam a ser) vítimas as mulheres nesse continente: por um lado, a colonização estrangeira (hoje exercida através das lógicas neo-colonialistas e do capitalismo neoliberal, promovidos sobretudo pelos países centrais); por outro, colonização interna (nomeadamente as relações desiguais de sexo, fomentadas pelas leis patriarcais).” (Monteiro, 2007, pp.145 - 146)

Amílcar Cabral, quando refletia e planeava sobre a logística do movimento, incluía a participação ativa das mulheres negras, declarando naturalmente que a luta do movimento tinha como objetivo libertar os seus povos e as mulheres deles pertencentes (Coutinho, 2020). Num dos seus ensaios, é transparente neste aspeto e expressa a sua visão relativamente ao desempenho da mulher no movimento, dizendo que:

“Nós queremos que o nosso povo se levante, avance; e se queremos que o nosso povo se levante, não são só os homens porque as mulheres são o nosso povo (...). Há camaradas homens, alguns, que não querem entender que a liberdade que o nosso povo quer dizer liberdade também para as mulheres, a soberania para o nosso povo quer dizer que as mulheres também devem participar nisso” (Cabral, 1974, pp.179-195 citado por Coutinho, 2020)

O artigo *Militantes invisíveis: as cabo-verdianas e o movimento independentista (1956-1974)* (2020) de Ângela Coutinho, procura salientar a visão de Cabral sobre a participação de mulheres na luta pela independência, mais especificamente a presença de mulheres cabo-verdianas no movimento pela libertação. No seu artigo, Coutinho (2020) menciona que, durante as militâncias do PAIGC, as lutas e os encontros realizados pelo partido localizavam-se maioritariamente em Conakry, sendo este o local da sede e, por consequência, a investigadora afirma a existência natural da representação da mulher guineense dentro da temática de mulheres no partido (Coutinho, 2020), como podemos visualizar em registos como os das figuras 100 e 101. Muitas delas ocupavam cargos fundamentais, prestando assistência médica aos feridos vindos dos combates e ministrando aulas visando transmitir conhecimento sobre direitos e história às jovens gerações (Carvalho, 2018), entre elas, mulheres cabo-verdianas que lideravam ou auxiliavam em tarefas, incluindo as que eram necessárias executar em Conakry:

“(…) muitas desempenhavam mais de uma função ao longo de mais de 10 anos, sete trabalharam na sede do secretariado do PAIGC, em Conakry, quatro assumiram cargos de direção, quatro actuaram na clandestinidade, quatro foram professoras, três representaram o PAIGC em países estrangeiros e duas trabalharam em órgãos de informação do partido, na rádio e na edição de jornais.” (Coutinho, 2020)

Através do Arquivo Amílcar Cabral, depositado na Fundação Mário Soares, em Lisboa, e os processos da Polícia Internacional de Defesa do Estado/Direcção Geral de Segurança (PIDE/DGS), depositados na Torre do Tombo, a autora realiza um levantamento de diversos nomes de mulheres cabo-verdianas

que estiveram presentes na linha da frente contra a colonização, identificando cinquenta e sete mulheres cabo-verdianas ou descendentes que formalmente militaram (Coutinho, 2020). No entanto, apenas alguns nomes são citados, sendo estes correspondentes às seguintes mulheres: **Amélia Araújo, Dulce Almada Duarte, Maria da Luz Freire de Andrade Boal, Ana Maria Cabral, Lucette Andrade Cabral, Carlina Ferreira Fortes e Paula Fortes**<sup>1</sup>, esta última a única com um livro publicado já após o seu falecimento, intitulado *Minha Passagem* (2013) (Coutinho, 2020). Diversas das mulheres mencionadas acima fizeram parte de organizações feministas como a Organização Pan-Africana das Mulheres e União Democrática das Mulheres da Guiné e de Cabo Verde – UDEMU (Coutinho, 2020). Dessa forma, a presença das mulheres cabo-verdianas no movimento foi constante, expressiva e decisiva, mesmo esta não sendo celebrada de forma regular. Segundo o artigo *Women in Cape Verde* (2021) da autoria das investigadoras Celeste Fortes e Elizabeth Challinor, após a independência, as mulheres cabo-verdianas ganham outra influência no contexto político a partir das primeiras eleições multipartidárias no ano de 1991. O que é visível em 1994, quando o governo cria o Instituto de Condição Feminina (ICF) para poderem ser implementadas mais políticas de combate à discriminação e violência de género. Em 2006, o mesmo projeto altera o seu nome para Instituto para a Igualdade e Equidade de Género (Fortes & Challinor, 2021).

Ainda assim, o contexto opressivo e patriarcal não faz jus ao que foi e ao efeito da presença da mulher negra e as suas múltiplas contribuições, independentemente disso, a forte figura matriarcal é estimada pelos que as rodeiam, especialmente filhas/es/os, netas/es/os e bisnetas/es/os. Este aspeto é notório nos grupos de jovens cabo-verdianos, mencionados no subcapítulo *Legado de Cabral*, que, através do rap, procuraram expressar as problemáticas sociais, económicas e políticas do país a partir da presença feminina. Estes valorizam e reconhecem a mulher negra:

“como uma importante figura de reorientação ontológica na busca do equilíbrio de um povo a partir do papel matriarcal e materno-centrado, enaltecendo o seu papel como mães africanas líderes na luta pela recuperação, reconstrução e criação da

1 Destaque pessoal em bold.



FIGURA 99 - CIDADE DA PRAIA [MULHERES NO MERCADO] 1968. FOTOGRAFIA. FONTE: ARQUIVO HISTÓRICO ULTRAMARINHO



FIGURA 100 - FOTOGRAFIA DE MILICIANAS DO PAIGC, 1963/1973 | FONTE: CASACOMUM.ORG



FIGURA 101 - FOTOGRAFIA DE 'MULHERES DA MILÍCIA POPULAR DO PAIGC MARCHANDO, CASSACÁ, 1964



FIGURA 102- PIONEIRA DO PAIGC A IÇAR A BANDEIRA DO PARTIDO [ESCOLA-PILOTO DE CONAKRY], 1965



FIGURA 103 - FOTOGRAFIA DE FRANCISCA PEREIRA DURANTE UMA CONFERÊNCIA COM ANGELA DAVIS, 1970

integridade cultural negra, baseada na reciprocidade, harmonia, justiça e ordem.” (Barros & Lima, 2021).

Assim, rappers, mediante a sua arte, valorizam figuras locais, sobretudo mulheres que eram intencionalmente marginalizadas e esquecidas pelo sistema. Os ‘rappers krioul(s)’ amplificam a sua reinscrição enquanto heroínas e heróis na história nacional, por meio de criação de apontamento dos seus nomes e retratos em grafites, na arte urbana e nas suas letras de música (Barros & Lima, 2021). A faixa musical de Chullage com Dino d’Santiago (2022) intitulada *Fidju Maria<sup>2</sup>*, é testemunha desta identificação do poder da mulher negra, algo presente em outros géneros musicais como a composição *Diz Só<sup>3</sup>* (2020) interpretada pela artista Kady no Festival da Canção 2020.

A valorização da mulher negra na cultura é fundamental e desafiadora, reconhecer a sua presença e tributos promove a quebra de estereótipos e reafirma o seu talento. Além disso, o seu papel ativo em movimentos antirracistas é essencial para a busca da igualdade racial e género, ao estimarmos, tanto a sua inserção cultural quanto a sua atuação nos movimentos, estamos a ouvir, a construir espaços de resistência e a ampliar vozes.

As autoras e ativistas negras Patricia Hill Collins (2000), bell hooks ([1981]2018; 2019) e Angela Davis (2020), sublinham o quão importante é movimentos antirracistas desempenharem um papel que inclua e reflita sobre as lutas pelo género, pela sexualidade, pela classe e pela nacionalidade (Davis, 2020, p.67), encarnando a pluralidade de problemáticas que fazem movimentos como o BLM – Black Lives Matter – lutarem pela justiça social coletiva. Assim, é relevante desapegarmo-nos de narrativas antigas em que as lutas pela libertação e as lutas antirracistas, tinham como ídolo:

“(…) o homem negro; se olharmos para Malcolm X e muitas outras figuras, vemos isso constantemente. Mas agora isso já não é possível. E julgo que o feminismo não é uma

2 Música disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=Ez9YjBMVWgY> >. Com a participação de Chullage Prétu, Dino d’Santiago, Nuno Manuel Rocha dos Santos na ficha técnica.

3 Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=ekbfjDMeGV4> >, interpretada por Kady, com Dino D’Santiago como autor e letra de Kalaf Epalanga.

abordagem que seja ou deva ser adoptada só por mulheres; tem de ser cada vez mais uma abordagem adoptada por pessoas de todos os géneros.” (Davis, 2020, p.67)

Nos últimos anos, em Portugal, houve um aumento significativo de coletivos liderados por mulheres negras que têm desempenhado papéis essenciais no movimento do feminismo negro. Associações como DJASS – Associação de afrodescendentes (2016), FEMAFRO – Associação de Mulheres Negras, Africanas e Afrodescendentes (2016), INMUNE – Instituto da Mulher Negra (2018) e UNA – União Negra das Artes (2021), juntamente com o histórico SOS Racismo (1990), trouxeram visibilidade e empoderamento para as mulheres negras (Roldão, 2019). Além disso, grupos como Queering Style (2015), Coletivo Zanele Muholi (2016) e o The Blacker The Berry (2021) têm abordado as questões LGBTQI+. Outros coletivos, como Crespas e Cacheadas (2015), We Love Carapinha (2015), Nêga Filmes (2015), Roda das Pretas (2016) e Chá das Pretas (2017), junto com associações lideradas por mulheres negras, como Afrolis (2014), GTOLX (2002) e Peles Negras Máscaras Negras (2016), têm desafiado estereótipos e lutado pela inclusão e igualdade (Roldão, 2019). Esses coletivos e associações rompem com o silenciamento mediático e conquistam espaço na sociedade, contribuindo para o empoderamento e a visibilidade das mulheres negras.

Durante um extenso período, as representações da mulher negra foram controladas por outros, privadas de autonomia, o que torna crucial enfatizar representações visuais que reafirmem a identidade e fortaleçam a sua agência. O entendimento das contribuições significativas das mulheres caboverdianas na luta pela emancipação política e social, contam-nos outra história sobre o contexto da mulher negra africana, conscientes de que a definição de mulher abrange uma diversidade de identidades, incluindo a queer e trans. O design enquanto disciplina cujas práticas patriarcais e ocidentais privilegiam o homem branco, torna-se um veículo relevante de estudo para reflexão do papel da mulher negra no design, algo que iremos desenvolver no subcapítulo *Designer como criador de história(s)* da presente investigação.

A mulher negra deve ser respeitada e a sua presença deve ser celebrada e memorizada. Como tal, dedicamos uma parte do projeto prático às mulheres negras que lutaram pela libertação e também dedico a presente parte da investigação às minhas avós, à minha mãe e à minha irmã mais nova que tiveram/têm vidas diferentes, mas que celebraram/celebram sempre a sua cultura e as suas raízes.

Avó Tó | Antónia Ilda Lima

Avó Bia | Maria Antónia da Luz

Mãe | Anílsa Helena Lima Aleixo dos Santos

Bia | Beatriz Aleixo dos Santos

## CAPÍTULO 2

# IDENTIDADES EM TRÂNSITO

**Afrodescendentes e migrantes, juntam-se em espaços e tempos sincrónicos, divergindo nas suas maneiras de viver a sua negritude e as suas realidades. Em ‘Identidades em Trânsito’ discutimos a diversidade de problemáticas que contribuirão para o questionamento do nosso lugar de fala e de como esse sentimento se reflete na cultura, mais especificamente na cultura visual, na identidade e nas heranças. Nesta viagem o que transportamos? Onde entra o poder das nossas vozes? O presente capítulo leva-nos a pensar sobre fragmentos que a comunidade negra herda e os seus legados que, em alguns aspetos, mantêm feridas abertas. Refletimos sobre a potencialidade de espaços que podem ser plurais e cujo propósito passa pela democratização do conhecimento, sendo que os mesmos estão inseridos num sistema discriminatório, cujas argumentações são questionáveis e/ou problemáticas.**

## 2.1. MOVIMENTO DE ARTEFACTOS GRÁFICOS E VISUAIS

No percurso que poderemos intitular de memória histórica, forma-se um levantamento de várias representações e registos culturais, adquiridos como objetos/artefactos. Estes têm a capacidade de preservar pedaços da história, mantendo uma ou mais narrativas que complementam ou apelam a uma identidade no contexto do presente. Os artefactos são objetos conservados de diferentes formas e com diversas escalas, gerando património e heranças nacionais, que permitem compreender o enquadramento histórico e, conseqüentemente, os acontecimentos em si. Analisando tudo o que possa advir da condição generalizada de artefacto, surgem diversas questões como: onde estão? Como são? De quem são? O questionamento produz uma ação de “caça ao tesouro”, gerando uma constante procura por objetos físicos e os seus significados passados versus contemporâneos, ação impulsionada no elemento gráfico, guia, desenvolvido no presente trabalho de projecto.

O académico e escritor senegalês Felwine Sarr e a historiadora de arte francesa Bénédicte Savoy, exploram e refletem sobre o impacto dos artefactos históricos e artísticos e como os objetos são essenciais para a restauração da herança africana no famoso relatório *The Restitution of African Cultural Heritage – Toward a New Relational Ethics* (2018). A apropriação cultural destas heranças e patrimónios desabrocham reflexões que implicam a visualização deste ato como um crime contra estas comunidades. São tesouros identitários que povos colonizadores reservam em espaços de pilhagem, coleções e espólios. Essa atrocidade é visível em casos como a arte de Benim que, segundo Kwane Opoku (2021), foi “stolen, sold or conned” (Davis, 2021) dos seus proprietários e mantida em museus etnográficos alemães como Humboldt, tal como acontece em outros países europeus – ingleses, franceses e belgas. A designer, escritora e estratega de marketing caribe Cherry-Anne Davis, no artigo *Culture, No Context* (2021), acrescenta que as mesmas instituições, também referidas por Opoku em *Will Provenance Research Delay Restitution Of Looted African Artefacts?* (2021), descontextualizam os objetos africanos, distanciando-os da sua função original, significado e localidade, o que, por consequência, impede que as vítimas tenham posse das suas heranças e se inspirem nas mesmas para construção e reconstrução de imaginários.

“They possessed so much meaning to the culture and societies from which they were stolen. As I walked past more masks, totems, shields and vessels ranging in varying size and artistic detail, I came to the realization: they were not artefacts. These are mementos of victories in battle. These pieces belong to places of worship, places that would honor the ancestors that they embodied. They are artistic representations of culture, accumulation of family and tribal history and memories of heritage. They are more than vague, brief descriptions that provided no context.” (Davis, 2021)

Com o transporte de tais heranças, os portadores ocultam, para si mesmos, valores morais e éticos

do ato e do impacto de saquear bens das sociedades racializadas. Os objetos/artefactos devem então ser olhados através de uma lente que não seja apenas económica, administrativa, cultural ou jurídica, que são maioritariamente os fatores de interesse por parte dos que resguardam estes bens (Sarr & Savoy, 2018, p.7). Existe muito mais a ser explorado nos objetos para além das categorias de estudo mencionadas. Gloria Anzaldúa, intelectual norte-americana, focada nas teorias de cultura Chicana, feminista e queer, em *Tlilli, Tlapalli: The Path of the Red and Black Ink* (1987), expressa a mesma indignação de Sarr & Savoy (2018), acrescentando que a arte enquanto domínio artístico é uma construção conceptual ocidental, sendo que em culturas indígenas a arte é atribuída e associada a contextos espirituais, funcionais e sociais (Anzaldúa, 1987; Davis, 2021). No artigo *South Remembers: Those Who Are Dead Are Not Ever Gone* (2018), o artista e curador Bonaventure Soh Bejeng Ndikung, identifica os artefactos enquanto sujeitos, liberta-os de práticas de objetificação a partir dos seus atributos, aclamando de forma clara a ampla influência da ausência de tais sujeitos, demonstrando que:

“(…) [what] many Western museums and institutions wrongly and forcefully harbouring many so-called ‘objects’ from the non-West do not understand, or have not fully recognised, is that most of the so-called ‘objects’ have never been and will never be objects. The objectification of these ritual and spiritual beings, historical carriers, cultural entities, orientations and essences is in line with the dehumanisation and objectification of humans from the non-West.” (Ndikung, 2018)

No ano de 1971, o PAIGC divulgou publicamente a notícia de que havia tomado posse de uma peça do Museu da Guiné Portuguesa através de um anúncio de destaque na capa do *PAIGC Actualités*, a escultura nhinte-camatchol (Neves & Martins, 2023, p.33). Acredita-se que a peça tenha chegado às mãos dos dirigentes do PAIGC nesse mesmo ano, quando um grupo de homens fugiu de Bissau e se dirigiu à fronteira senegalesa para se juntar ao partido. Esse grupo era composto por indivíduos como Malan Nanko, Aristides Barbosa e os irmãos Mamadou Turé e Bassir Turé. Essa conquista reforçou a importância do património cultural na luta pela independência e no fortalecimento da identidade nacional. Até aos dias de hoje, na antiga capital do Império Português, o Museu Nacional de Etnologia ainda preserva uma escultura nhinte-camatchol, juntamente com outras peças e obras adquiridas pelo estado português durante o período colonial. Essa escultura representa um exemplo tangível da relação entre arte e poder colonial (Neves & Martins, 2023, p.33).

Nesse sentido, os herdeiros enquanto indivíduos ou coletivos, não perdem somente sujeitos, mas também parte da sua espiritualidade, criatividade e conhecimento (Sarr & Savoy, 2018, pp. 7–9). A ação de devolução torna-se um processo de cura e de reivindicação de identidades fragmentadas pelo falso acesso e desvalorização das suas heranças que, em espaços ocidentais, são limitadas a uma condição estética e económica. As vítimas destes roubos devem ter o direito de reescrever as suas histórias através destes artefactos.

“As a consequence, the act of restitution attempts to put things back in order, into proper harmony. To openly speak of restitutions is to speak of justice, or a re-balancing, recognition, of restoration and reparation, but above all: it’s a way to open a pathway toward establishing new cultural relations based on a newly reflected upon ethical relation. (...) The implications tied to the method of restitution

are also of a political and symbolic order, if not also of a philosophical and relational order.” (Sarr & Savoy, 2018, p. 29)

O jornal *O Negro* (fig.104 e 105), reeditado em 2021 por Cristina Roldão, socióloga negra e ativista social, antirracista e feminista, José Pereira, investigador e Pedro Varela, antropólogo, após 110 anos da sua primeira publicação, permite que os conteúdos escritos por um movimento negro em Portugal sejam visíveis e tangíveis para a comunidade negra em Portugal atualmente.

“A herança desta geração de ativistas foi apagada da memória coletiva portuguesa e têm sido escassos os esforços empreendidos para trazer à ribalta o seu contributo. Tal circunstância, a que não é alheio o peso de 48 anos de ditadura salazarista, é reflexo de um racismo profundamente enraizado na sociedade.” (Roldão et al. 2021, p.3).

A obra recupera o direito à memória, esperança e reconhecimento de identidades que são ‘arrumadas’ à margem, mais especificamente as identidades da comunidade negra. Deste modo, este projeto oferece como principal objetivo:

“Trazer para o presente este jornal e relevar a importância do movimento que ele despontou é ferramenta imprescindível para questionar o silenciamento constante a que os afrodescendentes são votados.” (Roldão et al. 2021, p.4).

Outros projetos como *A presença negra na cidade de Setúbal – Séc. XV–XVIII Roteiro Para Uma Educação Antirracista* (2019) realizado por Ana Alcântara, Carlos Moreira Cruz e Cristina Roldão; a Associação Cultural e Juvenil Batoto Yetu Portugal, que fornece visitas guiadas onde são apresentados *Espaços da Presença Africana em Lisboa*, também enfatizam a temática da representatividade e afirmação de identidades criando cruzamentos

entre o espaço urbano e a história. Ambos os projetos mostraram-nos outras formas de conhecer a cultura africana em Portugal e recorrem a materiais gráficos para mapeamento desses locais e as suas histórias, sendo que os dois têm como suporte matérias físicas e gráficas que acompanham a viagem à presença negra em Portugal.

Entendendo que o processo de junção e coleção de fragmentos reconstrói a história e o ‘puzzle’ da memória da irmandade africana presente em arquivos – pessoais e/ou coletivos –, entendemos que o acesso aos arquivos coloniais tem um papel fundamental, quer na retenção de conteúdo, quer no processo de cicatrizarão e de reestruturação da memória (Sarr & Savoy, 2018, p. 41), assim sendo, “(...) o arquivo revela-se enquanto dispositivo e sistema de produção de conhecimento.” (Pereira, 2014, p.37). Os Arquivos Coloniais englobam o reconhecimento do trauma experienciado por povos colonizados e revelam-se uma chave para a descolonização e reconstrução da memória (Pereira, 2014, p.40), conscientes de que:

“(…) archives rooted in biases and oppression perpetuate the subjugation of vulnerable communities and cannot be transformed. In most institutional archives, access is often mediated by the figure of the archivist, who functions as a de facto gatekeeper. Depending on someone’s interest and the archivist’s bias, framed by the institutional policies of a certain archive, doors and drawers can remain closed or be magically unlocked. Gender, race, class, ethnicity, academic ranking and other factors influence who gets access and who doesn’t.” (Hadi, 2022)

Após a nossa manifestação de questões relativas ao sujeito e/ou artefacto e ao arquivo, erguem-se outras ramificações de interrogações em torno das entidades que possuem artefactos, principalmente no que concerne à sua organização, exposição e compreensão. Os museus, e outras organizações, que regem estes objetos, têm grande poder sobre os mesmos, pois controlam as repercussões relacionadas com definições, conceitos e interpretações a que os artefactos estão sujeitos, além da forma como visitantes destes espaços recordam e analisam as narrativas expostas. Surgem, assim, “(...) conflitos existentes entre ideologias interpretativas e as instituições de circulação, sendo que é do encontro polémico, provisório e infinito, entre públicos e coleções e exposições, que se fazem e desfazem os públicos da cultura.” (Martins et al., 2020, p.7), os escritores Sarr & Savoy (2018) acrescentam que:

“(…) the question of the different interpretations or conceptions of cultural heritage, of the museum, and their various modalities of the presentation of objects as well as their circulation and, in the end, the nature and quality of relations between people and nations.” (Sarr & Savoy, 2018, p. 29)

Ou seja, enquanto agentes passivos e/ou neutros, estas instituições afetam um público com contextos e condições sociais diversas (Sarr & Savoy, 2018, p. 7; Procter, 2020), dando ênfase ao fato de que “Os museus são instituições legítimas e legitimadoras de diversos discursos sobre como a memória é construída, e têm ou podem ter um papel importante nas transformações políticas.” (Martins et al., 2020, p.7) No artigo, *Museus, coleções e exposições, coloniais, anticoloniais e pós-coloniais: nota introdutória* (2020) escrito por Moisés de Lemos Martins, professor no departamento de ciências da comunicação na Universidade do Minho, João Sarmento, também professor na mesma universidade no departamento de geografia e Alda Costa artista de belas-artes com conhecimento



FIGURA 104 – CAPAS DO JORNAL O NEGRO, A REEDIÇÃO DE 2021 E A EDIÇÃO ORIGINAL DE 1911



FIGURA 105 – FOTOGRAFIAS DA CAPA DO JORNAL 'O NEGRO' (AUTORIA PRÓPRIA) – 2021

científico em museologia, afirmam o controle exercido em espaços museológicos sobre os discursos, independentemente do seu caráter precursor ou de descolonização de memórias violentas e agressivas. Os autores acreditam que as exposições, por terem uma vertente mais temporária, poderão suportar um discurso moderado na forma de reprodução de memórias, isto é, adaptando passivamente conceitos de ligação e distanciamento (Martins et al., 2020, p.8).

Davis (2021) depara-se com a prática desse distanciamento, ao visitar um museu etnográfico em Zurich onde, através da sua experiência, conclui que museus etnográficos na contemporaneidade podem ser equipados a museus coloniais, sendo que estes espaços são feitos para a manutenção de uma imagem de poder do império europeu em nome de uma “civilização” e aplicação de conceitos de modernidade. Alice Procter em *The Whole Picture - The colonial story of the art in our museums & why we need to talk about it* (2020), concorda com Davis (2021) mencionando que museus e arte são espaços e conteúdos políticos, onde se propaga a exclusão de uma parte de história, os espaços museológicos formam uma narrativa contínua sobre a época colonial e versões da mesma. Procter (2020) reflete sobre a existência de diversos fatores externos e internos que influenciam a nossa experiência ao visitar espaços museológicos, por isso, segundo a autora, devemos procurar ser capazes de desconstruir as narrativas, relendo o ambiente e procurando entender as camadas políticas e sociais que estão implícitas nesses entremeios, de forma consciente. Nas palavras da autora:

“Museums are more than just physical places designed to house collections. Their purpose is to shape identity and memory. They do not and cannot represent complete stories, but the distilled narratives they propose often contain the most treasured and the most contested facets of identity, national or otherwise. A museum is a place we can go to find and tell stories about ourselves and others. It is not the only home for knowledge, but it is one that often holds a national curriculum of identity, preferring the dominant and mainstream narratives. None of these stories is in the museum by accident. Someone has chosen every object on display, categorized it, and placed it on a plinth or behind glass. Someone wrote the labels. Maybe you were involved in one or more of these processes, maybe you weren't. Perhaps you feel you already spend enough time thinking critically about every other thing in the world, and for you a museum should be a place you can go to just wander around and look at beautiful things. But you still have to remember that, however invisible they may be, there is someone directing you around that space, shaping your interpretation, and choosing what you may look at and how.” (Procter, 2020)

Nicholas Mirzoeff (Visão, 2018) ativista visual, que cria cruzamentos entre cultura visual e política, numa entrevista para a revista *Visão*, partilha da mesma preocupação que Procter (2020) e Davis (2021) sobre espaços museológicos, mais precisamente na Europa e em Lisboa.

“Os museus são empresas coloniais. Veja-se o primeiro grande museu ocidental, o Louvre, em Paris. É grande porque Napoleão andou pela Europa e por África a tirar coisas de que gostava e a levar para lá. Por isso é que o Louvre tem uma coleção de arte egípcia, por exemplo. Napoleão foi ao Egito e roubou-a. Porque o British Museum tem uma coleção fantástica de obras de todo o mundo? Porque os ingleses andaram pelo mundo inteiro e roubaram-nas. Dizem que são museus universais e que estão mais habilitados a preservar essas obras, mas no fundo acreditam que são melhores do que os povos que as fizeram. Temos mesmo de pensar num novo tipo de instituição. E, quando eu estive em Lisboa, falava-se muito num novo museu, chamado “das Descobertas.” (Visão, 2018)

Assim percebemos que existe uma relação próxima entre o que entendemos por cultura visual,

artefactos e espaços museológicos, institucionais e de arquivo, sendo importante refletir sobre o que compreendemos estes conceitos no contexto das artes e do design. No livro *An Introduction to Visual* (1999), escrito por Nicholas Mirzoeff, deparamos-nos com a definição que diz que:

“Art is culture both in the sense of high culture and in the anthropological sense of human artifact. There is no outside to culture. Rather than dispose of the term, we need to ask what it means to explain certain kinds of historical change in a cultural framework. How does visual culture relate to other uses of the term culture? Using culture as a term of reference is both problematic and inescapable. Culture brings with it difficult legacies of race and racism that cannot simply be evaded by arguing that in the (post)modern period we no longer act as our intellectual predecessors did, while continuing to use their terminology.” (Mirzoeff, 1999)

No capítulo *Culture*, Mirzoeff (1999) explora o fato da cultura se torna um engajamento político, no sentido de influenciar e definir identidades mutáveis de indivíduos que se concentram numa pluralidade expressiva. Tendo em mente que muitas das culturas apontadas como minorias não são tidas em consideração como culturas, nem são colocadas como parte da definição de cultura visual, por outras palavras, apenas algumas comunidades, essencialmente elitistas, tem posse do que chamamos cultura, entrando em conflito com interseções de classe, raça, género, entre outros, que são descartadas do conceito (Davis, 2021). Para melhor compreensão do fenómeno, Mirzoeff (1999) referencia a exposição de 1989 *Primitivism in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern* no MoMa<sup>1</sup>, que juntou obras de artistas modernistas europeus e peças de arte da cultura africana e da oceanica, tendo como motivação os artefactos das culturas africanas que, neste contexto, são considerados apenas inspirações para a arte ocidental, não sendo os mesmos refletidos como obras de arte por si.

“The problem lies in the assumption that the “West” is a hermetically sealed cultural entity, whose border patrols may allow in other cultures as sources. (...) The “culture” in visual culture will seek to be this constantly changing dynamic of transculture, rather than the static edifice of anthropological culture (see chapter 4).” (Mirzoeff, 1999).

Silvia Harris, designer gráfica e design estratega afro-americana, no seu artigo *Searching for a Black Aesthetic in American Graphic Design* (1998), menciona que expressões gráficas negras foram-se inserindo de forma indireta no mundo ocidental, o que se identifica em obras dos artistas presentes na exposição de 1989 (Mirzoeff, 1999), como Georges Braque, Pablo Picasso e Fernand Leger (Harris, 1998, p.127). Em Portugal identificamos Sebastião Rodrigues, designer gráfico cuja linguagem visual era inspirada em artistas como Picasso, Miró e Klee (Moura, 2019, p.85). Mesmo com a verbalização por parte dos artistas e designers sobre a sua inspiração em obras africanas, segundo Harris (1998), a comunicação social, visual e artística oculta essa informação (p.127), para a designer (1998):

“(...) some of the best examples of the potential for a black design vocabulary are found in the work of white designers who have been inspired by black culture and take advantage of the market for black expressive styles.” (Harris, 1998, p.126)

Com isto, verificamos que os discursos em torno dos objetos e espaços podem ser manipulados e

1 Sigla para Museu de Arte Moderna de Nova Iorque.



FIGURA 106 – PROJETO DE SANDIM MENDES, INTITULADO 'GENOVEVA', 2009



FIGURA 107 – PROJETO DE SANDIM MENDES, INTITULADO 'RAPAZINHO', 2010



FIGURA 108 – PROJETO DE MARTA PINTO MACHADO, INTITULADO 'NOW EVERYTHING IS LOST'

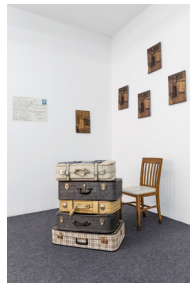


FIGURA 109 – PROJETO DE SOFIA YALA, PRESENTA NA EXPOSIÇÃO 'OUR (SPATIAL) STORIES LIVE IN PERFORMATIVE FUTURES', HANGAR 2021. | FOTOGRAFIA DE ANA GARRIDO



FIGURA 110 – PROJETO DE SOFIA YALA, INTITULADO 'TYPE HERE TO SEARCH', 2020



FIGURA 111 – PROJETO DE MELISSA RODRIGUES, INTITULADO 'DE SUBMISSO A POLÍTICO - O LUGAR DO CORPO NEGRO NA CULTURA VISUAL', 2017-2020 | FOTOGRAFIA DE NUNO COELHO

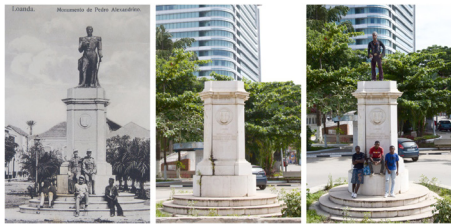


FIGURA 112 – PROJETO DE KILUANJI KIA HENDA, INTITULADO 'SÉRIE HOMEM NOVO', 2011



FIGURA 113 – PROJETO DE DÉLIO JASSE, INTITULADO, 'CITTÀ FORESTA', 2022 | ARQUIVO ETIÓPIA ERITREIA



FIGURA 114 – PROJETO DE DÉLIO JASSE, INTITULADO, 'CITTÀ FORESTA, BHM FIRENZE, O PLANO DE RECUPERAÇÃO (SRISAY), 2022 | ARQUIVO ETIÓPIA ERITREIA



FIGURA 115 – PROJETO DE CÉSAR SCHOFIELD CARDOSO, INTITULADO, 'SOUND [OF] SILENCE' | STILL DE VIDEO

que, por vezes, pode não existir uma grande consciencialização do poder exercido, não havendo um questionamento sobre as consequências dos mesmos na sociedade. No entanto, devemos reconhecer que existem designers, artistas, curadores e investigadores à procura de novas formas de criar discursos, através de museus e exposições, da arte ou metodologias de descolonização de arquivo. Como é o caso da exposição apresentada no Pavilhão Branco das Galerias municipais de Lisboa intitulada *O Estado da Munda: Museu da Atlântica Sul* (2022), que desafia os conceitos de exposição, de museu, de arte e de contemporaneidade, relevando materiais artísticos que podem ser considerados 'não arte' pelo olhar ocidental. O espaço da galeria é preenchido por obras dos artistas Assaf Gruber, Charbel-Joseph H. Boutros, Gisela Casimiro e Rodrigo Ribeiro Saturnino (ROD), Jacira da Conceição, Jonathan Monk, Juraci Dórea, Luisa Mota, Marcelino Santos, Márcio Carvalho, Maxim Malhado, Tenzin Phuntsog, Tuti Minervino, Agostinho da Silva, selecionados e expostos pelo curador Marcelo Rezende, que, na folha de sala, menciona:

“O museu como categoria ocidental parece intensamente limitado a uma série de contradições quanto à sua capacidade de articular o transcultural sem categorizações e hierarquias estáticas que definem um objeto: **arte e não arte, moderno, primitivo ou contemporâneo, artístico ou etnográfico, apenas para mencionar poucos exemplos encontrados no discurso normativo do museu.**”<sup>2</sup> Sendo a exposição o nobre instrumento para a transmissão de seu discurso, as contradições museológicas muitas vezes se materializam na forma em que a exposição é concebida: um aparato de reafirmação do canônico, tendendo a posicionar o público no lugar de observador passivo de identidades culturais estabelecidas.” (Rezende, 2022)

Ainda na área artística, identificamos Sandim Mendes (fig.106 e 107), Sofia Yala (fig.109 e 110), Marta Pinto Machado (fig.108), Melissa Rodrigues (fig.111), Cesár Schofield Cardoso (fig.115), Délio Jasse (fig.113 e 114) e Kiluanji Kia Henda (fig.112) – sendo que existem muitos mais – artistas que exploram questões de identidade através da desconstrução de elementos visuais e confrontam a inquietação da memória colonial, engajando com novos entendimentos sobre as repercussões passadas no presente. Cada um dos artistas, de diferentes formas, envolve-se com a questão do arquivo (pessoal e/ou coletivo) e a releitura do mesmo, compreendendo que “**Archives in this sense continue to serve as a place and space to piece together narratives**”, stories, and histories as collective memories. Together, we can (re)mix narratives, engage in public dreaming, and create an equitable(...)” como apresenta a designer, investigadora, educadora e arquiteta Randa Hadi no seu artigo *(Re)claiming Archives*: فيشوال تداغتسا (2022). Em *Revisitando o arquivo colonial: as artes visuais como espaço de revisão crítica do passado e afirmação de alteridade* (2014), Teresa Pereira remete para ação que os artistas e projetos referidos, desenvolvem:

“Aqui a memória e o esquecimento, a ocultação, o desaparecimento ou a perda constituem-se como campos de pesquisa artística/estética, que confronta o documento/ testemunho e a consciência histórica, refletindo criticamente acerca do seu impacto em termos identitários, éticos, sociais e culturais.” (Pereira, 2014, p.40).

<sup>2</sup> Destaque pessoal em bold.

<sup>3</sup> Destaque pessoal em bold.

Apresentamos também projetos que procuram, através de diferentes métodos e plataformas, preservar e partilhar parte dos registos de arquivo gerando novas formas de arquivar e celebrar as memórias identitárias africanas e diaspóricas, projetos como *Post Archive* (<https://postarchive.org/arquivo/>) (fig.116 e 117) desenvolvido pela artista Mónica de Miranda; o projeto *É UM OCEANO* (<https://eumoceano.pt/>) (fig.118 e 119) com curadoria de Susana Pomba; o projeto *Home Museum* (<https://homemuseum.net/>) (fig.120 e 121) coordenado por Clémentine Deliss e Azu Nwagbogu, e *Memória Digital Africana* da Associação Cultural e Juvenil Batoto Yetu. O movimento de artefactos gráficos e visuais vem-nos mostrar como estes sujeitos são transportados no tempo e espaço à procura de dar resposta a uma busca incansável de um espaço de aceitação e celebração da identidade negra, tendo em mente as consequências e limitações que a supremacia branca e o patriarcado imprimiram no caminho dessa procura. Identificamos a importância do procedimento de recuperação e como o mesmo deve ter envolvimento dos respetivos herdeiros dos artefactos, de forma a terem a liberdade de reconstruir e reinventar através da ressocialização dos sujeitos (Ndikung, 2018) para uma melhor interligação entre os mesmos e as suas comunidades. Com o poder da reinterpretação/interpretação, as comunidades atuais poderão, em conjunto com as gerações mais novas, procurar novas visões sobre o seu próprio património cultural, processo que contribui para a reflexão discursiva e para a construção de identidades/ideologias (Sarr & Savoy, 2018, p. 32; Mbembe, 2017, p.60). Esta prática permite criar diálogos entre as questões e problemáticas contemporâneas. A desvalorização visivelmente colocada sobre os artefactos africanos é também identificada na representação dos corpos negros, o que nos leva para uma paragem que nos desconforta com imagens que a comunicação visual projetou e ficcionou sobre a pessoa negra.

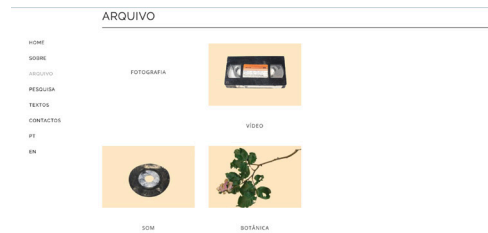


FIGURA 116 – PROJETO 'POSTARCHIVE' DE MÓNICA DE MIRANDA – IMAGEM DA PÁGINA WEB DO PROJETO

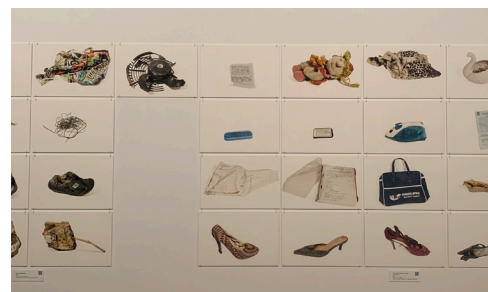


FIGURA 117 – FOTOGRAFIA DO PROJETO "POST ARCHIVE" DA ARTISTA MÓNICA DE MIRANDA, PRESENTE NA EXPOSIÇÃO "OXALÁ" PATENTE NA GULBENKIAN – (AUTORIA PRÓPRIA)

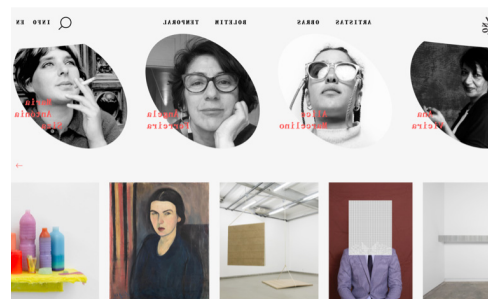


FIGURA 118 – PROJETO 'É UM OCEANO' COM CURADORIA DE SUSANA POMBA – IMAGEM DA PÁGINA WEB DO PROJETO



FIGURA 119 – PROJETO 'É UM OCEANO' COM CURADORIA DE SUSANA POMBA – IMAGEM DA PÁGINA WEB DO PROJETO

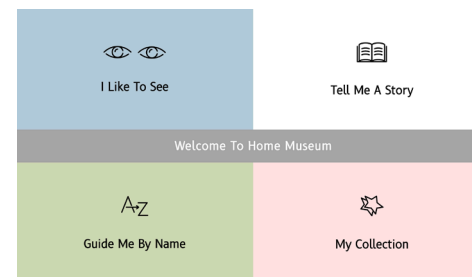


FIGURA 120 – PROJETO 'HOME MUSEUM' COORDENADO POR CLÉMENTINE DELISS E AZU NWAGBOGU – IMAGEM DA PÁGINA WEB DO PROJETO



FIGURA 121 – PROJETO 'HOME MUSEUM' COORDENADO POR CLÉMENTINE DELISS E AZU NWAGBOGU – IMAGEM DA PÁGINA WEB DO PROJETO

## 2.2. PRÁTICAS VISUAIS DE OBJETIFICAÇÃO DA PESSOA NEGRA

“Ces victimes sur les photographies publiées sont nôtres, elles sont de chez nous, de nos terres, de nos familles. Nous ne sommes pas éloigné-e-s, pas détaché-e-s de ces corps. Aujourd’hui encore, nous portons au quotidien le poids de ces hypersexualisations violentes, de ces hyper-accessibilités au corps colonisé.” (Cases Rebelles, 2018)<sup>1</sup>

O presente subcapítulo aborda a temática *Práticas Visuais de Objetificação da pessoa negra*, com foco nos diversos registos visuais e gráficos que contribuíram para a estereotipização desses indivíduos, procurando analisar e compreender como essas representações visuais perpetuaram preconceitos e discriminação racial. Os paralelismos entre as imagens distribuídas por meios de comunicação e a contínua repercussão de uma narrativa pejorativa são, no contexto da presente investigação, identificadas através de um conjunto de imagens recuperadas de arquivos e de outros projetos de investigação que apontam para esta problemática, abrangendo casos de estudo cabo-verdianos e portugueses entre outros países, sendo que:

“(…) by subjecting the material to historical analysis we can come closer to understanding how images were constructed and perceived in the past and can suggest ways in which they might be accommodated in contemporary analysis.” (Edwards, 1992, p.4)

<sup>1</sup> Tradução livre – “Estas vítimas das fotografias publicadas são nossas, são das nossas casas, das nossas terras, das nossas famílias. Não estamos distantes, não estamos desligados desses corpos. Hoje, continuamos a carregar o peso dessas hipersexualizações violentas, dessas hiperacessibilidades ao corpo colonizado.” (Cases Rebelles, 2018).

A análise crítica dessas práticas visa desvelar os mecanismos pelos quais foram criadas e disseminadas, bem como compreender as implicações sociais e culturais resultantes dessa objetificação e silenciamento. Segundo Lewis Ricardo-Gordon, filósofo, pensador e autor do livro *Medo da Consciência Negra* (2022), existe a facilidade de lidar com corpos negros em vez de pessoas negras, o que invoca por si uma desumanização e invisibilização de pessoas racializadas, o que, conseqüentemente, faz com que sejam desenvolvidas, por parte do mundo euromoderno, “cinco tipos de invisibilidade” que o autor identifica como “(1) racial; (2) indígena; (3) sexista; (4) exotizada; e (5) epistémica.”(p.157). Cada um destes formatos de invisibilidade intercala-se com a visão de supremacia branca sobre pessoas negras e tem conseqüências em políticas sociais. Uma estrutura de exclusão que expõe o significado e prática da ‘força da forma’ (Mbembe, 2017, p.32). Esta encadeia-se em relações desiguais, coloniais e de poder, entre outras formas de relação cuja imagem e a fotografia tem a capacidade de influenciar o contexto social. A seqüência da estrutura de poder exercida pela potência colonial e as linguagens renovadas de inferiorização e estereotipização de pessoas negras, moldaram a percepção das mesmas, sendo que, segundo Mbembe:

“A violência dos corpos foi substituída pela força das formas. A regulação dos comportamentos, o governo das condutas, a prevenção da desordem e da violência são, doravante, realizados por rituais plenamente aceites. Ao imporem uma distância entre indivíduos, formas e rituais contribuíram para uma civilização dos costumes pelos costumes. Subitamente, as sociedades democráticas deixavam de assentar, como os regimes monárquicos ou tirânicos, no princípio da obediência a um homem forte, com o poder de outorgar sozinho à sociedade a possibilidade de se disciplinar. Em grande medida, a força residia na força das suas formas.” (Mbembe, 2017, p.32)

Identificamos que as relações de poder promovem uma estrutura que, segundo o escritor, poeta e romancista, Édouard Glissant ([1990]2011a), servem-se de uma pirâmide opressiva construída para reerguer e criar a manutenção de hierarquias escravagistas que emergem do contexto da plantação. No seu livro *Poética da Relação* ([1990] 2011a), Glissant defende que estas hierarquias representam uma fonte de desigualdade:

“Resumamos, em várias fórmulas que se articulariam entre si, o que sabemos sobre a Plantação. É uma organização social em pirâmide, confinada a um lugar fechado, funcionando aparentemente em autarcia, mas efetivamente em dependência, e cujo modo técnico de produção é não evolutivo porque baseado numa estrutura escravista.” (Glissant, [1990]2011a, p.67)

Uma rede de poder que, a partir desta estrutura desumana, se arquiteta, gera cenários de violência e trauma, abrangendo relações coloniais (Césaire, [1955]1978, p.23), como verificamos entre o território português e o território cabo-verdiano. Esta vinculação entre lugares, que parte de uma navegação que deu início à junção num só território de pessoas de diferentes origens e etnias, recorreu a encadeamentos inter-raciais – mais especificamente, entre o homem “senhor” europeu e a mulher africana escravizada (Filho, 2011, p.130) –, que iremos desenvolver no próximo subcapítulo. Em dimensões comunicativas, sociais e políticas, no caso específico do design gráfico, identificamos que os materiais de arquivo e imagens visuais e gráficas, em forma de fotografias e postais, são testemunhas da brutalidade colonial. Servindo de auxílio na contínua relevância da supremacia branca portuguesa

que, em contrapartida, captava a vivência e cultura do povo africano como sinónimos de animalidade, exotismo, selvagem, entre outras conotações (Césaire, [1955]1978, p.23). Observamos assim como a cultural visual se torna cúmplice de uma linguagem discriminatória, deste modo:

“Entendendo que a cultura apoia-se em mídia de massa para produção de discursos que reaproveitam o passado colonial para alimentar públicos contemporâneos, e que os mesmos provem de um processo de comunicação eurocentrados” (Hall [Sovik], 2003, p.18)

Elizabeth Edwards, em *Anthropology and Photography* (1992), realça, através da análise de fotografias apresentadas entre o final do século XIX e o início do século XX, marcas de novas etnografias e preocupações para o contexto contemporâneo, defendendo como o “afeto” fotográfico se torna um meio de suporte para a história, memória e identidade (1992, p.6). Ainda no âmbito da temática sobre efeitos coloniais na área visual e gráfica, David Ciarlo desenvolve, na sua obra *Advertising empire - Race and visual culture in imperial Germany* (2011), uma pesquisa que cruza as áreas da história, cultura visual e grafismo, visando analisar os impactos socioculturais e sociopolíticos no contexto colonial alemão, compreendendo como atos de violência têm conseqüências psicológicas e físicas, visíveis em materiais visuais. Ao longo da obra, Ciarlo (2011) reforça a ideia de que as imagens e ilustrações criadas sobre a pessoa negra pretendiam ser alicerces de um sucesso comercial através da criação de fantasias por meio de elementos pictóricos – pés descalços, corpos nus, lábios vermelhos brilhantes, cabeça arredondada e maturidade indeterminada (Ciarlo, 2011; Coelho, 2016, p.54). Estes padrões visuais, utilizados pelas potências colonizadoras como forma de apresentar o povo africano, são representativas de um racismo ativo difuso numa identidade racial (Ciarlo, 2011, pp.2-12), em cenários em que os “(.) os autóctones aparecem retratados nas suas vestimentas e condições habituais, lado a



FIGURA 122 – FOTOGRAFIA DE GRUPO DE CRIANÇAS E MULHERES NEGRAS CABO-VERDIANAS SOB O OLHAR DO COLONIZADOR. TÍTULO ORIGINAL “FAMINTOS NOS CARVOEIRO SANTO ANTÃO”, 1917 | FONTE: ARQUIVO HISTÓRICO ULTRAMARINO, CALÇADA DA BOA HORA, N.30, 1300-095 LISBOA PORTUGAL



FIGURA 123 – FOTOGRAFIA DE GRUPO DE CRIANÇAS NEGRAS CABO-VERDIANAS SOB O OLHAR DO COLONIZADOR NATIVOS 1946 | FONTE: INSTITUTO DE INVESTIGAÇÃO CIENTÍFICA TROPICAL, LISBOA PORTUGAL



FIGURA 124 – FOTOGRAFIA/RETRATO DE HOMENS, 12-03-1898 | FONTE: ICT/ARQUIVO HISTÓRICO ULTRAMARINO



FIGURA 125 – GRUPO DE PESSOAS NEGRAS CABO-VERDIANAS MAIORITARIAMENTE NUAS SOB O OLHAR DO COLONIZADOR COMO CONDIÇÃO DE INTRÍNSECA A UM POVO. TÍTULO ORIGINAL “FAMINTOS NOS CARVOEIROS SANTO ANTÃO”, 1917 | FONTE: ARQUIVO HISTÓRICO ULTRAMARINO, CALCADA DA BOA HORA, N.30, 1300-095 LISBOA PORTUGAL



FIGURA 126 – FAMÍLIA NEGRA DA CIDADE DA PRAIA E SUA HABITAÇÃO CABO VERDE, CIDADE DA PRAIA. TÍTULO ORIGINAL CABANA DE PESCADOR [CABANA TÍPICA DE PESCADOR NA PRAIA, HOMEM, DUAS CRIANÇAS]



FIGURA 127 – POSTAL COM UMA FAMÍLIA NEGRA E SUA HABITAÇÃO. TÍTULO ORIGINAL ‘CUBATA INDÍGENA’

lado com construções ou colonos europeus, num exercício que visava ridicularizá-las e insinuar um pretense atraso civilizacional dos primeiros face à superioridade dos segundos.” (Pereira, 2021, p.36). Consideramos as figuras 122, 123 e 124, uma variante desse exercício de poder.

Tendo em conta que as imagens contêm diversas formas de ser estudadas, o presente trabalho foca-se em analisá-las no âmbito do design gráfico. Iremos verificar de que forma imagens coloniais apresentadas serão estudadas no contexto da disciplina, compreendendo como elementos textuais, não textuais, visuais e gráficos contribuíram para a expressividade comunicativa e criaram paralelismos entre o design e outras áreas de estudo que cooperam para um sistema racista.

As primeiras imagens apresentadas, correspondentes às figuras 122, 123 e 124, foram obtidas por via

digital através do portal online do Arquivo Histórico Ultramarino. Na imagem da figura 125, observamos um conjunto de habitantes da ilha de Santo Antão, na sua maioria crianças, sem roupa, num carvoeiro. A descrição original encontrada no arquivo menciona “Famintos nos Carvoeiros Santo Antão”. Podemos denotar a presença escassa de mulheres negras, sendo que as que encontramos estão fora do enquadramento central, ou seja, nas extremidades da imagem, o que desvaloriza a sua presença. Em certa medida, podemos afirmar que se trata de expôr “hegemonic—visions of female domesticity, of idealized childhood, and of militarized masculinity—and these visions were also increasingly “generic,” in the sense of offering a new pictorial identity divorced from explicit demarcations of social class.” (Ciarlo, 2011, p.309).

Conforme o artigo *Entre Europeização E Africanização – A Construção Visual De Cabo Verde Nos Postais Do Período Colonial* (2012) do investigador Roberto Zaugg, imagens semelhantes às apresentadas aqui eram usadas por colonizadores como propaganda de uma situação económica associada à especificidade da etnia, sendo o consumidor destas imagens o público ocidental. Nas palavras do autor:

“O postal “Cubata indígena” (fig. 8) [fig.127] demonstra uma importante diferença relativamente aos hodiernos postais turísticos, cuja retórica visual bebe fortemente do imaginário colonial. Nesta imagem, com efeito, se retrata uma cena de pobreza extrema: um motivo que no mundo edulcorado da economia turística constitui um elemento de incómodo e, por conseguinte, um tabu. O título do postal, portanto, parece sugerir que esta mísera habitação não era tanto o produto da pobreza dos seus habitantes quanto uma “típica” expressão da cultura “indígena.” (Zaugg, 2012, p.177)

Nas imagens 126, 127, 128 e 129, notamos como o texto abrange uma dimensão interpretativa importante, sendo que, segundo Edwards (1992), o título colocado junto às imagens tem uma carga relevante na passagem da mensagem, o que, neste caso, cria o efeito de generalizar um grupo de indivíduos a uma condição, como são exemplos os postais e fotografias que são acompanhados por expressões textuais como “nativos” ou “típica mulher” (p.11), (fig. 128, 130 e 131). Estas expressões enquadram a redução das pessoas a tipos que se baseiam em retratos individuais que representariam toda a etnia (Pereira, 2021, p.35). Encontramos muitas dessas descrições acompanhadas de



FIGURA 128 – POSTAL COM O RETRATO DE UMA PESSOA DE SÃO VICENTE

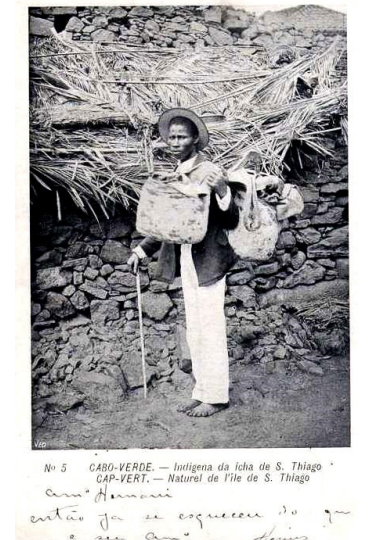


FIGURA 129 – POSTAL COM FOTOGRAFIA DE HOMEM DA ILHA DE ‘S’THIAGO’

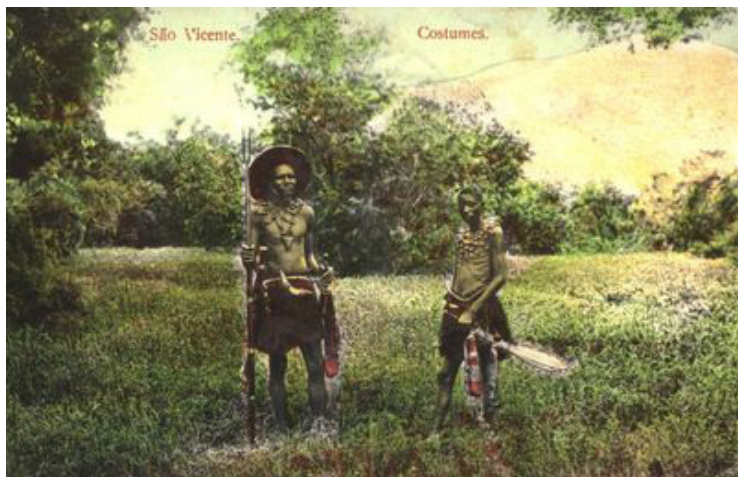


FIGURA 130 – POSTAL COM FOTOGRAFIA DE DOIS HOMENS NEGROS, / POSTAL ORIGINAL DA UNION POSTALE UNIVERSELLE



FIGURA 131 – POSTAL COM FOTOGRAFIA DE MULHERES DE SANTIAGO

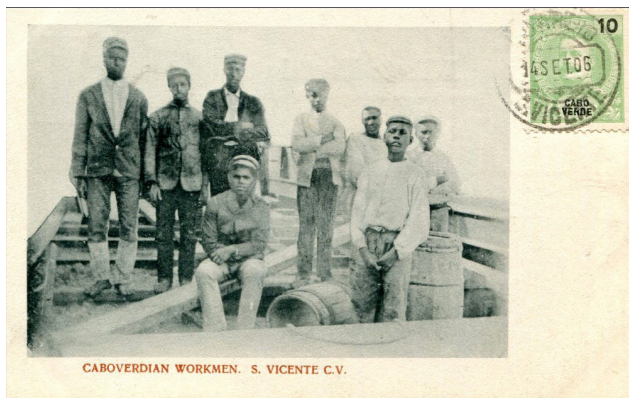


FIGURA 132 – POSTAL DE SÃO VICENTE COM TRABALHADORES/CRIANÇAS CABOVERDIANAS

fotografias de mulheres apontando-as como alvo de conquista sexual ou como fantasia erótica (Pereira, 2021, p.35). Algumas das legendas, de acordo com Zaugg (2012), contêm imagens descontextualizadas através dos títulos, posicionando o ambiente ilustrado num meio cultural, territorial e histórico desenquadrado da realidade cabo-verdiana.

“Os postais ‘africanizantes’ (fig. 10 e 11) [fig.130] são collages, ou melhor, combinações manipuladoras de fotografias (tiradas provavelmente no continente africano) e de títulos (que ligam as imagens a São Vicente). Eram os produtos de uma estratégia comercial dirigida para os gostos dos consumidores europeus e, para os satisfazer da falta de uma cultura tribal em São Vicente, compensava-se com uma obra de invenção inspirada no imaginário ocidental.” (Zaugg, 2012, p.181).

Esta descontextualização presente nos postais estende-se para outros elementos visuais, nomeadamente os que encontramos ligados a setores publicitários e comerciais, sendo que as figuras

ilustradas são estereotipadas, fantasiadas na forma como integram elementos culturais de diversos povos africanos, generalizando-os à representação de um continente. No artigo *Representações raciais nas marcas comerciais registadas em Portugal nas primeiras décadas do século XX* (2016) de Nuno Coelho, o designer menciona que, durante o período colonial das primeiras décadas do século XX, embora não existisse a profissão de designer, as metodologias e produtos visuais buscavam os mesmos objetivos de comunicar mensagens e promover a venda de produtos e serviços. Os interesses comerciais dos países colonizadores utilizavam artefactos visuais e gráficos para associar uma etnia a um produto de consumo, como a cana-de-açúcar, o tabaco e o café (Coelho, 2016, p.56; Borges, 2019, p.57). O autor apresenta exemplos gráficos e visuais como as embalagens da empresa de sabão *Confiança* (fig. 133, 134, 135), que nutriram uma propaganda que reforçava o regime e a perspetiva de hegemonia do Império português (Coelho, 2016, p.54). Outros materiais visuais que colaboraram nesse sentido, foi o cartaz português da autoria de Raul de Caldeilla (Porto 1877 – 1951) para a fábrica nacional de sabonetes e perfumes Claus & Schleder, ao publicitar o Sabonete Aregos (1917) (fig.136), considerado icónico e representativo de uma cura para “doenças de pele”, onde a pele negra surge como a representação dessa “doença” ou “impureza” (fig.136 e 137) (Borges, 2019). Os corpos de pessoas negras têm sido usados visualmente e corporalmente em prol da propaganda e entretenimento da estrutura colonial, algo que é identificado em *Resistir à Exposição: o alhar*

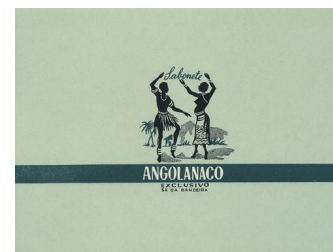


FIGURA 133 – RÓTULO DO SABONETE “ANGOLANACO” (S.D.)

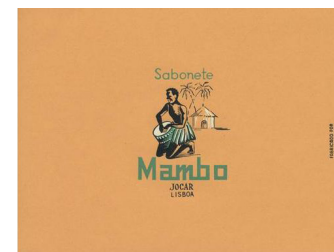


FIGURA 134 – RÓTULO DO SABONETE “MAMBO” (S.D.)

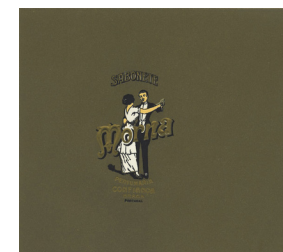


FIGURA 135 – RÓTULO DO SABONETE “MORNA” (S.D.)



FIGURA 136 – PUBLICIDADE DE SABONETE ARÊGOS | ETP – EMPRESA TÉCNICA DE PUBLICITÁRIA, 1917



FIGURA 137 – PUBLICIDADE ‘PEARS TRANSPARENT SOAP’, 1884



FIGURA 138 – REPRODUÇÃO DE PÓSTER DE UM MINSTREL SHOW EM 1900, DE WILLIAM H. WEST

da imprensa negra sobre os “zoos humanos” coloniais (2023), artigo escrito por Cristina Roldão no âmbito do programa *Um Elefante no Palácio de Cristal* (2021), onde se refletiu sobre a Grande Exposição Industrial Portuguesa em Lisboa (1932) e a Primeira Exposição Colonial Portuguesa no Porto (1934). Identificamos, que entre muitas atrocidades, a:

“exposição in loco de fotografias e filmagens dos corpos desnudados de mulheres negras, havia criado a metáfora perfeita de um império que se queria “objeto de desejo”. Contrariando o objetivo de demonstração da capacidade de assimilação da “missão civilizadora portuguesa”, as exposições mostravam não só encenações da (pretendida) domesticidade das mulheres negras, como urdiam uma correlação erótica entre o corpo da mulher negra e os territórios colonizados.” (Roldão, 2023, p.39)

Organizações negras como a Junta de Defesa dos Direitos de África (1912), Liga Africana (1920), O Partido Nacional Africano (1921) e Liga das Mulheres Africanas (1929), redigiram comunicações de imprensa com contra-narrativas sobre as exposições, defendendo os direitos das pessoas negras presentes. Entre muitos relatos feitos por pessoas negras, são identificados jornais e revistas que deram espaço e voz para falar sobre o descontentamento de tal condição, tais como: *O Negro* (1911); *A Voz de África* (1912–1913 e 1927–1930); *Tribuna de África* (1913 e 1931–1932); *O Eco de África* (1914–1915); *Portugal Novo* (1915); *A Nova Pátria* (1916–1918); *O Protesto Indígena* (1921); *Correio de África* (1921–1923 e 1924); *A Mocidade Africana* (1930–1932); *África Magazine* (1932); e *África* (1931 e 1932–1933) (Roldão, 2023, p.38).

Considerando ainda o contexto do entretenimento, o artigo *Blackface: The Birth of An American Stereotype* (2020), apresenta o póster de Minstrel Show, espetáculo popularizado nos Estados Unidos da América em 1830, onde os atores brancos se pintavam de negro – *blackface*<sup>2</sup> – alimentando, estereótipos e criando caricaturas sobre pessoas afro-americanas, caracterizando-os como preguiçosos, ignorantes, supersticiosos, hipersexuais e propensos a roubos e covardia (Sanchez, 2020). O livro *The Black Book* (2019) da autoria de Middleton A. Harris, com assistência de Morris Levitt, Roger Furman e Ernest Smith, apresenta variados registos fotográficos, visuais e gráficos que – dentro do contexto norte americano – encanavam evidências de violência racial.

Como analisamos anteriormente, a releitura e resignificação de artefactos gráficos são atos necessários para o empoderamento de bisnetos da cultura negra. Nesse sentido identificamos o caso de estudo sobre a tipografia utilizada no póster Minstrel Show desde 1850 (fig.138) e que, ao longo de anos, foi sendo renomeada e passando por diversas fundações tipográficas, o que gerou, entre 1933 e 1949, a fonte tipográfica Jim Crow pelos American Type Founders. Jim Crow, para além de ser apresentado como nome de uma tipografia, era também o nome de um dos personagens do Minstrel Show, e, posteriormente dá título a um conjunto de leis de segregação racial, que pretendia anular a participação social e democrática de negros na sociedade norte-americana.

<sup>2</sup> A expressão *Blackface* é uma codificação para a negritude, cruzando linguagem, movimento, comportamento e caráter, como caricatura de pessoas negras em meios de comunicação e apresentações públicas, insinuando uma paródia racial e estereótipo de pessoas negras. (Blackface: The Birth of An American Stereotype. National Museum of African American History & Culture.

A Vocal Type, uma plataforma distribuidora e criadora de tipografias, fundada em 2016 por Tré Seals, designer gráfico e tipógrafo afro-americano, faz uma releitura da tipografia Jim Crow ressignificando-a e associando-a à história de Ruby Bridges, uma criança negra que, em 1960, através do simples ato de ir para a escola contribuiu para a integração de crianças negras em escolas públicas dos estados unidos da América, algo que na época não era permitido e/ou aceite (Vocal Type, s.d.).

Na contemporaneidade, a comunicação visual tem uma presença estrutural regular nas nossas vidas,



FIGURA 139 – ANÚNCIO NIVEA ‘RE-CIVILIZE YOURSELF’, 2011



FIGURA 140 – PUBLICIDADE DA PLAYSTATION PORTABLE, HOLANDA, 2006

nomeadamente através de meios digitais, o que torna a cultura visual acessível a uma população cada vez mais ampla com acesso a conteúdos globalizados e difundidos em tempo real, através de plataformas digitais como o Facebook, Instagram, Twitter, entre outras que vão reforçando o meio publicitário e comunicativo (Borges, 2019; Moura, 2021, p.45). Inês Borges<sup>3</sup> na sua dissertação em design gráfico intitulada *Design Gráfico como forma de descolonização – Um estudo e reflexão sobre discursos visuais de discriminação e formas de combatê-los* (2019) faz um levantamento de imagens onde nos mostra a continuidade de narrativas discriminatórias na contemporaneidade, tal como vemos ilustrado nas figuras 139 e 140. Num anúncio da Nivea, é retratado um homem negro a abandonar o seu cabelo natural para se “re-civilizar” (fig. 139), uma campanha publicitária da PlayStation, de 2006, coloca a mulher branca em uma posição de poder, enquanto a mulher negra se encontra numa posição de submissão e apagamento (fig. 140). Estas são publicidades com um grande teor discriminatório e que demonstram, pelos seus resultados, uma série de invisibilidades perante a pessoa negra, nomeadamente a sua representação estereotipada, a manutenção de estruturas de poder e a sua efetiva falta de presença na produção comercial deste género de marketing. Ainda dentro de outras esferas sociais

<sup>3</sup> Designer gráfica e de comunicação, mestre em Design Gráfico pela Escola Superior de Artes e Design das Caldas da Rainha do Instituto Politécnico de Leiria, com uma dissertação intitulada *Design gráfico como forma de descolonização – Um estudo e reflexão sobre discursos visuais de discriminação e formas de combatê-los*. Uma das primeiras dissertações de mestrado neste contexto a discutir temáticas decoloniais. Inês é também uma das participantes da *Interven[ação]* do presente trabalho de projeto.



FIGURA 141 – FOTOGRAFIA TIRADA DURANTE UMA TOUR COM A ASSOCIAÇÃO BATOTO YETU. FOCADA NA PLACA PRESENTE NA GRAÇA, BAIRRO DAS NOVAS NAÇÕES COM A FIGURA DA 'NEGRITA' – (AUTORIA PRÓPRIA)

encontramos, mais exemplos dessa ação de invisibilidade representadas no livro *Roteiro histórico de uma Lisboa africana* (2021) da autoria de Isabel Castro Henriques, em parceria com Associação Cultural e Juvenil Batoto Yetu (s.d.). A problemática de inferiorização e desvalorização mantem-se relevantes na atualidade, onde nos deparamos com elementos visuais provenientes do período colonial que persistem no nosso<sup>4</sup> cotidiano, funcionando como um constante lembrete da condição do negro, numa sociedade ocidental. A título de exemplo, veja-se o caso específico da figura 141, que regista uma via urbana lisboeta (pp.82–83) no Bairro das Novas Nações<sup>5</sup>. A este propósito, Isabel Castro Henriques (2021) afirma que:

“As diferentes maneiras de inferiorizar o Outro africano, preto ou mestiço, integrado em Portugal ou nas colónias, como os assimilados, eram visíveis nos textos e nas imagens banalizadas em Portugal através de jornais, bandas desenhadas, anúncios, uma vasta produção iconográfica, destinada a todos os portugueses, crianças, jovens e adultos. A população portuguesa, que tinha já uma intimidade secular com os africanos, marcada pelo preconceito somático (o preto) e social (o escravo), viu-se confrontada com uma nova visão destes homens e mulheres diferentes onde o reforço do negativo era legitimado pelo poder político e pela “ciência”. “O trabalho é bom para o preto”, frase corrente no passado... e ainda no presente!” (Henriques, 2021, p.82)

Através dos materiais visuais e comunicativos que Henriques (2021) aponta serem produções iconográficas portuguesas, Melissa Rodrigues, arte-educadora, curadora, performer e ativista, natural de Cabo Verde, produz o seu projeto *submissa a político – o lugar do corpo negro na cultura visual* (2017–2021) (fig.142), onde aponta para a urgência de analisar a relação de corpo–arquivo procurando, através da inclusão de vozes e experiências, ressignificar objetos e imagens. A arte de Rodrigues apresenta-se através de uma performance onde a artista nos expõe diversas formas de representação do sujeito negro por meio de imagens que nos acompanham no dia-à-dia, confrontando o espetador com

4 O pronome “nosso” na seguinte frase, refere-se diretamente a nós enquanto sociedade que repela, reproduz e é afetada este tipo de conteúdo, mantendo viva mensagens colónias.

5 Um bairro, mais conhecido pelo seu primeiro nome, Bairro das Colónias, situado num das zonas mais movimentadas de Lisboa, perto da Avenida Almirante Reis. Em 1975, foi alterado para o oficial e atual nome de Bairro das Novas Nações. As ruas que constituem o bairro têm por nome um país colonizado por Portugal durante a época da expansão territorial, identificadas como Rua da Guiné, Rua da Ilha de São Tomé, Rua de Cabo Verde, Rua de Macau, Rua de Angola, Rua de Moçambique, Rua do Zaire, Rua de Timor, entre outros (Lobo, 2022).



FIGURA 142 – IMAGEM DO PROJETO ‘DE SUBMISSO A POLÍTICO – O LUGAR DO CORPO NEGRO NA CULTURA VISUAL’ POR MELISSA RODRIGUES. FOTOGRAFIA DE: MÁRIO JERÓNIMO NEGRÃO. DGARTES.

as próprias interpretações do “Outro”. Nas palavras da artista:

“Pesquisei no Google por ‘imagem e representação do corpo negro na cultura visual’, a par de imagens do corpo negro escravizado, sexualizado, fetichizado, submisso e selvagem, encontro novas narrativas visuais e estéticas, novos discursos de quem se posiciona a partir ‘da barriga da besta’ para desconstruir e criar outras representações sobre si mesmo, sobre o seu corpo negro. É este o lugar onde me encontro.” (Rodrigues, 2019)

As imagens recentemente apresentadas são exemplos de conteúdos visuais criados para fins comerciais que propagam a inferiorização da pessoa negra, demonstrando que as relações de poder também se desenvolvem a partir da comunicação visual – e exprimem maioritariamente o olhar do colonizador sobre o contexto da comunidade negra. Ainda assim, no campo gráfico e visual, diversos



FIGURA 143 – FOTOGRAFIA DA EXPOSIÇÃO “O ESTADO DO MUNDO: MUSEU DO ATLÂNTICO SUL” OBRA DE GISELA CASIMIRO E RODRIGO RIBEIRO SATURNINO (ROD) – OUTUBRO 2022 (AUTORIA PRÓPRIA)



FIGURA 144 – FOTOGRAFIA DA EXPOSIÇÃO “O ESTADO DO MUNDO: MUSEU DO ATLÂNTICO SUL” – OBRA DE GISELA CASIMIRO E RODRIGO RIBEIRO SATURNINO (ROD) – OUTUBRO 2022 (AUTORIA PRÓPRIA)



FIGURA 145 – FOTOGRAFIA DETALHE DA EXPOSIÇÃO “O ESTADO DO MUNDO: MUSEU DO ATLÂNTICO SUL” – OBRA DE GISELA CASIMIRO E RODRIGO RIBEIRO SATURNINO (ROD) – OUTUBRO 2022 (AUTORIA PRÓPRIA)



FIGURA 146 – FOTOGRAFIA DETALHE DA EXPOSIÇÃO “O ESTADO DO MUNDO: MUSEU DO ATLÂNTICO SUL” – OBRA DE GISELA CASIMIRO E RODRIGO RIBEIRO SATURNINO (ROD) – OUTUBRO 2022 (AUTORIA PRÓPRIA)

artistas negros compreendem a importância da contra-narrativa perante discursos de marginalização de pessoas negras, o que os incentiva a redesenhá-las através de outras interpretações, recortes e significados, identificando essa consciencialização.

O projeto artístico *Priceless*, apresentado pelos artistas Gisela Casimiro e ROD, Rodrigo Ribeiro Saturnino, na exposição *O Estado do Mundo: Museu do Atlântico Sul* (2022), confronta as narrativas visuais coloniais incluídas no contexto publicitário, tais como as apresentadas pela artista Melissa Rodrigues, e discute-as através de uma releitura política sobre estes objetos, abrindo espaço para serem pessoas racializadas a representá-las enquanto resposta à imagem do “Outro” associada aos mesmos objetos (fig. 143–147).

“O souvenir (de quê, exatamente?) é discutido pelos artistas Gisela Casimiro e ROD numa instalação (“Priceless”) que se vale de um elemento na “gramática” das instituições museológicas — a loja de presentes no museu —, para propor um comentário sobre o comércio de imagens que segue o comércio de corpos. As formas migram de um continente para outro, e o significado político embutido nelas deve ser descalçado para assim terem os seus sentidos e integral complexidade recuperados: uma revelação para a memória.” (Rezende, 2022)

Como forma de combater os discursos discriminatórios, revela-se a importância de uma imagem positiva da negritude, criada por pessoas negras em todas as áreas e, em especial, na cultura visual, o que enriquece a esperança da representatividade positiva que faz crescer uma imagem otimista (Kilomba, 2020a, p.168). Podemos visualizar essa positividade a ser aplicada no projeto *Oração a Anastácia Livre* (Cruz, 2019) realizado pelo artista Yhuri Cruz<sup>6</sup> (fig.146), onde desassociamos um retrato de Anastácia<sup>7</sup> enquanto

6 O artista Yhuri Cruz (2019) identifica o projeto como “Anastácia Livre” é uma viagem no tempo. É voltar ao passado e libertar essa mulher negra escravizada que veio do Congo no século XVIII e foi condenada à morte pelo resto da vida por lutar contra um homem branco que a violentou sexualmente. Se tornou a “escrava santa” por sua firmeza, mas refém à uma iconografia colonial (Cruz, 2019).

7 Anastácia, uma mulher negra escravizada oriunda do Congo no século XVIII, foi submetida a uma vida de extrema violência e opressão sob o domínio de um homem branco no Brasil. Anastácia sofreu as crueldades impostas pelo sistema escravocrata. Posteriormente, a sua imagem icônica emergiu no contexto colonial, representada por uma máscara de ferro que simbolizava a punição e a ausência de voz, tornando-se um símbolo visual da opressão enfrentada pelas mulheres negras naquele período histórico.



FIGURA 147 – FOTOGRAFIA DETALHE DA EXPOSIÇÃO “O ESTADO DO MUNDO: MUSEU DO ATLÂNTICO SUL” – OBRA DE GISELA CASIMIRO E RODRIGO RIBEIRO SATURNINO (ROD) – OUTUBRO 2022 (AUTORIA PRÓPRIA)



FIGURA 148 – PROJETO DE YHURI CRUZ INTITULADO ‘MONUMENTO À VOZ DE ANASTÁCIA LIVRE’, AFRESCO-MONUMENTO À VOZ E DISTRIBUIÇÃO DE SANTINHOS DE ANASTÁCIA LIVRE’

mulher negra escravizada e o desvinculamos dos relatos que a colocam ligada a uma imagem violenta, reconhecida pelas coleiras pesadas de ferro e máscaras que a impedem de falar e expressar (Kilomba, 2020a, pp.33–34).

Assim, os projetos de Melissa Rodrigues, Yhuri Cruz, Gisela Casimiro e ROD, demonstram a recusa da pessoa racializada em manter a “lei do silêncio” – expressão utilizada por Glissant ([1990]2011a) – apoiando a valorização da nossa voz.

“A obrigação de contornar a lei do silêncio faz dela, em toda a parte, uma literatura que não é naturalmente contínua, se assim se pode dizer, mas que jorra por fragmentos. O contador de histórias é um biscateiro da alma coletiva. Se o fenômeno está generalizado no sistema, é, contudo, no espaço crioulo-fono que ele é mais evidente. E isso porque, a essa obrigação de contornar, a língua crioula lhe acrescenta uma outra, que lhe é intrínseca: a de se refazer constantemente, a partir de uma sucessão de esquecimentos.” (Glissant, [1990] 2011a, p.72)

No caso específico de Cabo Verde observamos que a situação de subalternidade faz surgir no arquipélago formas de luta a partir de expressões artísticas e gráficas. São disso exemplo movimentos literários, musicais e artísticos como a Rabelarte, *Voz di Rub*, as batukadeiras, os Claridosos e a Certeza, que manifestam e demandam melhores condições enquanto elevam a cultura do seu país, trazendo, simultaneamente, novas questões e imagens sobre a identidade. Deste modo, a consciência negra invoca-nos a missão de nos reinventarmos enquanto pessoas negras em posições políticas, econômicas, culturais, e muito mais, abrindo espaço para um crescimento de alternativas de sobrevivência no cenário colonial, mantendo forças e resiliências nacionais e na diáspora para redefinirmos as nossas relações identitárias e a nossa imagem. Uma consciência e objetivo presentes no desenvolvimento do projeto prático da atual investigação, principalmente identificado nos projetos intitulados *álbum umbilical*, *passagem familiar*, *Bisneta de Cabral* e *pano*.

## 2.3. IDENTIDADES PLURAIS – CABO VERDE E SUA DIÁSPORA

No subcapítulo *Heranças materiais e imateriais*, pudémos ter contato com uma primeira abordagem sobre as ramificações de identidades e relações que se revelam pelo arquipélago e que permitiram o desenvolvimento de um conjunto de identidades, tal como uma cultura repleta de convicções. Consciente das problemáticas desenvolvidas e apresentadas no subcapítulo anterior, torna-se importante compreender a relação entre cultura e a comunidade negra e como esta relação cresce para diversas manifestações artísticas e gráficas. Dentro deste cenário, Cabo Verde manifestou ações de resistência com os seus paralelismos de alusão a um espaço multicultural. Um panorama que incorporava relações de poder, relações coloniais e relações de identidade que foram ganhando denominações e que se têm correlacionado nas ilhas e nas suas diásporas. Este fator mostra-nos os inúmeros apontamentos de identidade e como transparecem nos setores culturais e sociais, sendo estes um espelho do passado, presente e futuro do arquipélago.

Durante a aclamação da independência de países africanos que estavam sobre a colonização portuguesa, formou-se uma consciência sobre a importância de proclamar a cultura, o que deu lugar à celebração de heranças materiais e imateriais da cultura africana, que estão presentes até aos dias de hoje e são intrínsecas à vivência da comunidade, algo que foi muito apoiado pelo partido para a independência de Cabo Verde e o seu líder. Amílcar Cabral (1969) no seu discurso em homenagem a Eduardo Mondlane, líder da Frente da Libertação de Moçambique (FRELIMO), apela à importância da cultura (Cabral citado por BlackPast, B., 2009), salientando a relevância da cultura popular durante a luta pela libertação de todos os povos africanos.

“The value of culture as an element of resistance to foreign domination lies in the fact that culture is the vigorous manifestation on the ideological or idealist plane of the physical and historical reality of the society that is dominated or to be dominated. Culture is simultaneously the fruit of a people’s history and a determinant of history, by the positive or negative influence which it exerts on the revolution of relationships between man and his environment, among men or groups of men within a society, as well as among different societies. Ignorance of this fact may explain the failure of several attempts at foreign domination—as well as the failure of some national liberation movements.” (Cabral citado por BlackPast, B., 2009)

Neste discurso, é defendido que as lutas de libertação nacional devem aumentar as expressões culturais, pois as mesmas auxiliam na fortificação de outros fatores de desenvolvimento como a economia, a política e o crescimento no âmbito social. Sendo que a problemática agrava-se quando a dominação colonial vai para além da opressão da cultura e produz uma alienação cultural, criando diferenças sociais na população, construindo hierarquias que permitem dividir a sociedade, trazendo, simultaneamente, uma super valorização e desvalorização dos valores culturais, de classe social para classe social (Cabral citado por BlackPast, B., 2009).

Nesse sentido, para o teórico cultural e sociólogo britânico-jamaicano, Stuart Hall:

“As culturas nacionais, ao produzir sentidos sobre “a nação”, sentidos com os quais podemos nos identificar, constroem identidades. Esses sentidos estão contidos nas estórias que são contadas sobre a nação, memórias que conectam seu presente com seu passado e imagens que dela são construídas. Como argumentou Benedict Anderson (1983), a identidade nacional é uma “comunidade imaginada”.” (Hall, 2006, p.51)

Sublinhando que o desenvolvimento da cultura não acontece de forma linear ou igualitária, inúmeros fatores influenciam o seu percurso, começando pelo espaço e tempo, tanto em termos corporais e/ou mentais, singulares e/ou coletivos (Hall, 2003, pp. 340–341; Cabral citado por BlackPast, B., 2009), sendo que o processo de alargamento cultural tem sempre o objetivo de unir um grupo de pessoas através de uma identidade/experiência comum.

“Para dizer de forma simples: Não importa quão diferentes seus membros possam ser em termos de classe, gênero ou raça, uma cultura nacional busca unificá-los numa identidade cultural, para representá-los todos como pertencendo à mesma e grande família nacional” (Hall, 2006, p.59).

Assumindo que a comunidade negra não se encontra toda geograficamente em África, alargamos as interpretações e construções de cultura à diáspora africana, o que invoca uma pluralidade identitária, cultural e geográfica. O historiador Paul Gilroy, no seu livro *Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência* (2001) (fig.149), assim como o escritor e crítico Homi K. Bhabha em *O Local da cultura* (1998) (fig.150), através de expressões diferentes, refletem sobre a noção de identidades e culturas, transatlânticas e transnacionais (Gilroy, 2001) e conceitos de entre-lugares, entre-tempos, hibridismos, estranhamento, identidade intervalar, vidas duplas, entre outros (Bhabha, 1998). Assim, Bhabha (1998) e Gilroy (2001) desafiam a ideia de uma cultura fixa no tempo e espaço, num contexto pós-colonial, ampliando o significado do paradigma de um contexto cultural híbrido. Ou seja, uma noção de dupla consciência que reconhece o passado de tráfico de pessoas escravizadas como um ato aterrorizante e salienta a ação de travessia como símbolo de transação de culturas, hábitos, crenças cruzando o oceano atlântico, o que fez emergir o hibridismo que influenciará a comunidade negra na manifestação da sua identidade transnacional/transatlântica (Gilroy, 2001, p.59–60).



FIGURA 149 – CAPA DO LIVRO ‘O ATLÂNTICO NEGRO’ DE PAUL GILROY

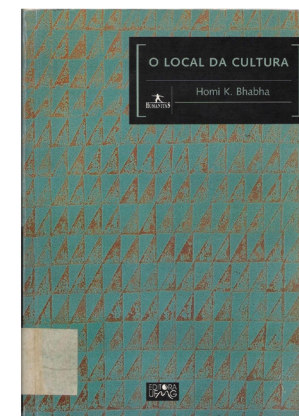


FIGURA 150 – CAPA DO LIVRO ‘O LOCAL DA CULTURA’ DE HOMI K. BHABHA



FIGURA 151 – CAPA DO LIVRO ‘POÉTICA DA RELAÇÃO’ DE ÉDOUARD GLISSANT

“Ao reencenar o passado, este introduz outras temporalidades culturais incomensuráveis na invenção da tradição. Esse processo afasta qualquer acesso imediato a uma identidade original ou a uma tradição “recebida”. Os embates de fronteira acerca da diferença cultural têm tanta possibilidade de serem consensuais quanto conflituosos; podem confundir nossas definições de tradições e modernidade, realinhar as fronteiras habituais entre o público e o privado, o alto e o baixo, assim como desafiar as expectativas normativas de desenvolvimento e progresso.” (Bhabha, 1998, p.21)

Em *Da Diáspora – identidades e medições culturais* (2003) de Stuart Hall, identificamos uma continuidade com o pensamento de Gilroy (2001). Aqui, Hall (2003) foca-se num conceito que denomina de “repercussões reais e conceituais” que dão lugar ao crescimento de processos que se concentram na globalização económica e outros fatores relevantes para refletir a cultura e identidades diaspóricas como, por exemplo, as condições de fluxos migratórios, a produção artística e as suas origens, passadas e futuras (Hall [Sovik], 2003, pp. 9–19). Em *A identidade cultural na pós-modernidade* (2006), obra desenvolvida originalmente em 1992 por Stuart Hall, o autor salienta que contra narrativas são desenvolvidas no contexto pós-moderno<sup>1</sup> e que:

“Novas nações são, então, fundadas sobre esses mitos. (Digo “mitos” porque, como foi o caso com muitas nações africanas que emergiram depois da descolonização, o que precedeu à colonização não foi “uma única nação, um único povo”, mas muitas culturas e sociedades tribais diferentes).” (Hall, 2006, p.55)

Na continuidade da reflexão sobre a interligação entre cultura e identidade, gostaríamos de desenvolver mais sobre o que significam conceitos de identidade específicos no contexto de Cabo Verde e da sua diáspora, começando pela *crioulização*, um conceito profundamente abraçado por Édouard Glissant (1928 – 2011). No seu livro *A poética da Relação* ([1990]2011a) (fig.151), demonstrou as suas perceções sobre o ‘pensamento da relação’ que, segundo o autor, e por disparidade com o conceito de *mestiçagem*, identifica a *crioulização* como constituída por um conjunto de componentes desmultiplicadas com efeitos imprevisíveis, correspondendo a uma multiculturalidade levada ao limite e cujas culturas são desagregadas, ampliadas e estendidas (Glissant, 1996, p.21). O mesmo conceito é convocado por Mário Lúcio Sousa (2021), compositor, cantor, escritor e pensador cabo-verdiano, que afirma:

“A Crioulização desafia os elementos clássicos para atribuir gentílicos, como são o território, a ascendência, o grupo étnico, religioso ou cultural, a tez, o aspecto, a língua, etc, embora não isenta dos mesmos.” (Sousa, 2021, p.17)

No artigo *A poética da Relação – pré-publicação de Édouard Glissant* (2011b), Glissant teve a oportunidade de partilhar as suas reflexões sobre o capítulo ‘*A Errância, O Exílio*’ da sua obra. Aqui o filósofo defende que a relação parte da convivência e, sucessivamente, a identidade transporta componentes e influências dessas relações, entendendo que, no caso concreto do conceito da *crioulização*, existe a partilha de um espaço que flui entre as sensações de ser estrangeiro e estar

<sup>1</sup> Termo utilizado pelo autor Stuart Hall (2003), ao longo do seu texto como referência cronológica e con-  
vicções o movimento pós-modernista essencialmente artístico e literário heterogéneo que surgiu na segunda meta-  
de do século XX, como reação a vanguardas e correntes passadas.

numa terra alienada. No regime de expansão territorial, Glissant (2011b) afirma que colonizadores tiveram a oportunidade de desconstruir identidades para aniquilá-las e dominá-las, o que resultou numa limitação das identidades envolvidas, criando conseqüentemente uma barreira para um processo de descolonização.

“Los fenómenos de la criollización son fenómenos de enorme importancia porque permiten hacer efectivo un nuevo enfoque de la dimensión espiritual de la humanidad en su diversidad. Un enfoque que consiste en una reconstrucción del paisaje mental de estas humanidades actuales, i esto porque la criollización comporta que los elementos culturales que concurren deben obligatoriamente ser «equivalentes en valor», a fin de que esta criollización se efectúe realmente.”<sup>2</sup> (Glissant, 1996, p.19)

Deste modo, a linguagem/língua torna-se um elemento importante enquanto manifestação cultural dos povos identificados e denominados como comunidades crioulas. A língua cabo-verdiana surge do contato com diversificadas componentes linguísticas, no caso de Cabo Verde, com base léxica portuguesa (Sousa, 2021, p.14), considerando-a também “filho do Senegal” (Glissant, 1996, p.19–24). Por não ser identificada por sua origem, a língua cabo-verdiana é frequentemente associada a uma condição futurista onde se acredita que a consciência das identidades negra e branca, juntamente com suas interações, coexistirão. De acordo com Sousa (2021), essa perspectiva sugere que um amplo segmento da população poderá integrar-se na rica diversidade crioula, resultando em uma ampliação significativa do conceito de futurismo.

O antropólogo, escritor e ativista pelos direitos LGBT, Miguel Vale de Almeida, num artigo intitulado *Crioulização e Fantasmagoria* (2005), reflete sobre como as ideologias de crioulização “(...) invocam ideias de mistura criativa, anti-racismo e antinacionalismo, humanismo, igualdade e outras semelhantes.” (p.33), entendendo assim que a *crioulização* simboliza, paralelamente, um convívio entre os conceitos de negritude, *antinegitude* e *mestiçagem* no contexto cabo-verdiano. Assim sendo, consideramos o artigo *Traços de antinegitude em Cabo Verde* (2022), de José Carlos Gomes dos Anjos e Eufémia Vicente Rocha, relevante refletir ao longo deste subcapítulo.

O movimento e revista *Clareza*, como vimos, concentra-se no conceito de *mestiçagem*, apelando a uma identidade cultural de regionalismo sobre o arquipélago (Almeida, 2005, p.42). O conceito de *mestiçagem*, pertence à mesma família da palavra *mestiça*, nomenclaturas com conotações animais na narrativa colonial, que foram sendo romantizadas e fomentadas para a hierarquização da negritude, ampliando a ideia de que a *branquitude* representa a condição ideal do ser humano (Kilomba, 2020a, pp.12–13). Considerando esta informação, contrariamente ao conceito de *crioulização*, a *mestiçagem* seria uma categorização para criação de mecanismos de diferenciação social, no sentido sociocultural, uma definição que implicaria a ‘mistura’ (Sousa, 2021, p.27). Seguindo o fundamento que categoriza o *mestiço*

<sup>2</sup> Tradução livre – “Os fenómenos da crioulização são fenómenos de enorme importância porque permitem uma nova abordagem da dimensão espiritual da humanidade em sua diversidade. Uma abordagem que consiste em uma reconstrução da paisagem mental dessas humanidades atuais, e isso porque a crioulização implica que os elementos culturais que concorrem devem necessariamente ser “equivalentes em valor”, para que essa crioulização realmente ocorra”. –

como resultado de uma combinação/ “cruzamento de raças” (Kilomba, 2020a, p.13), somos direcionados à percepção da existência de hierarquias identitárias entre a negritude e a *branquitude*, que colidem com polos de identificação de raça, ou seja:

“De uma perspectiva semiológica, o “branco” está localizado numa linha mais distante do seu oposto. Num sentido, é normativo, o que significa que é o ponto a partir do qual a legitimidade e a ilegitimidade de todos os outros é determinada.” (Gordon, 2022, p.117).

Na trama histórica de Cabo Verde, identificamos o crescimento do conceito de negritude por meio dos jovens estudantes da Casa do Império, conhecidos como Geração 50 (Fernandes, 2000, p. 9). Este grupo de jovens, influenciado pelo movimento *Négritude*, empreendeu uma reinterpretação e contextualização do conceito de negritude no contexto do arquipélago cabo-verdiano e outros PALOP, numa iniciativa de “reafricanização das mentes” (Almeida, 2005, p. 42). Em 1930, poetas e intelectuais como Aimé Césaire, da Martinica, Léopold Sédar Senghor, do Senegal, e Léon-Gontran Damas, da Guiana, dão origem ao conceito de *Négritude* através da criação de um movimento filosófico, político, poético e estético (Moore, 2010, p.7). O movimento pretendia perceber ‘Quem somos enquanto negros num mundo branco?’ e que camadas sociais estavam subjacentes aos comportamentos de pessoas negras devido à estrutura branca e patriarcal em que africanos da diáspora estavam inseridos. Nesse sentido, para os poetas e intelectuais a:

“Negritude pode ser apreendida como o fruto do amadurecimento gradativo de toda uma linhagem de pensamento, de ambos os lados do Oceano Atlântico, sobre a condição dos africanos no seu continente e de seus descendentes na diáspora.” (Moore, 2010, p.8)

A negritude, como conceito, encontra-se rodeada de diversas dimensões que tocam na celebração das nossas diferenças físicas e culturais negras (Moore, 2010, pp.14–17), enquanto se reconhece como uma experiência que não é universal, com variantes de fatores internos e externos à pessoa negra. A politização da negritude – em territórios ocidentais – toma uma posição externa, como menciona Reni Eddo-Lodge no seu livro *Porque Deixei de Falar com Brancos sobre Raça* (2021, p.102), que possibilita discursos de objetificação, sendo o corpo a denúncia de estigmas pré-definidos e divulgados pelo campo visual, permitindo que afrodescendentes, africanos e migrantes sejam vinculados a uma imagem carregada de estereótipos e de discursos depreciativos. Consequentemente, o corpo negro deixa de ser visto como ser humano, mas sim como um objeto, um sentimento que o filósofo e psiquiatra Frantz Fanon carregou na primeira pessoa e que refere no seu livro *Pele Negra, Máscaras Brancas* ([1952] 2017) ao mencionar:

“eu chegava ao mundo, ansioso por fazer levantar um sentido às coisas, como a alma cheia de desejo de estar na origem do mundo, **eis que me descobria objecto no meio de outros objectos.**”<sup>3</sup> (Fanon, [1952] 2017, p.105).

Estas experiências identificadas como micro e macro racismo fazem crescer “uniformes sociais”, que impedem que indivíduos negros vivam na sua plena forma de ser e existir, por outras palavras, “Sem

passado preto, sem futuro preto, era-me agora impossível existir, a minha negritude.” (Fanon, [1952] 2017, p. 135). O que nos faz assumir que, por detrás da “máscara branca” abordada por Fanon ([1952] 2017), existe uma vontade incondicional de viver a absoluta negritude, celebrada pelos poetas e intelectuais em 1930 (Fanon, [1952] 2017, pp. 105–108; Mbembe, 2001). Identifico-me com a alineação identitária que Fanon ([1952] 2017) nos apresenta e que o artista negro Odair Monteiro projeta na exposição *Dur (spatial) stories live in performative futures* apresentada na galeria do Hangar CIA em fevereiro de 2022. O projeto que o artista expõe é formado por um vídeo onde o mesmo repete os movimentos de colocar e retirar uma máscara com a fotografia da face do próprio. Em simultâneo o artista ressalta em ‘loop’ as frases:

“Todos os dias a mesma máscara.  
Todos os dias a máscara branca.  
Todos os dias a mesma máscara.  
Todos os dias a máscara preta.”

Evidentemente, a experiência da negritude contem múltiplas relações, sendo que as que estão agregadas à diáspora são vivenciadas pelo colorismo, pela imigração, pela língua/linguagem, entre outros fatores que alimentam fantasias raciais. Sendo que a comunidade negra da diáspora enfrenta frequentemente esse questionamento de raça e de alienismos que proferem as palavras “estrangeiro” e/ou “estranho” num determinado território, acentuando a incompatibilidade imposta entre o ser negro, a sua nacionalidade e a sua cultura (Kilomba, 2020a, pp.117–118, Anjos & Rocha, 2022, p.123).

A emissão do passaporte entra como uma extensão destas vivências com o mundo, e no caso de pessoas negras em Portugal, vem com limitações e aberturas para o espaço europeu. Aquele que começou por ser um objeto intitulado “cartas de passagem” no século XVII, pelo rei de França, Luís XIV (1643–1715), tornou-se um documento indispensável para o controlo de muralhas (Rodrigues & Lopes, 2018). E, já mais tarde, com a revolução industrial e com as extensões de ferroviárias pelo continente no século XIX, houve uma maior necessidade de controle sobre os viajantes (Rodrigues & Lopes, 2018). Estas formalidades de passagens de fronteiras, são apontadas como preliminares no espaço europeu, sendo que hoje se universaliza num modelo que abrange a nossa identidade fiscal e fotografia (Rodrigues & Lopes, 2018; Carlos, 2023), ou seja:

“O mundo é acessível de acordo com o passaporte que transportamos, mas a nossa experiência do mundo expande ou retrai com a nossa pele.” (Carlos, 2023)

As fronteiras que um dia eram físicas e visíveis pela construção de muralhas, hoje tornam-se invisíveis e omnipresentes com fortes barreiras sociais, económicas e políticas. Cristina Carlos descreve no seu artigo para a Afrolis<sup>4</sup>, *O passaporte na pele* (2023), a sua consciencialização do passaporte como

3 Destaque pessoal em bold.

4 Projeto dirigido por Carla Fernandes, de partilha de informação digital e jornalismo sobre e de mulheres negras e radicalizadas em Portugal e no mundo.

lembrete de discriminações.

“Eu sinto-me livre em e para ser honesta eu sempre tive um grande sentido de liberdade pessoal. Sempre caminhei inconsciente, das fronteiras invisíveis levantadas contra a minha pele ou o meu género. Mas há sempre alguém que faz questão de me lembrar que as fronteiras existem.”(Carlos, 2023)

Nas viagens a Cabo Verde realizadas em fevereiro de 2022 e em setembro do mesmo ano, senti o desconforto que a autora Cristina Carlos (2023) refere, sendo esta, uma trajetória onde sou constantemente colocada numa posição que impossibilita a interseccionalidade de dois fatores da minha identidade, o passaporte português e ser negra. Nesta *passagem familiar*, no sentido que desde criança que faço esta viagem para Cabo Verde, foi sempre a fronteira que me deixou mais ansiosa e desconfortável. Estas inquietações são sentidas por gerações, através da apresentação de documentos identitários e, talvez por isso, o meu avô paterno levasse consigo a mala de viagem que abrigava todos os documentos que pudessem comprovar a sua travessia, um ato que manifestava nele segurança durante estas viagens. A primeira página do livro autobiográfico do artista Eustáquio Neves, *Aberto pela Aduana* (fig.152 e 153), inicia-se com apresentação de um passaporte, uma imagem visual que serve como ponto de partida para uma publicação que o autor descreve da seguinte forma:

“É também sobre essas fronteiras, sobre migração. Eu pego referências atuais, como um passaporte já vencido e uso algumas páginas dele. Todos os elementos lembram essa coisa do ir e vir.” (Revista Museu, 2022)

A obra de Eustáquio Neves, remete para a ideia de passaporte enquanto lembrete de barreiras sociais e, simultaneamente, um contraste com histórias e vivências passadas, através da projeção de fotografias, desenhos e colagens de pessoas da família do artista, tais como avôs e a mãe (Revista Museu, 2022). O processo íntimo e delicado que o artista partilha com o leitor, torna-se uma inspiração para o primeiro objeto apresentado no projeto prático da presente investigação, intitulado *Passagem Familiar*.

O passaporte torna-se assim apenas uma das ramificações de problemáticas identitárias que nos resumem a territórios e etnias. No contexto específico de Cabo Verde, ocorre um dilema identitário que se desenvolve com o constante cruzamento entre a condição de submisso, de progenitor, de impostor e de “outro”, o que tornou frequente o questionamento identitário e social e, por sua consequência, das dinâmicas de poder (Sousa, 2021, pp.33-34). Talvez por isso, em Cabo Verde, seja difícil perguntar “(...) quem é a tua raça, ou quem são as tuas gentes, ou de que família és, indistintamente, significando a mesmíssima coisa.” (Sousa, 2021, p.25). O que é experienciado por negros frequentemente no contexto ocidental, ao enfrentar a pergunta “és de onde?” ou “és português?” (Kilomba, 2020a, pp.256-258). Na perspectiva de Mário Lúcio Sousa (2021), em Cabo Verde ninguém pode apontar:

“(...) ao outro: “eu sou de cá e tu não”, porque todos viemos de alguma parte, ajudou na consolidação do processo, principalmente numa ilha. Essa apropriação que os cabo-verdianos fizeram do território ilhéu foi determinante como berço do fenómeno da Crioulização.” (Sousa, 2021, p.34).

Voltando a assumir o espectro hierárquico que coloca a negritude e a *branquitude* em polos opostos,



FIGURA 152 – FOTOGRAFIAS DO LIVRO DE EUSTÁQUIO NEVES, 'ABERTO PELA ADUANA'



FIGURA 153 – FOTOGRAFIAS DO LIVRO DE EUSTÁQUIO NEVES, 'ABERTO PELA ADUANA'



FIGURA 154- POSTAL DE SÃO VICENTE, UNION BAZAR. FONTE: ARQUIVO HISTÓRICO ULTRAMARINO DE LISBOA



FIGURA 155 - POSTAL COM IMAGEM DO INTERIOR DE UM ESTABELECIMENTO COMERCIAL DE FAZENDAS, NA CIDADE DA PRAIA. POSTAL A P&B (TEXTO A VERMELHO), VERSO DIVIDIDO, S.D.

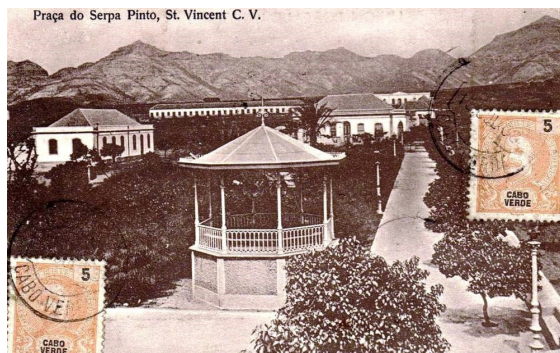


FIGURA 156 - POSTAL DA PRAÇA DE SERPA PINTO, SÃO VICENTE. FONTE: ARQUIVO HISTÓRICO ULTRAMARINO DE LISBOA, S.D.

identificamos o conceito de *antinegitude* que procura uma alusão à *branquitude* e ao desejo de reconhecimento de uma identidade que se diferencia. No artigo *Treços de antinegitude em Cabo Verde* (2022), José Carlos Gomes dos Anjos e Eufémia Vicente Rocha desenvolvem a problematização de identidades alusivas ao arquipélago e as suas relações com imigrantes africanos (Anjos & Rocha, 2022, p.109). Anjos e Rocha (2022) identificam ações de desenvolvimento de fenótipos em Cabo Verde que amplificam as diferenciações entre ilhas e as discriminações entre as mesmas, que nascem da estrutura identitária colonial (pp.109-111), parapelismos identificados nos postais da figura 154 e 155).

Para os autores, o racismo colonial corresponde à interceção regular com um sistema e sujeitos brancos que, mediante uma posição de privilégio, exercem poder sobre sujeitos não brancos, no entanto, no contexto do arquipélago de Cabo Verde, identificamos interações que abrangem um sentimento de *antinegitude* mesmo que este ambiente não tenha uma presença maioritariamente de sujeitos brancos (pp.110-111). Com isto, os autores Anjos e Rocha (2022) desenvolvem diversos exemplos sobre a *antinegitude*, abordando acontecimentos como o Carnaval do Mindelo, onde existe uma versão do *blackface* original dos Estados Unidos da América, conhecido no arquipélago como ‘mandingas’, o que multiplica atos de negrofobia alinhados com noções de *branquitude* e negritude (Anjos & Rocha, 2022, p.112-113), deixando-nos a questão “Can it be blackface if you identify as being black or part black?” (Kimeira, s.d.), colocada pela autora Ciku Kimeira no artigo *Who Are the Black-Painted Mandinga Warriors of São Vicente’s Carnival?* (s.d.). Efeito derivado da linha ténue de divisão

entre *sampadjudos* e *badius*, sendo que, para os cabo-verdianos, estas são consideradas duas raças caracterizadas por diferenças linguísticas e pela percepção que uns têm dos outros (Anjos e Rocha, 2022, pp.124-125). O carnaval no Mindelo é uma performance que alimenta o olhar do colonizador sobre corpos negros e faz que o cabo-verdiano se afaste da aceitação da sua africanidade, desumanizando outros corpos negros (Anjos & Rocha, 2022, p.114).

“Ao se oferecerem aos espectadores em obscena teatralidade como o percurso por uma alteridade, enquanto um si mesmo essencial, a força da representação de negritude acusa a exclusão constitutiva que fundamenta a partição moderna entre civilizados e selvagens.” (Anjos & Rocha, 2022, p.115-116)

Estes fatores fazem com que seja importante problematizar e perceber linguagens e expressões de poder que estão a reproduzir desejos inconscientes que relevam a aspiração por vivências que transportem o poder da *branquitude*, sendo que a *antinegitude* pode representar também uma forma de sobrevivência num mundo dominado pela supremacia branca, tentando que haja uma humanização que a *branquitude* carrega (Anjos & Rocha, 2022, pp.118-119). Relembrando que “sometimes things are neither black nor white, but a little bit more complex.” (Kimeira, s.d.).

“A promessa de um imago humano universal convida as pessoas que podem se apresentar como sendo de cor, mas não negras, a abraçarem um lugar quase branco num mundo rachado por hierarquias raciais.” (Anjos & Rocha, 2022, p.120)

Neste sentido, a *branquitude* entra como dinâmica de poder e reflexo de uma identidade que pode ser exercida na sua plenitude, sendo que a mesma é considerada a norma. No seu formato prático, o afastamento de pessoas negras do conceito de *branquitude*, segundo hooks (2019), previne-nos de fazer parte do processo de branqueamento e de sublinhar uma constante vitimização perante aquela que é a visão e ação do sistema de supremacia branca. O regime de branqueamento influencia de forma inconsciente e consciente pessoas racializadas, incentivando-as a viver no modo sobrevivência ou negação da negritude, o que demonstra que:

“A desconstrução da categoria “branquitude” é central para esse processo de desaprender atitudes e valores supremacistas brancos.” (hooks, 2019) e “esse desejo utópico deve ser distinguido de uma solidariedade com a negritude que está enraizada em ações em que o indivíduo deixa de se identificar com a branquitude como símbolo de vitimização e impotência.” (hooks, 2019)

Como resultado da aplicação de ideais e valores de supremacia branca em Cabo Verde, a *antinegitude* identificada no território estende-se a migrantes africanos, sendo que o arquipélago restringe os modos de vida de negros do continente nas ilhas, insensibilizando a sua presença e constatando-os como “Outro” (Anjos & Rocha, 2022, p.124). Esta definição parte de convicções de colorismo, e passa por dimensões espirituais, segundo Anjos e Rocha (2022):

“O dedo negrófobo aponta para a máscara e crê que existe algo para além da máscara que é da ordem do espírito, mais propriamente de uma degeneração espiritual. O que é designado como mandjaku nada é senão a escuridão de que a cabo-verdianidade deve se desembaraçar no plano do ser e não apenas do aparecer. Aquela feiura sintomática de uma sub-humanidade no plano espiritual é o espectro, o lado obscuro da cabo-verdianidade.” (Anjos & Rocha, 2022, p.125)

Com isto, verificamos que a cultura da relação e as novas identidades derivam de relações de poder e coloniais impostas, o que pode limitar as nossas potencialidades identitárias. Segundo os autores Glissant ([1990]2011a) e Sousa (2021), a *crioulização* desenvolve-se neste contexto como uma terceira identidade que permite a escolha e afirmação diretamente do indivíduo (Sousa, 2021, p.24). Assim, de forma plural e híbrida, abre-se a possibilidade de aceitarmos-nos e celebrarmos-nos como pessoas negras plurais, valores essenciais e presentes na *Interven[ção]* do projeto prático que aqui se apresenta. Mbembe descreve, no ensaio *As Formas Africanas de Auto-Inscrição* (2001), que a essência e identidade do indivíduo negro é construída através da sua experiência: “A identidade africana não existe como substância. Ela é constituída, de variantes formas, mediante uma série de práticas, notavelmente as práticas do *self*” (Mbembe, 2001), experiência explorada no projeto *Bisnetos de Cabral* da presente investigação. Por sua vez, Mário Lúcio Sousa (2021) apoia a fluidez étnica e individual, ciente das inúmeras camadas culturais e sociais que transportamos, afirmando:

“A Crioulização inaugura a desterritorialização do indivíduo relativamente à sua identidade. Um indivíduo pode ser de qualquer parte do planeta, ter nacionalidade diversa, cidadania controversa e, porém, não estar preso a elementos como condição cultural ou de afirmação, enquanto pertencente a uma comunidade.” (Sousa, 2021, p.18)

A herança que Édouard Glissant nos entrega em *A poética da Relação* ([1990]2011a) vai ao encontro do desejo de viver em plenitude num ecossistema onde exista a liberdade de cada um de nós viver em si e no outro (Sousa, 2021, pp.24–25). Será esta abordagem uma utopia identitária ou uma realidade? O que bell hooks (2019) nos vem ensinar, independentemente do que poderá ser a resposta à questão colocada, é que devemos incorporar o amor como fala e autoconhecimento. Desta forma, achamos oportuno celebrar o trabalho desenvolvido por diversos espaços e associações que criam ambientes seguros para que negros discutam e partilhem as suas experiências e histórias em Portugal, assim como espaços de partilha de conhecimento e valorização da cultura e literatura africana e diaspórica. Celebramos a Associação Djass, a Associação Afro-Port, Afrolis, a livraria Dentu Zona, o coletivo The blacker the Berry, o coletivo Fonte, o espaço Mbongí, criados por nós para nós.

Conscientes de que os diversos conceitos apontados – *crioulização*, *mestiçagem*, *negritude*, *antinegritude* e *branquitude* – no contexto e espaço contemporâneo, abrangem diversas leituras que podem apagar as problemáticas sociais derivadas do colonialismo e/ou acentuar a sua presença. Visivelmente encontramos outras perspetivas situadas nos entre meios dos conceitos apresentados anteriormente, no entanto, é importante deixar em aberto questões, discussões e pensamentos com a contínua celebração de pluralidades. Assim, o projeto prático abre espaço, através da *interven[ção]*, para discutir com artistas e designers da diáspora negra em Portugal, relações de identidade a partir destes conceitos. Cada um dos participantes, os *Bisnetos de Cabral*, é convidado a partilhar através da sua vivência e voz particular as suas alegrias e conflitos identitários com a cultura e o passado.

## CAPÍTULO 3

# A VOZ DO DESIGN: FALTA CONTAR-NOS

**Com frequência o design gráfico reserva-se como uma área neutra de expressão e influência, uma problemática identitária da própria disciplina que faz levantar questões sobre o seu poder de intervenção na sociedade. Afinal, que histórias ouvimos sobre o design? Que histórias estamos a construir enquanto designers? O capítulo ‘Voz do Design’ vem refletir sobre estas questões e abrir espaço para (re) pensarmos o que é o design gráfico enquanto contador de histórias e qual o seu campo de ação num corpo social diversificado. Partimos da análise da história, da representatividade, da cultura e seguimos para a celebração, refletindo sobre as inúmeras formas de descolonização e ação criativa do próprio design.**

## 3.1. DESIGNER COMO CRIADOR DE HISTÓRIA(S)

Ao longo das nossas trajetórias, somos constantemente expostos a uma variedade de histórias apresentadas em diferentes formatos, sejam eles sons, livros, imagens ou outros estímulos. Cada uma dessas histórias é contada por um narrador e é importante reconhecer que essas narrativas são moldadas por perspectivas que abrangem muitas vezes representações de categorias como raça, sexo, classe e gênero. O design gráfico, pode por sua vez, ser considerado uma ferramenta poderosa para dar voz a algumas dessas histórias. No entanto, a disciplina em si, carrega também consigo um legado enquanto forma de expressão e comunicação, que será a história que exploraremos neste capítulo. Começamos por perceber o percurso do design gráfico enquanto disciplina, sendo que, na sua generalidade, esta é considerada uma prática profissional, originalmente associada a uma arte comercial, cujo principal objetivo é promover produtos e marcas.

Segundo o artigo *We Need Graphic Design Histories That Look Beyond the Profession* (2021) publicado na plataforma AIGA Eye on Design, da autoria de Aggie Toppins, o termo design gráfico foi cunhado em 1922 por WA Dwiggin, designer de livros, calígrafo, ilustrador e tipógrafo americano. Desde então, o avanço da área permitiu que, entre a década de 60 e 70, começasse a ser pensada e lecionada como disciplina académica em instituições europeias e americanas. A jovem disciplina destacou-se num conjunto de instituições e movimentos como a *Bauhaus*, o *Construtivismo*, o *Estilo Tipográfico Internacional*, a *New York School*, (Miller, A. et al., 1991; Lupton et al., 2021, p.13; Mareis & Paim, 2022, p.14), entre outras onde se distinguiram designers como Paul Rand, Bradbury Thompson, Saul Bass, Otto Storch, Herb Lubalin, Lou Dorfsman e George Lois, reconhecidos como grandes inovadores na área nas suas respetivas épocas (Miller, A. et al., 1991). Estes designers são “mostly white, male, cisgender designers in the Global North.” (Mareis & Paim, 2022, p.11), tendo os seus projetos e trabalhos sido selecionados para fazer parte da história do design que nutre um imaginário de universalidade (Miller, A. et al., 1991; Santana, 2022; Mareis & Paim, 2022, p.11). Livros de design como *A History of Graphic Design* publicado em 1983 pelo designer gráfico norte-americano Philip B. Meggs, são representativos dessa realidade, assim como a cronologia de arte criada em 1936, através do ponto de vista do curador fundador do MoMA (Museum of Modern Art), Alfred H. Barr Jr., que abrange principalmente a realidade ocidental como forma de mapeamento, reconhecimento e preservação da arte e do design ao longo do tempo (Lupton et al., 2021, p.80–82). A desvalorização do poder da própria disciplina nos meios políticos, sociais e públicos, resulta em projetos como os cartazes realizados por Ludwig Hohlwein criados no período nazi, que até então eram neutralizados e pensados apenas pela sua qualidade estética (Miller, A. et al., 1991). Estes são fatores e projetos que alimentam problemáticas como:

“There are two problems with design history. The first is how design history is written, for how history is written affects how the past is seen and understood. **How history is written also**

affects how the past is used.<sup>1</sup> And that’s the second problem: **Most design history is not written, it’s shown.**<sup>2</sup> There’s a lot to look at, but not much to think about.” (Miller, A. et al., 1991)

Leonardo de Vasconcelos Santana, designer negro queer brasileiro, no seu artigo *Judging by the Cover: Racial Bias in Design Publishing* (2022) refere como a exclusividade de referências elitistas no design lhe fizeram sentir que em determinada fase da sua graduação não conseguia “(...) relate to these books in any way anymore. Instead of building myself as a designer, these books were breaking me apart as a person. Shattered and deconstructed, I had to look for new pieces of ‘me.’” (Santana, 2022). Enquanto mulher negra, senti na primeira pessoa essa ausência de referências que Santana (2022) refere, sendo que “(...)Black women, unsurprisingly, feature at the bottom edge of the publishing field.” (Santana, 2022), como entre outros campos do design, reforçando a narrativa de que a história e a prática do design “(...) is dominated by male worldviews and ideas, while women only play the role of consumers or advertising models” (Mareis & Paim, 2022, p.13).

Para contextualizar a ausência da mulher negra no design, retomemos o século XIX, quando mulheres brancas se consciencializaram das discriminações que sofriam, iniciando movimentos que procuravam a igualdade salarial, profissional e o reconhecimento, que até então era exclusivo dos homens (Lupton et al., 2021). No entanto, nem todas as mulheres conseguiam manifestar a sua experiência no movimento, como era o caso das mulheres negras, que se encontravam numa posição onde se viam obrigadas a escolher entre a luta pela questão de gênero e a racial (hooks, [1981]2018, pp. 17–35; Lupton et al., 2021, p.10–11; Lodge, 2021, p.167–184). Esta questão é amplamente abordada pela escritora e ativista bell hooks no seu livro, *Não serei eu Mulher? As mulheres negras e o feminismo* ([1981]2018) onde partilha experiências vividas por mulheres negras e de como as mesmas são oprimidas, impedidas de lutar pelos seus direitos e impossibilitadas de decidir o seu destino, algo que, implicitamente, se estende ao design. Apesar de, em termos teóricos, se considerar que o feminismo e o design são práticas que devem incluir mais vozes na sua projeção, de modo a abrir mais espaços de diálogo e de representação para todas as mulheres (Lupton et al., 2021, p.10–11), que mulheres estamos realmente ouvir durante esse processo de inclusão no design? O projeto e exposição *Errata* (2021) – que iremos abordar mais detalhadamente no segmento deste subcapítulo –,relata que, na primeira metade do século XX, muitos artistas homens eram contratados para a criação de capas e ilustrações, no entanto, adjudicavam esses trabalhos a artistas mulheres, nomeadamente a concepção de livros educativos. Esses recursos didáticos visuais de ensino, estavam associados ao ambiente doméstico e como consequência, na época eram confiados principalmente às mulheres que estavam vinculadas os papéis de mães e esposas (Errata, 2021, p.5–7), particularmente mulheres brancas artistas.

A este propósito importa realçar que, no que diz respeito ao sistema de ensino, identificamos, no contexto português, existirem conteúdos e materiais gráficos que, desde o primeiro contacto das

1 Destaque pessoal em bold

2 Destaque pessoal em bold

crianças, tendem a invisibilizar a presença de pessoas racializadas. Eva Gonçalves, designer gráfica, investigadora e educadora, no seu artigo *Embarçoad Memories – Reckoning with the Portuguese violent colonial past through fragments of my family's heirloom* (2022), José Carlos em *Livros escolares em Portugal banalizam escravatura em África* (2017), e as investigadoras Marta Araújo e Sílvia Maeso, através do livro *Os Contornos do Eurocentrismo – Raça, história e textos políticos* (2016), identificam problemáticas de poder e raça presentes nos manuais escolares em Portugal. Os diversos autores apontam que os conteúdos apresentados carregam conflitos mediante imagens e textos sobre diferentes identidades que são alienadas do território, o que perturba o percurso, autoestima e imagem social de comunidades não brancas (Henriques et al., 2017; Carlos, 2017).

“Meanwhile, schoolbooks taught generations of Portuguese that “slaves,” coffee and sugar were the most profitable colonial exports in a time when ‘Portugal was the biggest colonial power in the world’. Our national anthem still praises the heroes who conquered the oceans, without ever questioning what this supposed bravure and fearfulness did to others, while right-wing nationalists and authoritarians are given prime-time media coverage.” (Gonçalves, 2022)

“Em muitos livros escolares, segundo Marta Araújo, os escravos continuam a ser vistos como mais uma mercadoria em circulação entre a África, Europa e América. Também é notória a preponderância das figuras brancas, sobretudo o clero, na luta contra a escravatura. Dá conta também que nunca se fala nos livros dos processos de resistência das populações.” (Carlos, 2017)

No seu já clássico artigo, escrito em 1987, intitulado *Black Designers: Missing in action* (fig.157), a autora, pensadora, crítica, estrategista de novas mídias, teóloga, escritora, e conferencista negra, Cheryl D. Miller defende que existem mais obstáculos para as pessoas negras designers no contexto educativo e profissional, que derivam de fatores familiares, económicos, sociais, entre outros, que fazem com que os mesmos sejam ou se sintam alienados, isolados e/ou desvalorizados (Miller, 1987; Santana, 2022). Já a socióloga e investigadora Cristina Roldão, na sua intervenção no filme/documentário *Dos manuais às universidades, onde está o racismo na escola?* (2017), defende que um dos cenários de isolamento no ensino superior parte das dificuldades que jovens negros têm no processo de entrada na universidade em Portugal, sendo que a maioria dos sujeitos negros eram (são) orientados para a realização do ensino profissional no secundário, não havendo expectativa que os mesmos prossegam os estudos (Henriques et al., 2017). No contexto específico das áreas artísticas, Cheryl D. Miller (1987) discute como, para muitos pais negros, a educação é um sinónimo de estar mais perto de atingir sucesso e por isso, os filhos tendem a ser reflexo dessa crença (Miller, 1987, pp.58-138; Santana, 2022). A autora defende ainda que, mesmo tento como foco a educação como meio para atingir estabilidade, nem todas as profissões encaixam na representação de um trabalho de sucesso para os pais, o que é o caso do design e de outras áreas artísticas. São estes fatores que ajudam a enquadrar o isolamento visível na experiência da designer Inês Borges (2019, p.14), e na minha, ampliando e reproduzindo uma ausência de diversidade étnica no contexto académico, sendo eu ao longo do meu percurso no ensino superior, a única mulher negra da turma.



FIGURA 157 - CAPA DO ARTIGO ESCRITO POR CHERYL D. MILLER EM 1987, "BLACK DESIGNERS: MISSING IN ACTION"

É ainda este desconforto que Santana (2022) refere quando partilha o incómodo que sentia face aos livros que eram propostos como fontes de estudo durante o ensino académico. Estes eram assentes em narrativas com que o designer não se identifica e que retiravam uma vez mais a possibilidade de identificação e atuação cultural no design, frequentemente associado principalmente a indivíduos brancos (Santana, 2022; Mareis & Paim, 2022, p.11), algo que podemos identificar também no contexto português.

Nas últimas décadas, houve um esforço na documentação histórica do design em Portugal, reconhecido em contributos de publicações monográficas como a *Coleção D* (editada entre 2011 e 2016 pela Imprensa Nacional-Casa da Moeda) com um total de doze volumes e a *Coleção Designers Portugueses* (editada em 2016 pela ESAD IDEA e Cardume Editores), uma coleção de livros que narra a história do design em Portugal, abrangendo o período de 1890 a 2015. Mesmo sendo importante a existência de cada uma destas publicações, são raras as menções a mulheres, já que na *Coleção D* apenas testemunhamos a apresentação do trabalho de Lizá Ramalho, designer de comunicação, um dos membros da dupla R2 com Artur Rebelo, e na *Coleção Designers Portugueses*, os trabalhos de Ana Salazar designer de moda (Silvadesigners, 2011 ~ 2016; Errata, 2021, pp.5-7; Francisco, 2022, p.32). Damos ainda conta do facto de não haver nenhuma pessoa negra representada nos livros apresentados.

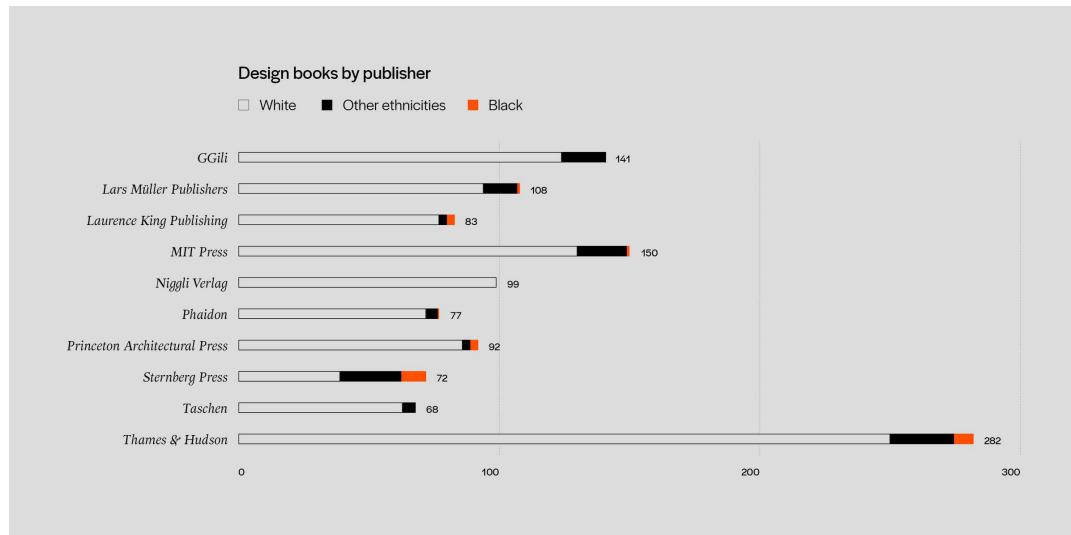


FIGURA 157 - DIAGRAMA DE LEONARDO DE VASCONCELOS SANTANA CRIADO PARA SEU PROJETO 'JUDGING BY THE COVER', 2022

Refletir sobre quem são os agentes de intervenção na disciplina faz-nos questionar: Quem conta as histórias? Quem realiza os projetos de design gráfico? Quem tem direito a fazer parte da sua história? Onde nela estão pessoas? A plataforma *Where are the Black Designers?*, criada com o objetivo de “heal, support, amplify, and make space for the entire spectrum of Black creativity” (s.d.), informa que, segundo o Censo de Design da AIGA de 2019, apenas 3% dos designers nos Estados Unidos da América são negros. É justamente esta realidade que o projeto *Judging by the Cover* (fig.157) (Santana, 2022) pretende enfatizar, ao abordar a questão da presença e representatividade do designer negro. Aqui, Santana (2022) projeta infografias – inspiradas nas infografias de W.E.B. Du Bois<sup>3</sup> – evidenciando a ausência de pessoas negras em algumas revistas de design. É importante ressaltar que essas publicações são amplamente utilizadas no contexto acadêmico e de ensino durante os primeiros anos de formação em design. O objetivo do projeto é promover a conscientização sobre a falta de diversidade, incentivando a inclusão e o reconhecimento da contribuição e perspectivas das pessoas negras no campo do design. Santana (2022), através de informação estatística, partilha os dados que correspondem à contribuição de pessoas negras como autoras, editoras ou colaboradoras nas respectivas edições de publicações (revistas, livros, catálogos, etc), como no caso da *Phaidon*, com a colaboração de uma pessoa negra em 77 publicações, ou da *Taschen* com nenhuma colaboração em 68 livros de design editados. Outros casos são analisados, apresentando resultados muito expressivos:

3 O escritor e ativista desenhou um projeto infográfico onde mostra como a comunidade afro-americana estava a ser invisibilizada e descontextualizada dos dados nacionalmente apresentados, através de um estudo transdisciplinar que junta disciplinas estatísticas, sociologia na história e demografia, o ativista criou infográficos que denunciavam as estruturas opressivas que separavam as populações negras e brancas.

“The U.K. publisher Thames & Hudson also didn’t perform well: of the 282 books in its design catalog, 250 were exclusively by white authors, 24 included authors of other ethnicities, and only eight had Black authors. Of the 108 design books listed by the Swiss publisher Lars Müller, only one featured a Black author: the Burkunabese architect Francis Kéré, who is one of eight contributors in a monograph about a Swiss architecture studio. If my calculation were proportional to the total number of authors, overall results would likely reveal an even greater disparity. But in the end, these numbers don’t lie: they expose the blatant lack of representation in design publishing.” (Santana, 2022)

Estes questionamentos, a partir de dados numéricos e respetivas percentagens, evidenciam de forma clara o impacto dessas ausências, abrindo caminhos para novas questões como: Onde estão os designers negros quando o conteúdo partilhado no artefacto gráfico e visual é direcionado e desenvolvido por pessoas negras, mas o seu design é produzido por sujeitos brancos? Várias edições de livros de referência e aclamadas no contexto de estudos negros e feministas negras, que celebram a presença e conhecimento de pessoas negras, têm produzido novos formatos de invisibilização, ao não selecionarem designers gráficos – e tradutores – negros para a sua criação e projeção temática. É este o caso da edição *Não serei eu mulher? As mulheres negras e o feminismo* ([1981]2018) de bell hooks pela Orfeu Negro, cuja capa tem a conceção gráfica de Rui Silva; ou da edição portuguesa da obra de Grada Kilomba, *Memórias da Plantação* (2020a), cujo design foi realizado também pelo mesmo designer; temos ainda o caso das revistas MICAR (Mostra Internacional de Cinema Anti-Racista), onde destacamos as edições de 2021 e 2022, que revelam a preocupação e sensibilidade de escolher tipografias da plataforma Vocal Type, criadas por pessoas negras, mas cuja conceção como artefacto, foi criada por Rita Ferreira; ou ainda o catálogo da exposição *Amílcar Cabral: uma exposição* (2023) com design da autoria de Vera Tavares e com a tipografia principal inspirada na fonte utilizada na revista latino-americana *C-Línea*. Estes são apenas alguns exemplos entre outros que fazem parte do contexto editorial português nos últimos anos.

Voltamos assim à questão colocada por Miller (1987; 2016): onde estão os designers negros? Onde está visível a sua presença e ação? A este propósito, o designer negro Silas Munro, citado no artigo *The Whitest Winners You Know* (2014), considera que:

“Yes, there are many great black and brown designers in practice, but they had to work harder than their peers to get there. There were fewer possibility models, at least that has been my experience. My teachers, as talented as they were didn’t reflect that aspect of my identity. My design history courses didn’t either. The monographs of design greats didn’t either. **There are still so many gaps.**” (Mckenzie, 2014)

Que histórias estamos a narrar enquanto designers? O desfalque histórico que o design gráfico tem sofrido, multiplica referências eurocêntricas de pensar e produzir, que consequentemente constroem sistemas, valores e uma história sobre o design gráfico que não se diversifica (Bourton, 2020; Bhatt, 2020; Lupton et al., 2021, p.5–25; Shaughnessy, 2021; Mareis & Paim, 2022, pp.11–22), persistindo uma insuficiência de conteúdo acessível realizado por e sobre design negro, feminista negro, LGBTQIA+ e um

4 Destaque pessoal em bold.

design que visa participar em políticas de inclusão social, abrangendo aspetos psicológicos e físicos. A escritora nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie (TED, 2009), manifesta justamente esta preocupação sobre o perigo de uma abordagem única da história ao afirmar que:

“(...) a single story shows a people as one thing as only one thing over and over again and that is what they become. It is impossible to talk about a single story without talking about power. (...) Power is the ability not just to tell the story of another person but to make it the definitive story of that person. (...) The single story creates stereotypes and the problem with stereotypes is not that they are untrue but that they are incomplete, they make one story become the only story<sup>5</sup>, of course Africa is a continent full of catastrophes the immense ones such as the horrific rapes in Congo and depressing ones such as the fact that 5000 people apply for one job vacancy in Nigeria, but there are others stories that are not about catastrophe and it's very important it is just as important to talk about them. I've always felt that is impossible to engage properly with a place or person without engaging with all of the stories of that place and that person. The consequence of the single story is this it robs people of dignity, it makes our recognition of our equal humanity difficult it emphasizes how we are different rather than we are similar.”<sup>6</sup> (TED, 2009)

Em *Design By Accident – For A New History Of Design* (fig. 159) (2019), de Alexandra Midal e em *O design que o design não vê* (fig.160) (2018), de Mário Moura, ambos os designers e críticos reconhecerem o design gráfico como uma disciplina que cria identidades e histórias, destacando o paradoxo do design ser associado à funcionalidade quotidiana, afastando-se de habilidades de análise crítica, literária e artística. Nesse sentido, são necessárias, segundo Midal (2019), novas historicidades que valorizem figuras e eventos negligenciados e que abordem o design de forma crítica. O que, conseqüentemente, nos remete para um design intrinsecamente ligado à literatura, política, história, geografia e cinema, levando ainda a uma revisão do seu legado em relação à raça, classe, género, autoria e periferia (Moura, 2018).

Assumimos, assim, que não só o design não é uma disciplina neutra, como a consciencialização desse ato, permitirá reconhecer que a disciplina não é isenta na construção da cultura visual e da

comunicação e, neste contexto, por vezes veículo de mensagens discriminatórias. A imparcialidade que a disciplina tende a afirmar ser portadora poderá carregar consigo conflitos sociais. O teórico e designer português Mário Moura (2018), menciona que, perante esse facto, devemos reconhecer que:

“A raça é hoje um conceito que não tem credibilidade científica. Contudo, não é possível isolar o discurso racista das intenções mais gerais de Crane<sup>7</sup>. O design **não se limita apenas a decisões silenciosas sobre formas, é também uma disciplina que gere todo um discurso, todo um modo de falar sobre decisões formais, um modo de argumentar, de hierarquizar, de lhes atribuir um valor social.**<sup>8</sup> (...) Ou seja, que o design produzia não apenas modos de representar graficamente o racismo, mas maneiras de articular racialmente decisões formais. (...) Não era uma ideia original. Naquela altura, a suástica estava na moda, bem como o nacionalismo. Muito do design da época aderiu a uma mística simbolista de tons étnicos e nacionalistas.” (Moura, 2018, 25–26)

Para além dos conflitos sociais apontados, compreendemos que, “in short, design today struggles to confront this modernist and postwar heritage, which rests on colonialist and imperialist foundations. As a practice deeply linked to the rise of capitalism, industrial mass-culture (...)” (Mareis & Paim, 2022, p.15). Vários designers e plataformas, tal como Chimamanda Ngozi Adichie (TED, 2009) o fez, reconhecem o risco de uma prática de design indiferente às suas repercussões, como é o caso da plataforma *FUTURESS* criada em 2019, que descreve nos seus objetivos que “Our world is unjust and unequal, and design is deeply complicit in this. Design is never neutral—it is always political. It can either suppress and oppress or—our vision—be a tool for collective resistance and liberation.” (s.d.). Pelo facto de o design ser político e ter o seu valor social, constata-se que, tal como defende a designer Shannon Doronio Chavez no seu artigo *What Design Needs to Understand About Racial Gaslighting* (2022), “there is no universal design language”.

Podemos assim entender que a história e os seus narradores têm sido perpetuadores de ações de exclusão e reprodução de imagens negativas sobre determinados grupos sociais – mulheres negras, homens negros, pessoas não brancas, pessoas LGBTQIA+, mulheres e pessoas com incapacidade física ou mental –, distorcendo o que é a realidade destes grupos e restringindo a sua fala. No artigo, *Design Struggles: An attempt to imagine Design Otherwise* (2022), Mareis e Paim salientam claramente que:

“Despite the broader social visibility of womxn and LGBTQIA+ people, the field of design is still predominantly white and suffers from deeply entrenched heteropatriarchal institutional structures of education and practice, failing even modest targets for diversity among staff and students. Particularly in continental Europe, most professorships and teaching positions are still held by white cisgender men, leaving an absence of role models and a strong sense of a “glass ceiling” for historically marginalized genders in the field.” (Mareis & Paim, 2022, p.13)

Partindo deste cenário de ausência, diversos designers, através dos seus projetos, procuram fazer ouvir a sua voz e, de forma prática, analisar como a história do design tem sido escrita até ao momento e como

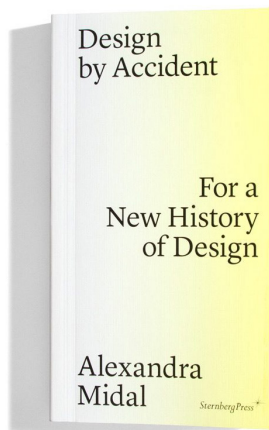


FIGURA 159 – CAPA DO LIVRO 'DESIGN BY ACCIDENT – FOR A NEW HISTORY OF DESIGN' DE ALEXANDRA MIDAL



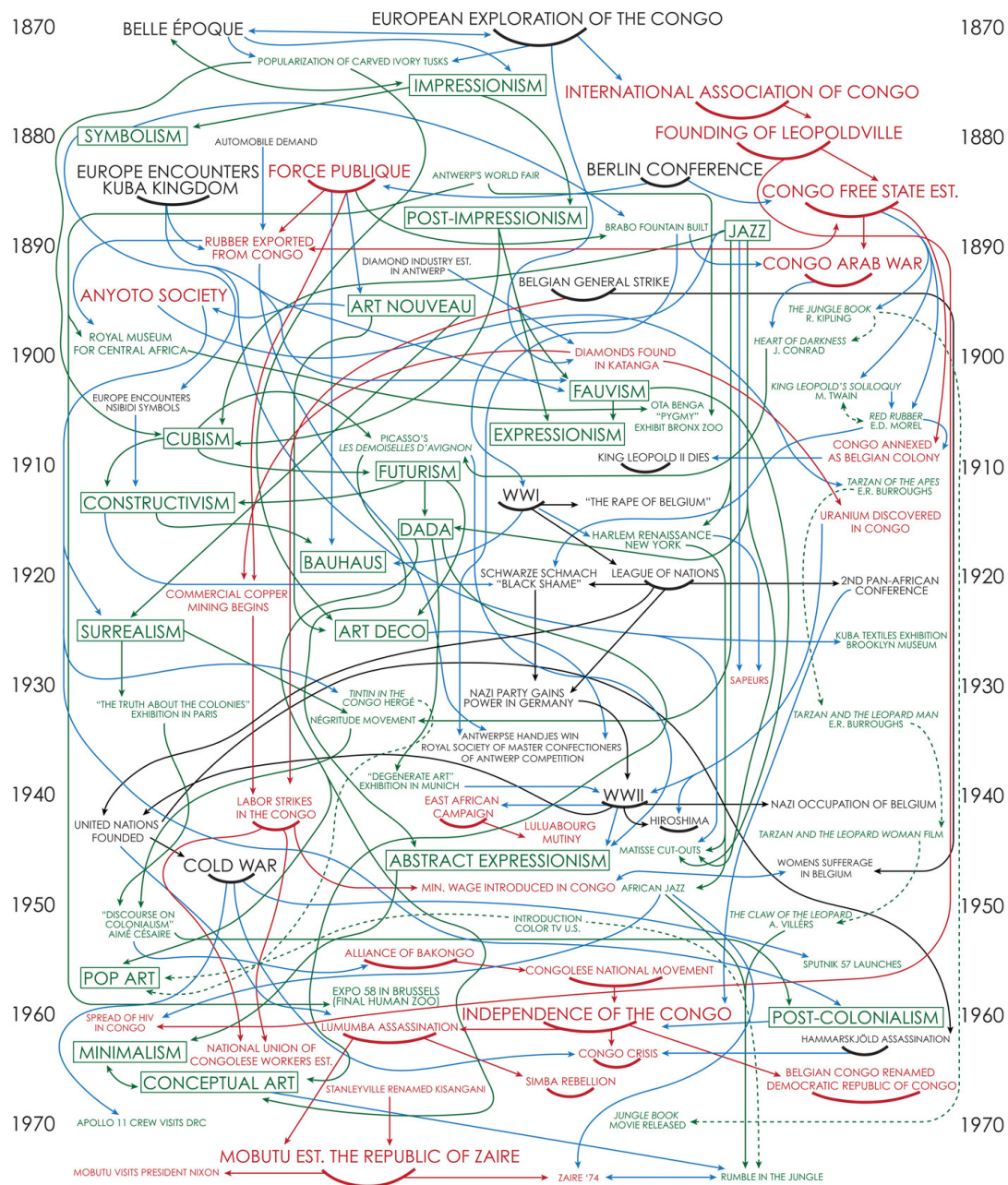
FIGURA 160 – CAPA DO LIVRO 'O DESIGN QUE O DESIGN NÃO VÊ' DE MÁRIO MOURA 1ª EDIÇÃO DA EDITORA ORFEU NEGRO

5 Destaque pessoal em bold.

6 Vídeo disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=D9I-hs241zqg>> . Chimamanda Ngozi Adichie: The danger of a single story | TED – (9:23)

7 Mário Moura (2018) refere-se Walter Crane, ilustrador e pintor inglês do século XVII / XVIII. Um dos membros do Arts and Crafts e grande influenciador das artes e design da sua época.

8 Destaque pessoal em bold.



nos afeta presentemente, contribuindo para a descolonização da disciplina. Neste contexto, salientamos projetos de design e arte que procuraram preencher estas lacunas da história do design, percebendo quem faz parte e o que é o design em termos cronológicos e culturais. Em 2019, em resposta à cronologia criada por Alfred H. Barr Jr. anteriormente mencionada, o artista Hank Willis produz a sua reinterpretação da mesma intitulada *Colonialism and Abstract Art* (fig.161), mostrando-nos a importância do reconhecimento de várias histórias e personalidades nas artes, mais especificamente de pessoas negras (Lupton et al., 2021, p.80-82). Já em 2021, é apresentada *Errata* (fig.162), igualmente referida anteriormente, um projeto e exposição de Isabel Duarte e Olinda Martins em contexto de investigação, que se desenvolve através da principal pergunta: “onde estão mulheres na história do design?” (Errata, 2021, pp.5-7). Neste projeto, as investigadoras discutem, questionam e reconhecem muitas das problemáticas de documentação, arquivo e registo sobre a história do design em Portugal, assumindo que, através deste processo de compilação de nomes de mulheres portuguesas que trabalharam no design, podem ser criados outros mecanismos de canonização e exclusão. Numa reflexão expressa na folha de sala da exposição *Errata*, as investigadoras perguntam-se:

“(…) onde estão as mulheres no design. Mas tantas outras perguntas são necessárias: onde estão es designers racializadas; es queer; es colectives; es recolhides; es autodidatas e es anónimes? Temos consciência que, ao montar esta exposição, fizemos também omissões significativas. Não há nesta mostra mulheres racializadas. A seleção de trabalhos está centrada no Porto e em Lisboa. As mulheres aqui representadas foram, de certa forma, privilegiadas, podendo prosseguir, sem muitas resistências, uma carreira nas artes.” (Errata, 2021, pp.5-7)

Já o projeto *The People's Graphic Design Archive* (fig.163 e 164) iniciado por Louise Sandhaus, dedica-se a criar uma rede online, já que seria difícil arquivar todo o material gráfico num só livro, onde estudantes, professores, académicos e outras pessoas podem adicionar documentos, vídeos, áudios, links e sites relevantes para a expansão de novas histórias no contexto do design gráfico. Os objetivos principais deste projeto passam por desdobrar histórias sobre a produção por pessoas negras, latinas, indígenas, pessoas LGBTQIA+, mulheres e outros designers marginalizados ao longo dos tempos, expandindo o cânone e permitindo que este não seja apenas pertença de pessoas privilegiadas. O projeto pretende ainda, transversalmente, alargar o significado do próprio design gráfico, salvaguardando uma história coletiva (The People's Graphic Design Archive, s.d.).

Para encerrar este conjunto de exemplos, convocamos a exposição *As, Not For: Dethroning Our Absolutes* (fig.165) de 2020/2021, apresentada ao público na BU Art gallery / Stone gallery com o propósito de realizar um levantamento histórico incompleto sobre designers afro-americanos, desde o século passado até a atualidade, partilhando métodos e personalidades que não são inseridas em ensaios académicos e/ou são invisibilizados. O projeto foi desenvolvido por Jerome Harris, design gráfico, professor e curador, em colaboração com Mary Yang e os seus estudantes de design gráfico da Universidade de Boston – College of Fine Arts (BU, 2021).

# COLONIALISM AND ABSTRACT ART

FIGURA 161 - PROJETO DO ARTISTA HANK WILLIS 'COLONIALISMO AND ABSTRACT ART', 2019

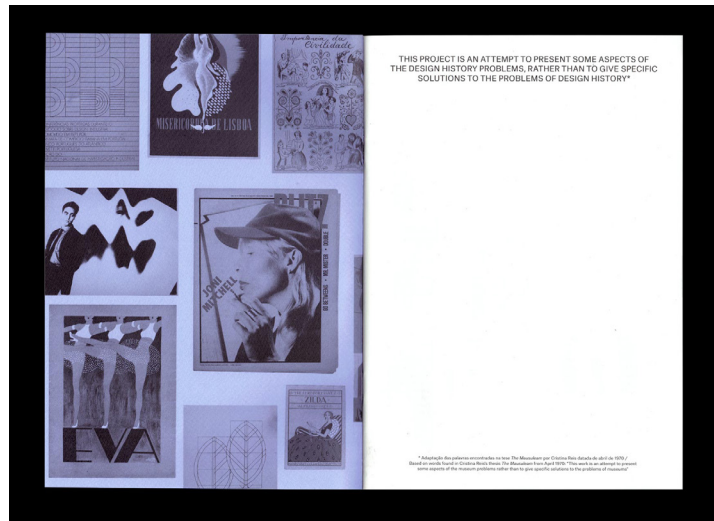


FIGURA 162 – IMAGEM DA FOLHA DE SALA DA EXPOSIÇÃO 'ERRATA'

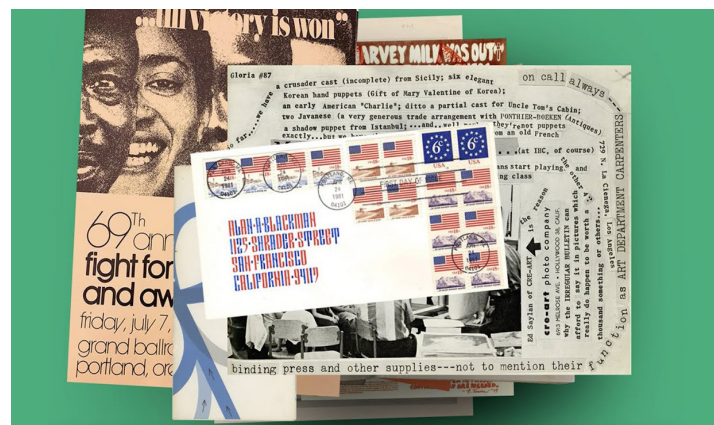


FIGURA 163 – PROJETO 'THE PEOPLE'S GRAPHIC DESIGN ARCHIVE' – IMAGEM DA PÁGINA WEB DO PROJETO



FIGURA 164 – PROJETO 'THE PEOPLE'S GRAPHIC DESIGN ARCHIVE' – IMAGEM DA PÁGINA WEB DO PROJETO

Ao longo da escrita, repetidamente questionei-me sobre o meu papel como narradora e protagonista, uma dinâmica que serviu como uma das principais motivações para conduzir a pesquisa atual e que marcou o início da criação dos elementos gráficos do projeto de mestrado. O desconforto de não ter respostas para as perguntas que surgiam levou à necessidade de reflexão e investigação. Reconhecemos que a história do design tem sido contada de forma incompleta, com preconceitos por desconstruir e interseccionalidades por considerar, perguntas por responder e fazer. Nessa perspectiva surge a urgência em conhecer e explorar a diversidade de histórias que nos são apresentadas em diferentes formatos e estímulos, cada uma com o seu narrador e perspectivas moldadas por fatores raciais, sexuais, de classe e género, trazendo-nos algumas respostas.

Diante das dificuldades enfrentadas pela comunidade negra em todo o mundo, somos impelidos a refletir sobre a imagem construída em torno dela e a valorizar as práticas de artistas e designers negros no campo social e político. Destacar exemplos de projetos que valorizam a história negra e os espaços de atuação desses profissionais na criação de representações autênticas das nossas vivências, é crucial para o processo de memória que esta investigação aborda. Reconhecemos, ainda, a importância da representatividade e do papel da educação na influência das percepções e trajetórias da comunidade negra. Com isso, adentramos num entendimento mais profundo da relevância da representação e do legado da comunidade negra no design, abrindo caminho para a próxima etapa da nossa pesquisa.

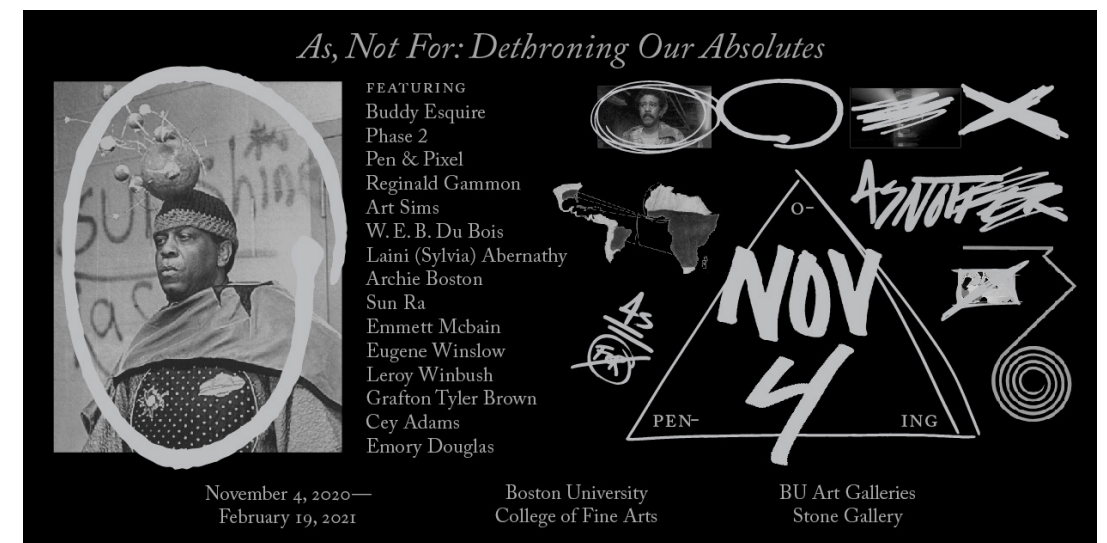


FIGURA 165 – IMAGEM DE DIVULGAÇÃO DA EXPOSIÇÃO 'AS, NOT FOR: DETHRONING OUR ABSOLUTES', 2020/2021

## 3.2. AÇÃO DO DESIGN: LUTAR PARA RESPIRAR

No dia 12 de março de 2020, em Portugal, foi anunciado o estado de emergência, um momento que marcou o início de uma crise global sem precedentes. Uma pandemia assolava o mundo, obrigando milhões de pessoas a permanecerem nas suas residências como medida de contenção. No entanto, nesse contexto desafiador, nem todos tiveram o privilégio de desempenhar as suas atividades profissionais remotamente e resguardar-se em casa. Os meus pais encontravam-se nessa situação, sendo necessários os seus serviços laborais fora da sua residência, ambos enfrentaram diariamente o risco e as exigências das suas ocupações.

A 13 de março de 2020, Breonna Taylor é morta na sua casa, a 25 de maio George Floyd é asfixiado pelo domínio policial (Gordon, 2022, p.28), no dia 27 de maio é notificado o homicídio de Tony McDade (Mareis & Paim, 2022, p.22). Nessa mesma altura, as redes sociais tornam-se aliadas do ativismo e da consciencialização social global. Santana reflete no seu artigo, *Judging by the Cover: Racial Bias in Design Publishing* (2022), publicado na plataforma *FUTURESS*, como era confrontado com inúmeros comunicados de estúdios de design, escolas, museus e editores que circulavam no *feed* do seu Instagram em formato de quadrados pretos com a premissa de “committing to do better.” (Santana, 2022).

“I was flabbergasted. In this day and age, how could anyone even think about discussing ‘possible futures’ without including the perspectives of Black designers?” (Santana, 2022)

A brutalidade policial contínua em que os mesmos corpos são sacrificados, assassinados e desconsiderados, tornam visível que “A pandemia da COVID-19 chegou no meio de outras pandemias em curso. Elas incluem o racismo antinegro, o capitalismo voraz, o colonialismo disfarçado, o neofascismo, e as políticas sociais desumanizantes de desigualdades estruturais.” (Gordon, 2022, p.19). Algo que Mareis e Paim enfatizam igualmente no seu artigo *Design Struggles: An attempt to imagine Design Otherwise*, mencionando “In that, historian of science Edna Bonhomme reminds us that pandemics are not isolated phenomena, but “part and parcel of capitalism and colonisation”(2022, p.22). A luta contínua e a urgência em respirar presente desde a escravatura e do colonialismo, mostram que “Os negros nunca aguentaram tudo isto sem lutar. Afinal de contas, como se pode respirar em tais circunstâncias? Esta preocupação com o respirar é uma das marcas da consciência negra.” (Gordon, 2022, p.24).

Neste subcapítulo, conectamos com o ato de respirar como um meio de resistência e apresentamos alguns casos de estudo que mostram as repercussões dessa luta no contexto do design gráfico e como movimentos, personalidades e pessoas tornam o design ativista, considerando que “In particular, design has much to learn from activism, including what it means to struggle and the recognition that political work requires long-term goals rather than short-term, solutionist thinking.” (Mareis & Paim, 2022, p.21).

A luta contra as “pandemias em curso” (Gordon, 2022, p.19), é identificada em diversos contextos do design gráfico, como no caso do cartaz I AM A MAN (fig.166), que se tornou um marco visual e social. Em 1968, manifestantes saem à rua com os cartazes para clamar por melhores condições de trabalho para trabalhadores imigrantes negros que eram discriminados e não remunerados (fig.167). O slogan tem uma conotação afirmativa, inspirada em músicas do estilo *Blues* como “I Am a Man” de Bo Diddley e “Mannish Boy”, de Muddy Waters. Ambas carregam descrições patriarcais, mas também um sentido político e social que apela ao reconhecido da masculinidade negra equiparada à masculinidade de homens brancos (Toppins, 2020), ou, nas palavras de bell hooks (2022), um poder cujos homens negros buscam e identificam no reconhecimento e na influência que está historicamente atribuída ao sistema patriarcal liderado por homens brancos (hooks, 2022, p.65). Apesar da linguagem do cartaz estar associada ao género masculino, mulheres negras adotaram a imagem como manifestação e demanda por direitos igualitários relativamente aos homens e diferentes das mulheres brancas, cujas responsabilidades eram maioritariamente associadas a espaços domésticos na época (Toppins, 2020).

Posteriormente, o cartaz foi empregue em outras manifestações como, por exemplo, em 1970 numa greve de trabalhadores, na década de 1990 ligado à libertação LGBTQ e, mais recentemente, nas estratégias adotadas pelo movimento Black Lives Matter (Toppins, 2020).

“What began as the slogan for a labor strike became a national emblem in the ongoing quest for racial equality. In its time, ‘I Am A Man’ was an expression of agency that registered with multiple audiences. It lives on as a self-proclamation that tells an unassailable truth. Its presence in contemporary life is evidence of a dual inheritance: one in which structural racism unfortunately persists and one in which commitment to dismantling those structures must be continually renewed.” (Toppins, 2020).

Os artistas Glenn Ligon, Dread Scott e Hank Willis Thomas, desenvolveram projetos recorrendo ao cartaz como memória histórica e conexão com identidades contemporâneas, assim como a plataforma Volcal Type, lança a tipografia VTC Martin, baseada na fonte tipográfica utilizada no cartaz, fazendo uma homenagem ao ativista Martin Luther King e à história ativista da comunidade

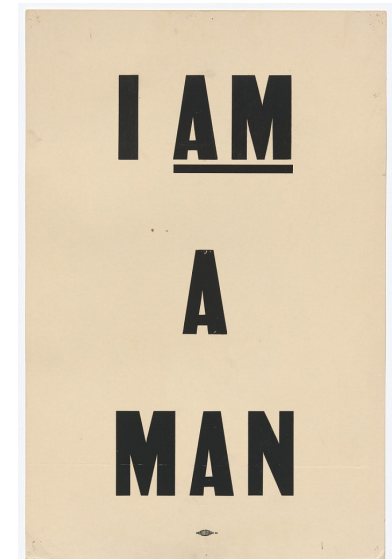


FIGURA 166 - CARTAZ 'I AM A MAN'



FIGURA 167 - IMAGEM DAS MANIFESTAÇÕES 1967

negra (Toppins, 2020). VTC Martin (fig.168) é uma tipografia que se faz presente repetitivamente no projeto prático que aqui apresentamos, também como forma de reafirmação constante das várias experiências apresentadas, com esperança de que, com a sua contínua reprodução, se oiça a história da voz que a narra.

O silenciamento parte de experiências singulares para experiências coletivas, ou vice-versa, sendo importante destacar designers, ativistas e investigadores que contribuíram para um maior reconhecimento de um sistema racista e opressivo, pessoas que fizeram uso da voz na primeira pessoa. No subcapítulo *Designer Como Criador De História(s)*, identificámos que a maioria das mulheres negras se encontravam em posicionamentos secundários em termos profissionais (Monteiro, 2016, p.992), como identificado no subcapítulo da presente pesquisa *Mulheres negras, presença silenciada*, impedindo-as de serem consideradas personagens principais nesses contextos. A dualidade entre a questão de género e racial, não impedia mulheres negras de continuarem a ter uma voz de grande relevância no ativismo, em espaços académicos e no desenvolvimento de projetos de design (hooks, [1981]2018, pp. 17-35; Kilomba, 2020a, pp.58-59; Lupton et al., 2021, p.10-11; Lodge, 2021, p.167-184). Este é o caso da designer Louise E-Jefferson, que estudou em Nova Iorque na escola de Belas Artes do Hunter College e na Universidade de Columbia onde cursou artes gráficas e impressão. Foi considerada umas das primeiras designers negras ao tornar-se diretora de arte da editora *Friendship Press*, distinguida pelos projetos que desenvolveu como, o mapa *Uprooted People in the US*, os selos anuais para a National Association for the Advancement of Colored People (NAACP) e capas do programa para o Beaux Arts Ball da National Urban League (Sutton, 2021). Após se aposentar, entre 1960 e 1970, Louise E-Jefferson fez diversas viagens a África, onde, através da ilustração e fotografia, documentou o modo de vida e costumes que foi encontrando, fazendo um levantamento detalhado de símbolos de comunicação de diferentes línguas africanas, dando origem ao seu livro *The Decorative Arts of Africa* (fig.199) (Sutton, 2021).

Convocando a pluralidade de mulheres negras, celebramos ainda a vida e ativismo de Marsha P. Johnson, uma mulher transgénero afro-americana, muito ativa durante os anos de 1960-1970 na luta pela

igualdade, respeito e valorização de pessoas LGBTQIA+. Marsha, contribuiu para o setor artístico e continua a fazê-lo, tendo inspirado a fonte VTC Marsha (fig.169) da plataforma Vocal Type, mostrando a diversidade das nossas lutas e como todas elas são importantes e importam. Ao reconhecermos e celebrarmos as mulheres negras e as suas lutas contra o racismo e a opressão, reconhecemos também a brutalidade física e psicológica contra a comunidade negra, salientando a importância de identificarmos mais personagens centrais que contribuíram para a visibilidade da problemática da estrutura racista e patriarcal.

O projeto *Judging by the Cover*, lançado em 2021 por Santana (2022), anteriormente abordado, inspira-se num dos projetos do sociólogo, historiador, ativista pelos direitos civis, William Edward Burghardt Du Bois aka W.E.B. Du Bois, sobretudo conhecido pela sua obra *The Souls of Black Folk*, publicada em 1903 (Weber, 2019). O projeto faz referência às infografias criada pelo escritor e ativista desenhado para a *Exhibit of American Negroes* e que mostram como a comunidade afro-americana era invisibilizada e descontextualizada nos dados estatísticos nacionalmente apresentados à época. Segundo o artigo *How W.E.B. Du Bois Meticulously Visualized 20th-Century Black America* (2019), escrito por Jasmine Weber, escritora e artista, W.E.B Du Bois procurou contextualizar informações sobre a luta pela emancipação, a denunciar estruturas opressivas, e salientar os inúmeros feitos realizados por afro-americanos, por meio de um estudo transdisciplinar que juntou áreas como a estatísticas, a sociologia, a história e a demografia. Este projeto foi publicado em 2018 pela Princeton Architectural Press, com o título *W.E.B. Du Bois's Data Portraits: Visualizing Black America* e com edição de Whitney Battle-Baptiste e Britt Rusert, incluindo ensaios de Aldon Morris, Mabel O. Wilson e Silas Munro (Weber, 2019). O resultado foi um total de 60 infografias (fig.170, 171 e 172), onde W.E.B. Du Bois expõe a sua análise, numa composição que identificamos como gráfica e visualmente informativa. A plataforma Vocal Type, anteriormente referida, estudou as tipografias utilizadas nas infografias de W.E.B. Du Bois e criou uma padronização entre as mesmas, o que se transformou na tipografia VTC Du Bois (fig.173) (Vocal Type, s.d.), uma família de



FIGURA 168 - TIPOGRAFIA VTC MARTIN CRIADA PELA VOCAL TYPE

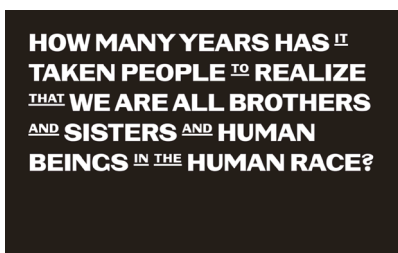


FIGURA 169 - TIPOGRAFIA VTC MARSHA CRIADA PELA VOCAL



FIGURA 170 - INFOGRAFIA DE DU BOIS INTITULADA 'THE GEORGIA NEGRO'

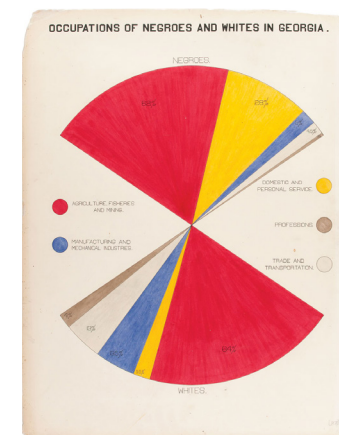


FIGURA 171 - INFOGRAFIA DE DU BOIS INTITULADA 'OCCUPATIONS OF NEGROES AND WHITES IN GEORGIA'

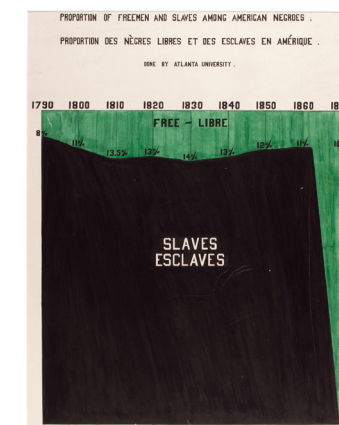


FIGURA 172 - INFOGRAFIA DE DU BOIS INTITULADA 'PROPORTION OF FREEMEN AND SLAVES AMONG AMERICAN NEGROES'



FIGURA 173 – TIPOGRAFIA  
VTC DU BOIS CRIADA  
PELA VOCAL TYPE

letras que compila um conjunto de onze variantes da mesma tipografia, uma delas usada no corpo de texto da presente investigação e outras nos objetos gráficos do projeto prático.

Organizações mais antigas também fomentaram a necessidade de respirar e erguer a ação ativista, como é o caso da OSPAAAL – Organização de Solidariedade dos Povos da África, Ásia e América Latina – já anteriormente referida, que utilizou o design gráfico como ferramenta ativista de modo a promover a solidariedade, além de apoiar movimentos de libertação, lutas anti-imperialistas e anti-coloniais. Num artigo publicado pelo Victoria and Albert Museum (s.d.) é referido que a conferência Tricontinental realizada em Cuba, no ano de 1966, foi importante para a criação da organização e mais tarde para o desenvolvimento da revista *Tricontinental*. Um meio de comunicação editorial que era acompanhado de pôsteres com temas relacionados com a luta pela libertação, solidariedade internacional e desenvolvimento. O alcance político e social que a OSPAAAL obtinha, permitiu que a organização fosse apoiada por movimentos de libertação e lutas sociais, fornecendo assistência política, diplomática e financeira. Entre 1967 e 2019 a organização trabalhou com mais de 300 designers que contribuíram com o seu olhar crítico e político na produção de pôsteres, incluindo mulheres designers como Elena Serrano. A maioria dos pôsteres da OSPAAAL foram impressos com a técnica de litografia *offset*, tendo também alguns sido realizados com a técnica de serigrafia, um recurso que utilizei propositadamente num dos elementos do projeto prático que aqui se apresenta.

No âmbito editorial do design há que destacar a forma como este setor permitiu que pessoas negras tivessem a oportunidade de se expressar e, nesse sentido, de respirar, comunicando as suas vivências, ativismos e realidades, de forma política e artística, tornando-se, através dos seus projetos, personagens e narradores principais da história a ser contada. É este o caso de publicações como a revista *The Crisis Magazine* (fig.175), criada em 1910 pela National Association for the Advancement of Colored People (NAACP) e fundada por W.E.B. Du Bois, Oswald Garrison Villard, J. Max Barber, Charles



FIGURA 174 – CAPADA REVISTA JET



FIGURA 175 – CAPA DA REVISTA THE CRISIS VOL.38



FIGURA 176 – CAPAS DA REVISTA EBONY



FIGURA 177 – CAPAS DA REVISTA THE BLACK PANTHER/BLACK COMMUNITY NEWS SERVICE



FIGURA 178 – CAPAS DA REVISTA 'TIME OUT' LISBOA

Edward Russell, Kelly Miller, William Stanley Braithwaite e Mary Dunlop Maclean; da *Opportunity Magazine*, uma revista académica que atuava na área de sociologia, publicada pela primeira vez em 1923 pela National Urban League (NUL); da revista literária afro-americana *Fire!!*, publicada em 1926 por iniciativa de Wallace Thurman, Zora Neale Hurston, Aaron Douglas, John P. Davis, Richard Bruce Nugent, Gwendolyn Bennett, Lewis Grandison Alexander, Countee Cullen e Langston Hughes (Sutton, 2021); da famosa *Ebony* (fig.176), fundada por John H. Johnson em 1945, que investe em dar voz à comunidade negra e às suas batalhas, relatando diversos acontecimentos e personalidades como “making household names of our heroic organizations like the NAACP, National Urban League, Student Nonviolent Coordinating Committee, Congress on Racial Equality, and the Black Panther Party for Self-Defense. Through the riots of the 1960s, to Tarana Burke’s founding of the #MeToo Movement, to the political activism of the indefatigable Stacey Abrams, fighting to end US voter suppression, and to Shaun King’s and William Barber’s political and economic advocacy, *Ebony* remains a touchstone for the clearest and most informative perspective on the African American experience.” como é mencionado no artigo *Covering Black America* (2021) escrito por Common; a *Jet: The Weekly Negro News Magazine*, fundada em 1951 por John H. Johnson, uma revista semanal americana; o *Black Panther Party* (Partido dos Panteras Negras) (fig.177) e o seu jornal desenhado por Emory Douglas, artista revolucionário negro, reconhecido por projetar 537 jornais para o partido entre 1967 e 1980 (Sudbanthad, 2015); da *Essence Magazine*, criada por Edward Lewis, Clarence O. Smith, Cecil Hollingsworth e Jonathan Blount, uma revista escrita por mulheres afro-americanas, sobre moda, beleza, cultura e estilo de vida, publicada pela primeira vez em 1970; entre outras.

No contexto português, a comunidade negra também fazia ouvir a sua voz e a sua presença através do formato editorial. São exemplos o jornal *O Negro*, já anteriormente mencionado (Roldão et al., 2021); o caderno *Poesia negra de expressão portuguesa* organizado por Francisco José Tenreiro e Mário Pinto de Andrade e com a participação da jornalista negra Noémia de Sousa na revista *Mensagem* contribuindo com os poemas “Sangue Negro” e “A negra” (Gonçalves, 2019, p. 124). Ou ainda produções mais recentes, como a fanzine *Cadernos de Consciência e Resistência Negra*, desenvolvida por Eduina Vaz e Sónia Vaz Borges, entre 2007 e 2011 (Roldão, 2019); ou ainda o número temático da revista *Time Out Lisboa* (fig.178), editado em 2021 (edição nº652), com uma menção a *Lisboa Negra*, que partilha, mediante vozes negras, espaços e empreendedorismos de pessoas negras em Lisboa, expondo a sua representatividade e importância na cidade (Dias, 2021).

Em Cabo Verde, entre o período colonial até à atualidade, podemos destacar publicações como: *Almanach Luso-Africano* (1895-1899) (fig.185); *A Esperança* (1901); *Cabo Verde* (1944-1945) (fig.182); *Raízes* (1977-1984) (fig.183 e 184); *Ponto & Vírgula* (1983-1987) (fig.179 e 186); *Fragments* (1987-1997) (fig.181); *Artiletra* (1991-ativa); *Pré-textos* (1991-2015); *Kultura* (1997-2001); *ANNAIS* (1999-2001) (fig.180); e *Novas Letras* (2016). Sendo que cada uma das edições contribuía para diferentes vertentes culturais, desde um contexto mais académico, a um pensamento cultural e artístico (Expresso das ilhas, 2017).

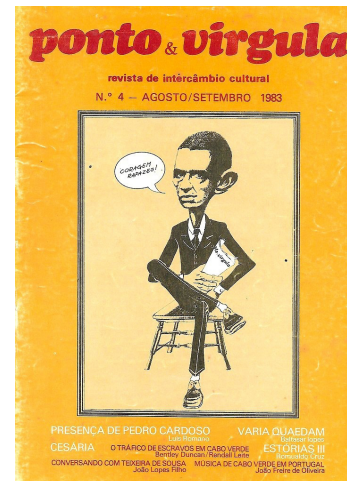


FIGURA 179 – CAPA DA REVISTA PUNTO & VÍRGULA Nº4, 1983

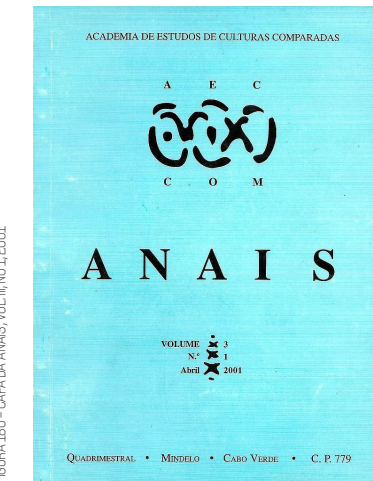


FIGURA 180 – CAPA DA ANNAIS, VOL. III, Nº1, 2001

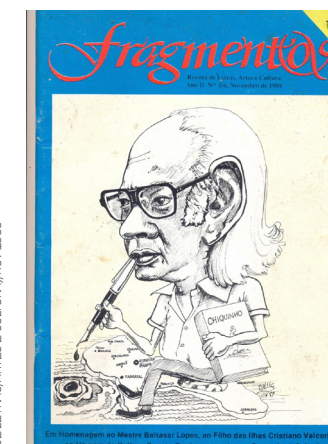


FIGURA 181 – CAPA DA REVISTA FRAGMENTOS (REVISTA DE LETRAS, ARTES E CULTURA), NOV, 1988



FIGURA 182 – CAPA CABO VERDE, 1982

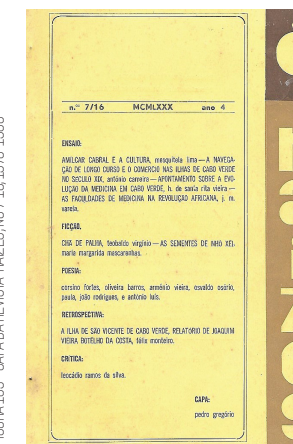


FIGURA 183 – CAPA DA REVISTA RAÍZES, Nº7-16, 1979-1980

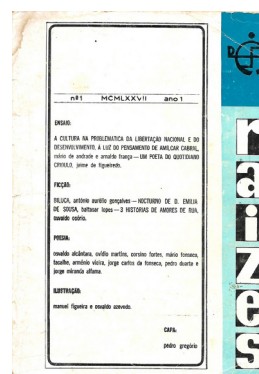


FIGURA 184 – CAPA DA REVISTA RAÍZES, Nº1, 1977

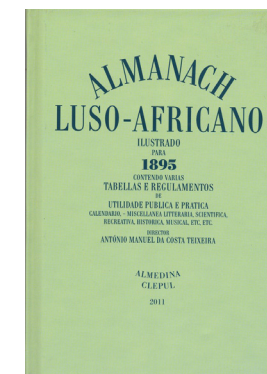


FIGURA 185 – CAPA DA ALMANACH, 1894



FIGURA 186 – CAPAS DA PUNTO & VÍRGULA, Nº5, 1983

O design é uma das ações que nos permite existir, por essa razão a sua projeção convida-nos a ouvir vozes que ecoam através de suas formas e cores. Nessa união, entre criatividade e impacto social, o design torna-se numa força poderosa que nos capacita a respirar vida em nossas visões. Inspirados pelas ações tomadas pelo conjunto de materiais editoriais partilhados, nasce a necessidade de respirar em termos editoriais com a criação do jornal *Luta tá Continúa*, um dos objetos práticos desta investigação, que promove a reafirmação da nossa existência – negra – política e social na luta pela libertação colonial, destacando as histórias e informações partilhadas na presente investigação sobre Amílcar Cabral, o PAIGC e as mulheres militantes cabo-verdianas do PAIGC. Esta inspiração destaca-se também na secção *Interven[ção]*, do presente projeto prático, resultante de uma proposta lançada a várias pessoas da diáspora, num desafio a respirar criativamente a sua experiência e uma reafirmação dos inúmeros significados do que é ser *Bianeto de Cabral*.

Cheryl D. Miller volta a questionar-se em 2016, ao publicar *Black Designers: Still Missing in Action?*, cerca de 30 anos após o seu primeiro artigo de 1987, incentivando-nos enquanto designers a fazer mais, levantando questões sobre a influência do nosso trabalho na sociedade de hoje. E, desta forma, abrindo mais possibilidades para o desenvolvimento de respostas inclusivas em termos raciais, de género, económicos, sociais e educacionais no mundo do design, com consciência de que ainda é necessária muita ação por parte dos designers negros:

“The more things change, the more they remain the same. But I dare say, as things remain the same and in spite of society’s paradigm shift, the black designer can be the advocate for change—the solution that is so needed today. Black graphic designers have great opportunity to fill an incredible void caused by a changing American platform, palette and demographic. It’s time to be the solution; it’s time to be seen, designing the solution now. (Miller, 2016, p.89)

É com estes ideais, que Cheryl D. Holmes-Miller (1987; 2016) exerceu uma considerável influência sobre designers negros, entre os quais Michele Vernon-Chesley que, em 1990, escreveu um artigo para a AIGA Journal of Graphic Design intitulado *Equal Opportunities? Minorities in Graphic Design*, e Brenda Mitchell-Powell com o seu texto publicado na plataforma AIGA Eye on Design, em 1991, que se destacou por questionar *Why is graphic design 99% white? Removing barriers to increase opportunities in graphic design* (Lupton et al., 2021, p.13). Ambos os artigos salientam que as oportunidades para minorias no design existem, no entanto, a sua falta de exposição e divulgação faz com que haja a sensação de que estas são inexistentes, o que realça a falta de representatividade destes grupos nos diferentes departamentos de design (Chesley, 1990; Powell, 1991).

No contexto do design, é crucial refletir numa escala que abrange desde a organização/instituição de produção de design até os designers criadores de conteúdo, ou vice-versa. Em outras palavras, torna-se essencial considerar cada decisão tomada ao longo do processo de design como fundamental. A escolha da tipografia desempenha assim um papel central nesse esforço, pois reflete uma decisão consciente baseada na nossa compreensão das questões raciais e sociais. Alguns designers defendem que as opiniões políticas não devem influenciar a seleção de uma fonte, no entanto, Agyei Archer (2019)

designer e tipógrafo negro, levanta questões sobre o impacto dessa escolha. No seu artigo *Type Choice, Political Choice* (2019), Archer destaca a controvérsia em torno da utilização de fontes projetadas por indivíduos com crenças políticas questionáveis. O autor ressalta que:

“Typeface selection isn’t just about aesthetics, or features. It’s also about context and source—especially now. In other words, you don’t have to use a typeface designed by a fascist. You choose to.” (Archer, 2019)

Archer (2019) defende que os designers têm o poder de optar por fontes alinhadas com os seus valores e evitar o endosso de ideologias prejudiciais. Nesse sentido, a seleção de uma tipografia torna-se uma decisão política e ética que influencia a mensagem e o impacto do design, algo que tivemos em conta no projeto prático que aqui se apresenta, através da utilização de tipografias da plataforma Vocal Type.

“Giving voice to people who give their voices to hatred is at best normalization and, at worst, endorsement. You don’t agree with Kaiser’s beliefs but you’re using his fonts? Well, then, maybe you don’t disagree enough. Fascism kills. It especially kills people who look like me.” (Archer, 2019)

Com esta consciência política presente, nascem projetos de vezes ativistas no design expostos em plataformas como *BIPDC Design History*, *AfriCobra*, AIGA Eye on Design, *Where are the Black Designers?* e Maurice Cherry e o seu podcast (Lupton et al., 2021, p.165). Estes são espaços de discussão sobre o design gráfico contemporâneo atendendo à diversidade de linguagens visuais e gráficas destacando, por conseguinte, autores e designers não brancos, sendo esta a mensagem que Cheryl D. Miller partilha no seu artigo de 1987.

“Black designers should not still be missing in action. They should be creating, selling and designing the much-needed solutions for today’s global marketplace and community. This is the most ideal time for black designers to claim their seat at the Harkness table. We have a need, a supply and demand for addressing a more diverse community.” (Miller, 2016, p.88)

Nessa convergência entre *representatividade, dar voz e design*, podem surgir novas narrativas, onde cada indivíduo é valorizado e respeitado, fazendo a diversidade florescer como força coletiva. Deste modo, podemos perceber a ressonância contínua da mesma questão: a luta pela igualdade e a urgência em respirar. Como podemos esperar que alguém respire em circunstâncias tão adversas (Gordon, 2022, p.24)? Circunstâncias que não nos permitem existir sem limitações raciais e de género? O design pode desempenhar um papel de aliado na emergência e luta pelos direitos civis, comunicando a urgência em existir livremente. Por meio de expressões visuais, ele conecta memórias transgeracionais, poder histórico e a voz que narra a nossa identidade. Reconhecemos a necessidade urgente de valorizar o ativismo e o design negro na construção de uma identidade visual pluriversal. Dar voz e permitir que os designers negros respirem livremente implica o reconhecimento de suas narrativas, identidades culturais e a sua representação como protagonistas e narradores de suas próprias vivências. Essa libertação é fundamental para romper com sentimentos de alienação e construir uma ação decolonial.

### 3.3.SERÁ O DESIGN ESPIRALAR?

“Se devemos fazer uso da verdade onde quer que ela esteja, porque não pensar esses movimentos estéticos emergentes que ficaram ontem nos porões da História universal e estão hoje condenados à margem do conhecimento?” (Azevedo, 2019)

O processo de exclusão e silenciamento estende-se à falta de representatividade da cultura negra na história do design, ignorando assim o lugar de fala e desvalorizando outras formas e metodologias de arte e design que não façam parte do contexto ocidental. Neste subcapítulo exploramos a importância de desenvolver um vocabulário visual que reflita a riqueza das experiências negras e, nesse sentido, analisamos o que podemos entender por “African aesthetic in the designs” (Harris, 1998). A designer Sylvia Harris acredita, no contexto do seu artigo *Searching for a Black Aesthetic in American Graphic Design* (1998), que mediadores no setor educativo conseguem auxiliar mais estudantes negros se lhes forem apresentadas outras possibilidades de construção e desconstrução do design, incentivando-os para o tipo de ação instalada por Cheryl D. Miller (1987). Por outras palavras:

“Black designers have access, training, and opportunity; what they lack is the drive that comes from innovation. And in order to thrive, innovation requires a tradition to either build on or oppose. It is up to us as historians and educators to research and teach in a way that addresses the unique cultural experience of all our students. Right now, black design students would benefit greatly from a study of their design traditions.” (Harris, 1998, p.126)

No contexto desta investigação, o conceito de estética negra deriva do pensamento de autores como Tasheka Arceneaux-Sutton (2021), Sylvia Harris (1998), Audrey Bennett (2003) ou Amailton Magno Azevedo (2019) que entendem a estética como “não exatamente a clássica teoria do belo ou o esteticismo difuso da sociedade de massa contemporânea, mas a estética, entendida como receptividade sensorial e emocional comum de um grupo” (Muniz Sodré, 2015, citado por Azevedo, 2019). No entanto, percebemos que denominar estas práticas de estética negra pode ser limitadora e/ou essencialista, e por isso mesmo, procuramos por meio de expressões como “black design vocabular” (Harris, 1998) ou *expressão gráfica negra no design*, identificar técnicas e ferramentas de design plurais, celebrar o conteúdo artístico e práticas culturais produzidas por comunidades racializadas, reconhecendo que existem situações em que:

“Black designers are working at a disadvantage when they do not feel a kinship with existing design traditions and also have no evidence of an alternative African or African-American design tradition upon which to base their work.” (Harris, 1998)

No seu artigo *Chasing Images – In search of the black aesthetic and my own identity via Louise E. Jefferson* (2021), a designer e educadora em design gráfico Tasheka Arceneaux-Sutton partilha a sua

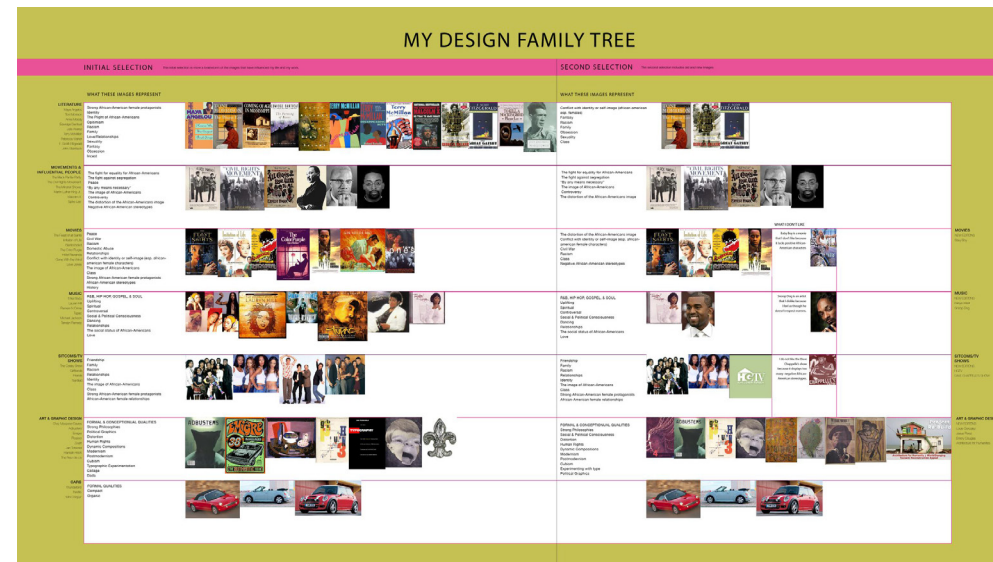


FIGURA 187 – PROJETO ‘DESIGN FAMILY TREE’ DE TASHEKA ARCENEAUX-SUTTON, 2021

experiência na procura de uma *expressão gráfica negra no design*. Num exercício académico, Sutton (2021), realiza um mapeamento de todas as suas referências estéticas na disciplina e inclui-as no que designa de *Design Family Tree* (fig. 187). Neste processo conclui que:

“But within art and graphic design, it clearly lacked any diversity—there were only white men, one woman, and no African-American influence in sight. This was embarrassing to me, as I considered myself very culturally engaged and connected with my Black identity; yet it had suddenly become evident that in this area, I knew nothing. This was very eye-opening, so I started asking questions.” (Sutton, 2021)

O processo de análise iniciado por Sutton (2021) faz-nos refletir sobre o que pode ser um *design gráfico negro* e/ou a sua *estética*. Para tal recorremos igualmente ao artigo *Searching for a Black Aesthetic in American Graphic Design* de Harris (1998) de Harris. Assumindo estas contribuições, começamos por questionar: “What influence have African Americans had on contemporary graphic design? Is there such a thing as an African-American design aesthetic?” (Harris, 1998), ou “Is there a “Black aesthetic” in graphic design? Are there visuals or a thread that ties Black design together?” (Sutton, 2021). No contexto norte-americano, Harris (1998) concluiu que, em cenários onde o design apresenta influência da tradição africana em termos estéticos e visuais, regularmente os conteúdos visuais são produzidos por pessoas brancas que, como já foi anteriormente mencionado, geram um sistema de apropriação da cultura negra para comercializar a sua arte (Harris, 1998, p.127; Mirzoeff, 1999).

“For instance, some of the best examples of the potential for a **black design vocabulary**<sup>1</sup> are found in the work of white designers who have been inspired by black culture and take advantage of the market for black expressive styles.” (Harris, 1998)

1 Destaque pessoal a bold.



FIGURA 188 – FOTOGRAFIA DE RAPAZES A JOGAR ORIL. IMAGEM DE ARQUIVO HISTÓRICO ULTRAMARINO, S.D.



FIGURA 189 – SIMULAÇÃO GRÁFICA COMPUTORIZADA DA TRANÇA DE UM PENTEADO DE MILHEIRAL ONDE OS PRINCÍPIOS MATEMÁTICOS DE ROTAÇÃO, ITERAÇÃO, ESCALADA SÃO APLICADOS À TRANÇA BÁSICA EM FORMA DE Y

A investigadora de design gráfico Audrey Bennett (2003), que trabalha sobre design transcultural e transdisciplinar, procura cruzar questões pedagógicas com a construção de uma estética negra através do seu artigo *Towards an Autochthonic Black Aesthetic for Graphic Design Pedagogy* (2003) presente no terceiro volume do *The Journal of Design Research*. A autora começa por apresentar o facto das grelhas e paginações tomadas como modelo de ensino do design gráfico fazerem parte de uma forma de pensar de matriz ocidental. Influenciadas pela grade modular e a secção áurea/retângulo que o arquiteto Le Corbusier aplicava nos seus projetos, estas matrizes e grelhas são frequentemente associadas a dinâmicas matemáticas utilizadas em metodologias e *layouts* de design gráfico (Bennett, 2003, pp.1-11), reforçando a ideia de que o “design is still broadly regarded as something that belongs “naturally” to the Global North.” (Mareis & Paim, 2022, p.17). No entanto, a compreensão da matemática como uma metodologia gráfica universal, em oposição a um processo gráfico cultural, é, segundo a autora, um equívoco (Bennett, 2003, pp.1-11). Bennett (2003) apresenta o conceito de etnomatemática<sup>2</sup>, enquanto processo de prática de design gráfico, que poderá contribuir para novas abordagens, permitindo que os estudantes explorem princípios matemáticos complexos e estruturam graficamente informações consoante as preferências e tendências culturais da comunidade negra. A autora defende ainda que, no contexto do design gráfico, os artefactos e caracteres visuais

<sup>2</sup> O conceito etnomatemática surgiu como forma de crítica social aos métodos tradicionais de ensino da matemática, na década de 1970. A sua prática insere-se no entendimento da matemática em diferentes contextos culturais. Hoje o conceito é entendido como uma forma interdisciplinar de ensino que se preocupa com as ciências da cognição, da epistemologia, da história, da sociologia e da difusão.



FIGURA 190 – LUBA/LUKASA. QUADRO DE MEMÓRIA LUKASA, FINAL DO SÉCULO XIX OU INÍCIO DO SÉCULO XX. MUSEU DO BROOKLYN



FIGURA 191 – LUBA/LUKASA. QUADRO DE MEMÓRIA LUKASA, FINAL DO SÉCULO XIX OU INÍCIO DO SÉCULO XX. MUSEU DO BROOKLYN

desenvolvidos no continente africano, fazem parte de ensinamentos de grelhas gráficas, e assentam num modelo metodológico que tem como referência a etnomatemática, ou seja, ao utilizar esta metodologia os estudantes estariam a trabalhar com parte da sua ancestralidade e vivência cultural. Em termos práticos, o modelo da etnomatemática toma como exemplo e base as tranças e o jogo *Oril*<sup>3</sup> – praticado em Cabo Verde e outros países africanos. É um dos artefactos mais louvados pela sua qualidade etnomatemática e o seu valor cultural é conhecido por *Lukasa* (fig.190 e 191), uma estrutura singular que contem a história de Luba, apontado no artigo de Bennett (2003) como uma “geometria de ideias” que mapeia símbolos em padrões espaciais (Bennett, 2003, pp.1-11).

Esta abordagem e a sua aplicação, podem levar ao desenvolvimento de *expressões gráficas negras no design* inovadoras que reflitam a cultura e a herança africanas e negras. Ou seja, a estrutura matemática na composição gráfica pode comunicar os valores afro-americanos e envolver o público durante o processo de design. Segundo a autora, a etnomatemática é uma escolha apropriada, na medida em que está enraizada nos ensinamentos e experiências negras, e poderá ser uma ferramenta atemporal para a expressão criativa, sendo que a suas mutações poderão estar presentes ao longo de gerações (Bennett, 2003, pp.1-11).

Mais ainda, se seguirmos a proposta de Bennett (2003), podemos considerar que a etnomatemática nos permite olhar para os nossos ancestrais como veículos de contínuas passagens culturais e trazê-las para o campo do design, já que diversas práticas culturais africanas se inserem na criação de padrões e

<sup>3</sup> Oril é um jogo pertencente a família de jogos com o nome de mancada. Existem diversos jogos em torno do tabuleiro no contexto cabo-verdiano, mas, em geral, é jogado com duas pessoas, cada uma com 6 casas e um total de 48 pedras que serão “comidas” caso terminem na casa do inimigo. São jogos que exigem pensamento estratégico e a matemática para vencer o adversário.

símbolos cujo objetivo é comunicar. A título de exemplo, podemos convocar o *pánu di terá* cabo-verdiano; ou a simbologia *Adinkra* (fig.195), que consiste numa prática visual e gráfica, identificada pelo seu conjunto de atributos criados pelo povo Akan da Costa do Marfim e Gana no início de 1800, que replicam condutas culturais (Sales, 2019; Lupton et al., 2021, p.13; Shaughnessy, 2021).

Um outro exemplo da *expressão gráfica negra no design* são as colchas de *Gees Bend* (fig.193 e 194), cuja história começa em meados de 1900, após um grupo de mulheres negras escravizadas numa plantação de Alabama serem expulsas depois do proprietário das terras ter falecido. Nestas circunstâncias, as mulheres e as suas famílias, começaram a costurar colchas com retalhos de tecidos reciclados, criando formas de grande dimensão, assimétricas e assim gerando diversos padrões. Estas colchas produzidas à mão, continham composições que iam para além da sua forma expressiva gráfica e visual, elas eram a materialização de um arquivo vivo que carregava histórias e memórias destas mulheres, entre elas as de Mary Lee Bendolph, de Annie Mae Young e de Loretta Pettway (Child & D'Agneica, 2021). O que provavelmente as mulheres autoras das colchas de *Gees Bend* não sabiam, é que, através da materialização de suas composições estariam a recriar movimentos espiralares (Martins, 2021) e ancestrais.

Ainda antes do surgimento das colchas de *Gees Bend*, entre a época da Revolução Americana e a Guerra Civil nos Estados Unidos da América, foram criadas colchas que serviram como elemento de comunicação entre pessoas escravizadas. Neste período a escravatura ainda era legalizada, apesar de existirem já movimentos abolicionistas, sendo que os estados do Sul defendiam a continuidade da escravidão como parte da sua economia e sociedade. É neste ambiente que várias pessoas negras escravizadas procuram fugir da zona sul em busca da sua liberdade. Porém, elas não fogem sozinhas, tiveram o apoio de uma via de comunicação visual que permitiu um diálogo silencioso entre diversas pessoas, um "The secret communication system used quilting terminology as a message map of runaways traveling along the Underground Railroad." (Freeman, 2005). Durante esse período cerca de 100.000 pessoas escravizadas adquiriram a sua liberdade (Freeman, 2005) por meio desta comunicação secreta desenhada em colchas, que eram penduradas em estendais ou colocadas à janela de forma casual. Podemos assim considerar estas colchas uma versão ancestral das colchas de *Gees Bend*. Esta expressão gráfica negra materializada em colchas (fig.192) tornou-se aliada na orientação de pessoas negras até um lugar seguro e livre da escravatura (Freeman, 2005).

"The idea of enslaving human beings was not acceptable to many people and so the Underground Railroad came into being. This was network of abolitionists who helped slaves escape to Ohio and Canada. Safe houses, hopefully no farther than 10-11 miles apart, were called "stations", those who guided the escapees were known as "conductors" and the runaways themselves were called "passengers" (Freeman, 2005).

Cada colcha continha um segmento de símbolos que indicavam os perigos, os caminhos a seguir, a dor da perda de um irmão que não chegou a alcançar a liberdade, a felicidade de mais uma pessoa negra a

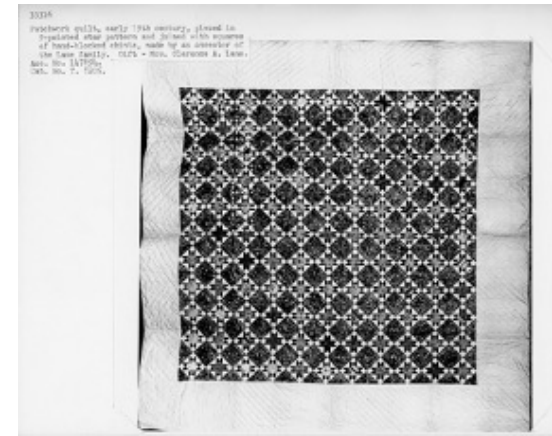


FIGURA 192 – PANO FEITO ENTRE 1840-1860, UNITED STATES | NATIONAL MUSEUM OF AMERICAN HISTORY



FIGURA 193 – SENHORAS COSTUREIRAS DE 'QUILTERS OF GEES BEND'



FIGURA 194 – COLCHA 'GEES BEND'



FIGURA 195 – SÍMBOLOS ADINKRA



consegui-la, entre muitas outras mensagens. Neste contexto é reconhecida a importância de Harriet Tubman, uma mulher negra escravizada dos Estados Unidos da América, enfermeira e espiã da união e apoio do sufrágio feminino. Tubman ajudou inúmeras pessoas negras, guiando-as até um território onde pudessem ser livres. Inspirada na sua história e coragem, a plataforma de distribuição e criação tipográfica Vocal Type desenvolveu a tipografia VTC Harriet (fig.196, 197 e 198), homenageando-a (Vocal Type, s.d.). A fonte conduz-nos por um conjunto de caracteres que representam as inúmeras mensagens visuais que eram acessíveis às pessoas escravizadas, em fuga, durante os seus percursos (Freeman, 2005; Vocal Type, s.d.).

Tendo como influência a história e expressão visual que estas mulheres negras desenvolveram, criámos um objeto gráfico no presente trabalho de projeto que é composto por composições gráficas, derivadas da tipografia VTC Harriet, que pretende deixar viva uma parte da história de mulheres negras, tendo como objetivo transcender as práticas do design canónicas e conectando-as a uma possível *expressão gráfica negra no design*. O projeto apresentado é uma releitura de heranças culturais que tem como referência a dimensão física e visual das colchas e do *panu di terá*. Este objeto, faz homenagem às mulheres militantes de Cabo Verde, as mulheres das colchas *Gee Bend*, e outras mulheres que me fizeram ser a mulher negra que sou hoje. A este projeto chamamos *O valor da mulher negra* (pano).

*Será o design espiralar?* questionamos. Não existe uma resposta única e universal para a pergunta, no entanto, acreditamos que este pode ser um pretexto para iniciar um debate e um pensamento crítico sobre processos metodológicos em design, entrelaçando-os com dimensões culturais e ancestrais, como meio para o contínuo desenvolvimento de uma *expressão gráfica negra no design*. Ainda assim, reconhecemos, que ao longo desse processo, poderão existir percursos que nos encontramos porque fazem parte da existência do nosso corpo, respiram

dentro de nós. A vontade de refletir sobre essa via de conhecimento conduziu-nos para as obras *The Decorative Arts of Africa* (1973) da designer Louise E-Jefferson (fig.199) e *Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela* (2021) de Leda Maria Martins (2021), cruciais para o cruzamento do conhecimento ancestral, das técnicas culturais e da relação do corpo, tempo e espaço, possibilitando criar estímulos criativos no contexto de metodologias culturais inovadoras no âmbito do design gráfico.

Louise E-Jefferson (1973), no seu livro, anteriormente referido, explora as artes africanas e apresenta uma rica variedade de objetos e técnicas utilizadas nas diferentes regiões do continente, assim como simbologias com contexto histórico e cultural. A obra oferece um panorama abrangente das tradições culturais e estéticas africanas, abordando temas como a escultura, a cerâmica, a tecelagem ou a pintura. Através de ilustrações e textos informativos, a autora conduz-nos numa jornada pela diversidade e sofisticação das artes decorativas africanas, destacando a sua importância histórica, cultural e artística (Sutton, 2021). Já a obra literária de Leda Maria Martins (2021), combina elementos de performance, instalação e arte conceitual, adicionando o conceito de tempo como uma entidade fluída e em constante transformação. A incorporação do nosso corpo como um agente central de expressão, gesto, movimentos, invoca uma experiência única e subjetiva e, nesse sentido, Martins (2021) convida-nos a refletir sobre a natureza mutável e cíclica do tempo, mergulhando numa experiência artística transcendente. Algo que influenciou o desenvolvimento prático do presente projeto de mestrado, no cruzamento de linguagens passadas, presentes e futuras, na movimentação e interação familiar que temos – enquanto pessoas negras – com cada um dos objetos, e a combinação de sentimentos transversais a diversas gerações. O que se tornou uma das vias principais para repensar e reposicionar o design gráfico da contemporaneidade no âmbito do presente projeto.

A artista negra brasileira Rosana Paulino, apesar de não se identificar como designer, ativa no seu trabalho aquilo que consideramos ser um “black design vocabular” (Harris, 1998) ao recuperar e reinterpretar, gráfica e performativamente, histórias

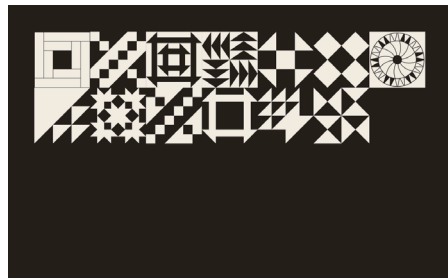


FIGURA 196 - TIPOGRAFIA VTC HARRIET CRIADA PELA VOCAL TYPE

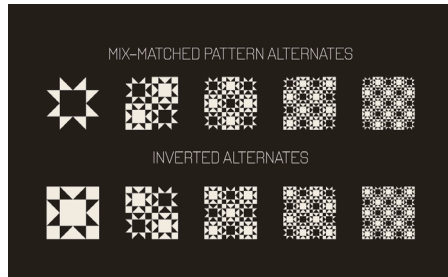


FIGURA 197 - TIPOGRAFIA VTC HARRIET CRIADA PELA VOCAL TYPE

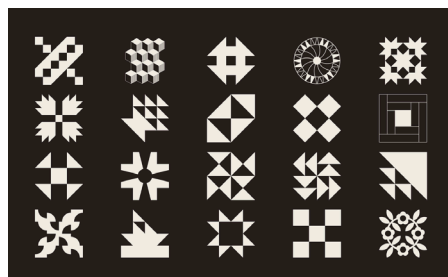


FIGURA 198 - TIPOGRAFIA VTC HARRIET CRIADA PELA VOCAL TYPE

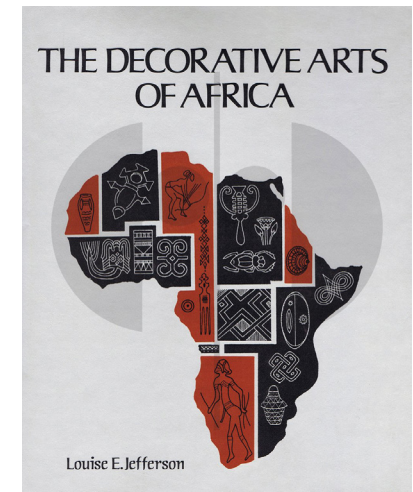


FIGURA 199 - CAPA DO LIVRO 'THE DECORATIVE ARTS OF AFRICA' ESCRITO POR LOUISE E. JEFFERSON

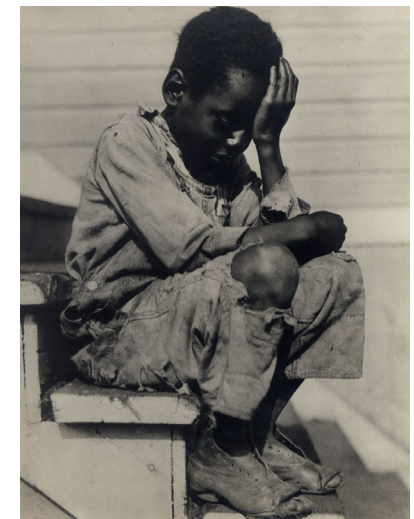


FIGURA 200 - FOTOGRAFIA INTITULADA 'ALABAMA BOY' DE LOUISE E. JEFFERSON, 1987

e memórias marginalizadas ou apagadas da cultura afro-brasileira, reforçando a importância de reconhecer e preservar essa herança. A artista, por meio de uma consciencialização e diálogo sobre esses temas urgentes, evoca-nos reflexões profundas sobre a condição humana, especialmente no contexto da negritude. Na sua vídeo-instalação intitulada *Das Avós* (2019) (fig.201), a artista traz-nos essa dimensão de ancestralidade e de cura, através de uma performance interpretada por Charlene Bicalho<sup>5</sup>, onde a artista “alinha essas personagens à sua própria história de vida, reconstruindo os laços perdidos por meio de um resgate simbólico das inúmeras memórias usurpadas.”<sup>6</sup>(Videobrasil, 2021). Ao longo da performance, personagens e imagens de mulheres negras são cosidas ao vestuário da intérprete como forma de recuperação de vínculos com a sua ancestralidade. Este é um dos processos que procuramos reproduzir no desdobramento dos projetos presentes neste trabalho, tais como o *álbum umbilical* e a *passagem familiar* (passaporte), já que ambos procuram curar e restaurar ligações com personalidades e pessoas que fazem parte da minha ancestralidade.

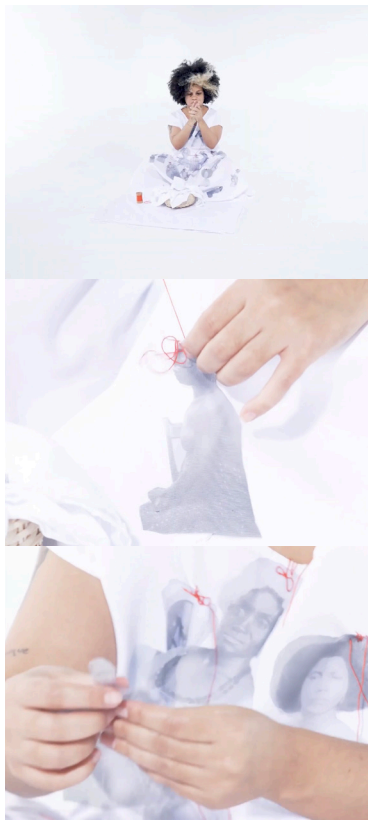


FIGURA 201 - STILL DA VIDEO-PERFORMANCE 'DAS AVÓS' DE ROSANA PAULINO, 2020

Consciente de que a obra de Martins (2021) e Paulino (Videobrasil, 2021) refletem mais sobre a esfera das artes performativas e visuais, consideramos, no entanto, ambos os projetos importantes para refletir sobre a questão colocada – *Será o design espiralar?* –, e como meio de exprimir metodologias que podem ser incorporadas no design, nomeadamente a passagem do tempo, as heranças e a sua relação com o corpo e espaço, indo de encontro a uma reflexão que abrange uma *dimensão espiritual do design* (What Design Can Do, 2022).

Eddie Opara, designer gráfico negro nascido em Inglaterra, partilha a sua experiência enquanto pessoa racializada durante uma conferência para a organização *What Design Can Do* intitulada *Why Design is Spiritual*<sup>7</sup> (fig.202). Opara, inicia a sua apresentação introduzindo a

5 Artista, curadora de articulações criativas e pesquisadora independente negra brasileira. Também com trabalho em vídeo experimental, performance, texto, instalação, interven[ção] e fotografia emerge da intersecção entre crítica institucional, reflexões sobre o legado de comunidades negras.

6 Disponível em – Canal do YouTube: Videobrasil (2021). Este vídeo integrou a videoinstalação “Das avós”, de Rosana Paulino, comissionada pela 21ª Bienal de Arte Contemporânea Sesc\_Videobrasil (São Paulo, 2019).

7 Disponível em – Canal do YouTube: What Design Can Do (2022). Why design is spiritual | Eddie Opara [Video]. YouTube.

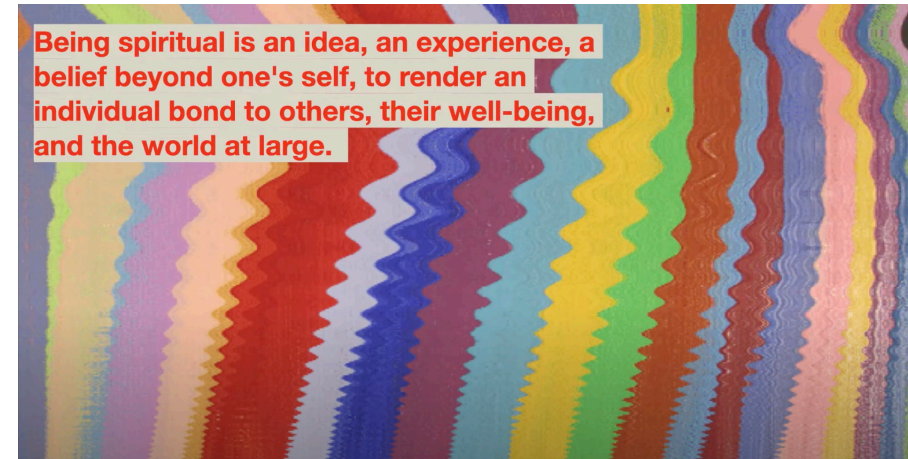


FIGURA 202 - STILL DO VIDEO DA CONFERÊNCIA 'WHY DESIGN IS SPIRITUAL' DE EDDIE OPARA, 2022

história dos pais que emigraram da Nigéria para Inglaterra, e descreve-nos como viver num território ocidental enquanto homem negro gerou muitas dúvidas relativas à sua identidade. É nesse contexto, que o seu pai lhe introduz uma frase que viria a relevar-se importante para a sua carreira de designer e para a compreensão da sua identidade e propósito: “design is spiritual and it is a way of life” (What Design Can Do, 2022). A partir desta frase, Opara reflete e explora sobre a expressão ‘design is espiritual’, onde aprofunda a conexão entre design e a espiritualidade, defendendo que o design vai além da simplicidade harmoniosa e da funcionalidade, envolvendo elementos intangíveis que formam noções de realização, projeção e transmissão de ideias por via da imaginação. Um design que eleva os nossos espíritos e liberta restrições por meio de habilidades criativas (What Design Can Do, 2022), ou seja:

“Being spiritual is an idea, an experience, a belief beyond one’s self, to render an individual bond to others, their well-being, and the world at large.” (What Design Can Do, 2022)

Nesse sentido, para Eddie Opara o processo de criação em design pode ser uma jornada transcendental, envolvendo intuição, empatia e uma busca por um significado mais profundo, evocando emoções, criando experiências significativas e até mesmo transformando a sociedade, criando conexões autênticas por meio do design. Neste projeto, aplicamos o conceito de ‘design espiritual’ usando uma abordagem autoetnográfica, expandindo experiências pessoais para uma perspetiva mais ampla. Isso tornou-se evidente na secção *Interven[ção]* do projeto prático, onde comunicamos com artistas e designers da diáspora, que (com)partilharam como as suas experiências se conectavam com o projeto.

Retomar a expressão “black design vocabular” (Harris, 1998) ou *expressão gráfica negra no design* permite-nos visualizar como estas mesmas têm sido desenvolvidas e repensadas e como existem inúmeras possibilidades na criação de metodologias e abordagens que incentivam no contínuo cruzamento da história cultural passada e presente num mesmo tempo – um tempo espiralar (Martins, 2021) – através do design. Para Sutton (2021), estas contribuições estéticas e culturais ancestrais são

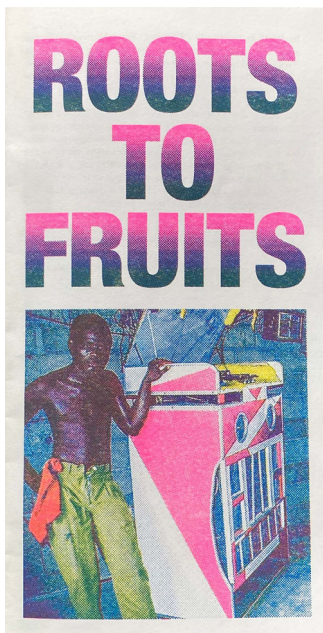


FIGURA 203 - CAPA DE 'ROOTS TO FRUITS'  
N02 DE MIRELLE VAN TURDER. CHAMPETA: A  
COLOMBIAN CARIBBEAN CULTURAL RESISTANCE

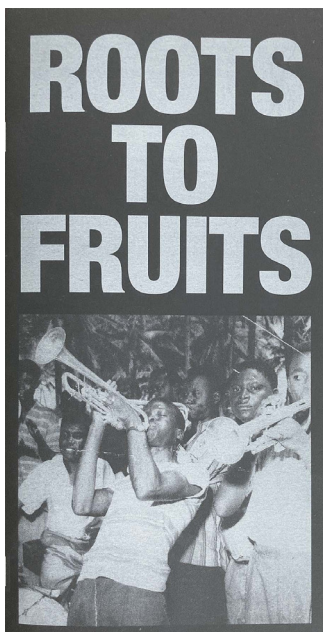


FIGURA 204- CAPA DE 'ROOTS TO  
FRUIT' DE MIRELLE VAN TURDER

relevantes no contexto do design gráfico, no entanto, a designer menciona que:

“The Black aesthetic was still important to me, but I needed to know who were the designers who contributed to this aesthetic in the first place. My first step was to find and learn more about Black design and design history; to start connecting the dots.” (Sutton, 2021)

O ato de procurar mais sobre a história do design, já partilhado no contexto dos subcapítulos *Designer como criador de história(s)* e *Ação do design: Lutar para respirar* é reforçado por outros projetos de design que intercalam uma relação do passado no presente, como a plataforma Vocal Type e o projeto *Roots to Fruit* (fig.203 e 204), desenvolvido por Mirelle van Tulder artista, designer e investigadora no Centro de Investigação para a Cultura Material de Amesterdão, que traz o conhecimento arquivístico para uma linguagem gráfica e visual. Através das suas habilidades de investigação de arquivos e compreensão dos mesmos, nos seus contextos políticos, sociais e históricos, Tulder cria a revista *Roots to Fruit*, com foco na música, na migração e nas origens. A primeira publicação é dedicada a *Highlife* e ao seu papel vital na luta pela independência e na criação de uma identidade africana durante o tempo de Kwame Nkrumah (fig.204) (Roots to Fruit, s.d.).

Em formato de desafio perguntámo-nos “How can we teach design differently? And how can we think and practice design in new ways?” (Mareis & Paim, 2022, p.18), procurando outras referências de desenvolvimento de práticas de design e outros contextos culturais e históricos para a sua produção. Sendo que tal como Claudia Mareis e Nina Paim (2022), compreendemos que:

“Design is, in our view, intrinsically linked to the (re-) invention and (re-)production of material culture and the creation of the corresponding concepts, methods, media, and tools.” (Mareis & Paim, 2022, p.12).

No artigo, *Collaboration, Cultural Nuance + Localism—A Conversation on Reshaping the Design Monolith* (2020) escrito pela designer e artista Somnath Bhatt, somos desafiados através da visão de designers da Indonésia, Índia e Marfim, a

praticar um design que não se limite a estruturas capitalistas e industriais que repetem discursos individualistas. Os designers acreditam que o design pode enriquecer colaborações culturais com valores visuais locais intrínsecos, abrindo espaço para refletir sobre a ampla gama de manifestações culturais do design e as suas origens metodológicas em diversas áreas disciplinares, como a arte, a história, a arqueologia, a etnografia, a antropologia, a economia e a sociologia (Bhatt, 2020; Coelho, 2016, pp.53–54). Uma das pessoas entrevistadas por Somnath Bhatt (2020), Ishan Khosla, designer, artista e investigador, expressa o seguinte:

“I believe communication design is a powerful medium; it’s not only enabled us humans to evolve and grow, it is a part of our DNA as social animals. While the commercial aspects of graphic design are inevitable, **I truly believe that it’s a medium that needs to be put to use to understand, engage with, interpret, and shape local cultures and society.**” (Bhatt, 2020)

Algo que no contexto da cultura negra a designer Harris (1998) descreve como metodologias originais de design, relevantes para fundamentar a cultura e a estética negras. Isso revela-nos que:

“We must also look outside the design disciplines to the performing arts and to fine arts movements, such as the Afri-Cobra, which have based visual explorations on African and jazz rhythms. We can study these disciplines for characteristic black expression (improvisation, distortion, polyrhythms, exaggeration, call and response) that can be translated into graphic form. **Black design traditions must be pieced together from a variety of sources to make a complete canon of black expression.**” (Harris, 1998)

A celebração da pluralidade das técnicas e ferramentas de design promove a diversidade de perspectivas e experiências na área, que, conseqüentemente, desenvolve um design gráfico que transcende. O desafio está em criar um vocabulário visual que reflita a riqueza e a complexidade das experiências negras, uma vez que a constituição do mundo se baseia maioritariamente num sistema de supremacia branca. Assim a questão *Será o design espiralar?*, entra como reflexão de um design que se transforma no tempo e espaço, que permite viajar entre gestos e movimentos que são geracionalmente familiares. Uma viagem que entende o design como uma linguagem extensiva da memória, e um recorte para a novas metodologias que partem de ensinamentos atemporais.

8 Destaque pessoal em bold.

9 Destaque pessoal em bold.

## 3.4.E AGORA? DESCOLONIZAMOS O DESIGN?

Abrimos o último subcapítulo, que encerra esta primeira parte, tal como começámos o processo de criação do conteúdo do interior do objeto prático *álbum umbilical*, com folhas vazias à espera de novas leituras e narrativas, com múltiplas dúvidas e questões e sem saber por onde iniciar a ação de descolonização a partir de imagens. E partimos para este subcapítulo com as mesmas sensações e desconfortos, pois o ato de (re)pensar e (re)produzir novas leituras faz incorporar expressões fora do contexto normativo de criação, abrindo espaço à dúvida e à problematização. Consideramos, tal como a artista e designer Amy Wu, que o elemento-chave nesta abordagem, passa por um processo de “non-violent communication” (Khandwala, 2020), ou seja, um processo que se afaste de práticas de julgamento e se aproxime de ações de descolonização, sendo este um procedimento complexo e multifacetado, que busca desafiar as narrativas hegemónicas, desmantelar estruturas de poder coloniais e reconstruir identidades individuais e coletivas. Nas palavras da artista Kilomba (2020a):

“A descolonização refere-se à reversão do colonialismo. O termo descreve a conquista da autonomia política por quem foi colonizada/o e implica a concretização de independência e autodeterminação.” (Kilomba, 2020a, p.248).

Trata-se, assim, de nos envolvermos numa análise crítica das narrativas históricas e culturais que foram construídas em torno do projeto colonial, questionando as perspetivas dominantes e ampliando o espaço para vozes marginalizadas e experiências subalternas. Nesse processo, busca-se reconstruir as identidades dos povos colonizados, resgatando e valorizando os seus conhecimentos, tradições e formas de vida, que foram suprimidos ou marginalizados pelo projeto colonial. Além de desafiar narrativas, a descolonização também envolve a reconfiguração de estruturas de poder e a redistribuição de recursos e oportunidades, implicando, por isso, um repensar as relações assentes no privilégio.

Nos últimos subcapítulos, explorámos temas que contribuem para uma ação de descolonização mediante práticas de design gráfico, já que, em todos eles, se procurou dar conta de linguagens e mensagens de resistência ao sistema racista e colonial. No presente subcapítulo, exploraremos os diferentes aspetos e abordagens da descolonização dentro do contexto da disciplina, reconhecendo a complexidade e a sensibilidade do tema, bem como a diversidade de experiências e contextos em diferentes partes mundo. Tomaremos como referência central o artigo de Anoushka Khandwala, presente na plataforma AIGA Eye on Design, onde é colocada a questão *What Does It Mean to Decolonize Design?* (2019) uma pergunta com inúmeras formas de ser respondida, e que a autora resume a partir de diversos pontos que iremos desenvolver ao longo deste subcapítulo e que sumarizam a nossa missão enquanto designers, onde devemos assumir que:

“Decolonization is a process. **The fact that it’s a journey means that in order to keep evolving, we**

**must be continually curious, and educate ourselves about what we haven’t experienced directly.**<sup>1</sup> ‘For far too long, designers have remained married to the concept that what we do is neutral, universal, that politics has no place in design’, says Abdulla. Yet the choices we make as designers are intrinsically political: With every design choice we make, there’s the potential to not just exclude but to oppress; every design subtly persuades its audience one way or another and every design vocabulary has history and context. **Learning about the history of colonialism will open our eyes to how power structures have formed society today, and how they dominate our understanding of design.**”<sup>2</sup> (Khandwala, 2019).

Num outro artigo da mesma autora, intitulado *Decolonizing Means Many Things to Many People* (2020), a designer conversa com diversos colegas da disciplina que procuram pensar e responder às problemáticas coloniais nas suas práticas entre o design e a educação, através de óticas divergentes. Para um dos entrevistados, Ramon Tejada (Khandwala, 2020), designer e professor, o conceito de descolonização define-se da seguinte forma:

“Sometimes, decolonizing is about making space. Sometimes it’s about taking space. Decolonizing is about acknowledging the ideas and land which were stolen and repressed. It’s about giving up space and thinking responsibility. (...) Decolonizing is about unearthing, shifting the glance, de-centering, giving agency, being vulnerable, making mistakes, ideation, thinking about our communities, and not so much design.” (Khandwala, 2020)

Com base nesse contexto, crescem projetos que procuram criar guias para os primeiros passos do processo de descolonização do design, procurando contribuir para o aumento da consciência do tipo de envolvimento que queremos desenvolver enquanto designers gráficos. São exemplos concretos deste tipo de esforço textos produzidos a partir do interior da disciplina, tais como *A Manifesto for Decolonising Design* (2019) de Danah Abdulla, Ahmed Ansari, Ece Canli, Mahmoud Keshavarz, Matthew Kiem, Luiza Prado de O. Martins & Pedro J.S. Vieira de Oliveira, Tristan Schultz; ou o artigo *Como Fazer Um Projecto De Design Especulativo Não-Colonialista: Um Guia Rápido* (2016) de Luiza Prado de O. Martins & Pedro J.S. Vieira de Oliveira, inspirado nos textos *Social Design Toolkit*, de María del Carmen Lamadrid e no *7 Things You Can Do To Make Your Art Less Racist*, de Sandrine Micossé-Aikins (Oliveira, 2016). Tratam-se de textos que partilham preocupações e propostas semelhantes e que, expressando-se através de diferentes discursos, abordam questões raciais, de classe e de género que devem ser problematizadas e discutidas no design. A maioria dos artigos apresentados anteriormente, destacam a importância do reconhecimento de privilégios – por parte de sujeitos brancos – e de como a criação de projetos não baseado no pensamento anglo-eurocêntrico pode fazer parte desse processo de consciencialização (Oliveira, 2016; Decolonising Design Collective, 2017).

“We understand the highlighting of these issues through practices and acts of design, and the (re) design of institutions, design practices and design studies (efforts that always occur under conditions of contested political interests) to be a pivotal challenge in the process of decolonisation. **We also want to move beyond academic discourse to critique and think around the ideas and practices that circulate through the work of professional designers embedded in the various sectors of production that**

1 Destaque pessoal em bold.

2 Destaque pessoal em bold.

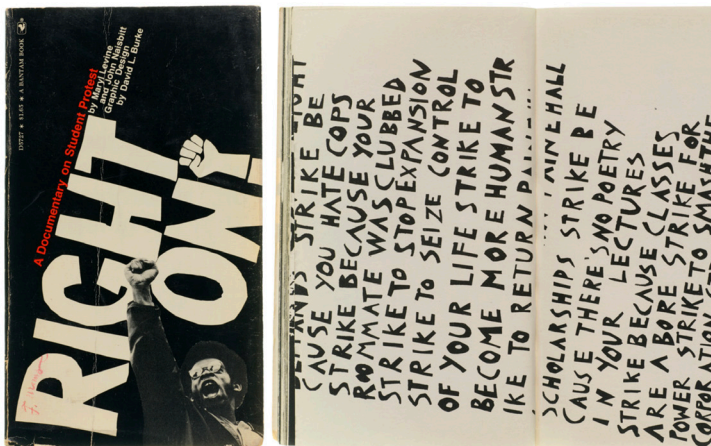


FIGURA 205 – *RIGHT ON!* LIVRO ORIGINAL. DE MEDIUM IS THE MESSAGE, DE MARSHALL McLUHAN E QUENTIN FIORE

stimulate and sustain the modern/colonial world economy.<sup>3</sup>” (Decolonising Design Collective, 2017)

Já Miller nos seus artigos acima referidos *Black Designers: Missing in Action* (1987) e *Black Designers: Still Missing in Action* (2016) havia destacado como ambientes académicos e profissionais alimentam condutas coloniais e capitalistas que colocam designers negros fora do contexto de ação do design. Também os estudantes assinalam e expressam a sua perspetiva relativamente a esta problemática através da criação de campanhas que denunciam a conduta educativa eurocentrada. No seu artigo *Right On! Is a Powerful Little Paperback That Boldly Visualized Student Protest in the 1970s* (2022), (fig.205) Stephen Coles relata que, segundo o estudo Urban Research Corporation, no ano letivo de 1969 foram realizados 292 protestos em que os alunos exigiam um currículo escolar que abordasse temas antiguerra, que tivesse uma maior diversidade de educadores e um maior investimento em programas de estudos negros (Coles, 2022). Mais recentemente, a União Nacional de Estudantes do Reino Unido, que reúne ações como *‘Why is My Curriculum White?’* e *#LiberateMyDegree*, denúncia currículos universitários e apela a uma maior pluralidade nos espaços académicos desde 2015 (K. Bhambra et al., 2018, p. 1). Já projetos como o *Decolonising Design Collective* (2022) defendem que instituições como museus, universidades, entre outros, devem olhar para a descolonização como um meio para a mudança, tanto do pensamento como da ação em questões de luta social (Procter, 2020; Decolonising Design, 2022).

“We understand the practices that foster diversity as those that, through their inclusive approach, nurture difference as a positive force for academic excellence. Concurrently, we understand the practices that reduce diversity as those that lead toward the reduction of difference. In short, we ask to what extent are practices of teaching and learning at the University conducive either to the reduction or the fostering of difference.” (K. Bhambra et al., 2018, p. 116)

Por conseguinte, devemos lembrar que os intermediários entre o design e o público também são

3 Destaque pessoal em bold.

responsáveis por passar a imagem de isenção problemática e/ou propaganda/invisibilidade de narrativas, questão que também se aplica às instituições e espaços que guardam parte desse material gráfico, tendo em conta que fazem a sua seleção a partir de características e práticas profissionais do design que vão de encontro aos valores privados e institucionais do próprio espaço, um tópico que se procurou desenvolver no capítulo *Do movimento de artefactos gráficos e visuais* deste trabalho.

No livro *Decolonising The University* (fig.206), editado por Gurminder K. Bhambra, Dalia Gebrial e Kerem Nişancıoğlu, o capítulo *Diversity or Decolonisation? Researching Diversity at the University of Amsterdam* (2018) da autoria de Rosalba Icaza e Rolando Vázquez, dedica-se a expor as práticas de exclusão a que as universidades sujeitam os seus estudantes, assim como as consequências da contínua reprodução de linguagens discriminatórias. Relembrando que o ato de descolonizar é amplo nos seus métodos e desafia as escolas e universidades a pensarem em novas formas de ensino, os autores do capítulo propõem três termos que descrevem processo de descolonização do conhecimento universitário: *Positionality*, *Relationality* e *Transition*. A *Positionality* procura diversificar o conhecimento, enfatizando a interseccionalidade de raça, classe e género (K. Bhambra et al., 2018, pp. 119–121). A *Relationality* promove um ensino democrático e participativo, envolvendo todos de forma igualitária (K. Bhambra et al., 2018, pp. 119–121). A *Transition* relaciona o conteúdo com reflexões sócio-históricas e eco-históricas, reconhecendo as temáticas e as suas consequências no contexto atual (K. Bhambra et al., 2018, pp. 119–121). Três processos que procurámos ter conscientes durante a produção de todo o projeto prático do trabalho de projeto, compreendendo que a aplicação destas metodologias e a consciencialização por parte de estruturas de ensino de formas de inclusão, permitem uma maior diversidade de conhecimento e, simultaneamente, uma maior responsabilização das consequências do ato de projetar design gráfico na sociedade.



FIGURA 206 – CAPA DO LIVRO 'DECOLONISING THE UNIVERSITY', 2018

As universidades não são os únicos estabelecimentos que podem reunir condições para uma mudança enquanto espaço de aprendizagem para o ato de descolonização; os museus também desempenham um papel importante na inclusão, tal como procurámos abordar no subcapítulo 2.1. da presente investigação. No artigo *What is Graphic Design's Place in an Art Museum?* (2019), Margaret Anderse discute como o design gráfico molda culturas e sociedades, mencionando que, embora seja frequentemente considerado complementar à exposição, o design gráfico pode-se fundir com outras narrativas visuais nos espaços expositivos, oferecendo valor e protagonismo (Anderse, 2019).

No projeto final de mestrado de Inês Borges (2019), no campo do design gráfico, enfatiza-se a importância de examinar cuidadosamente os museus, suas representações culturais e mensagens visuais, destacando como esses elementos desempenham um papel fundamental na narrativa antirracista. Nesse contexto, a designer, em resposta à pesquisa que desenvolve, produz um projeto prático que nos vem questionar sobre a representação negra em espaços expositivos, criando uma proposta para o *Museu Das Half Truths: Lima Proposta De Merchandising* (fig.207). Através da entrevista realizada, podemos ter uma noção clara do que, para a designer Inês Borges, as práticas de descolonização podem significar no contexto da diáspora negra portuguesa:

“A importância de celebrar a nossa cultura e analisar profundamente os artefactos passados tem como objetivo criar alternativas para este mundo/sistema neocolonial e cultivar várias e diferentes maneiras de pensar, ser e comemorar com origem em diferentes visões do mundo e da nossa cultura, ou seja, um afrofuturismo e nova representação do negro. A ausência disto apenas



FIGURA 207 - UMA PARTE DO PROJETO PRÁTICO DA DISSERTAÇÃO DE INÊS BORGES 'DESIGN GRÁFICO COMO FORMA DE DESCOLONIZAÇÃO'

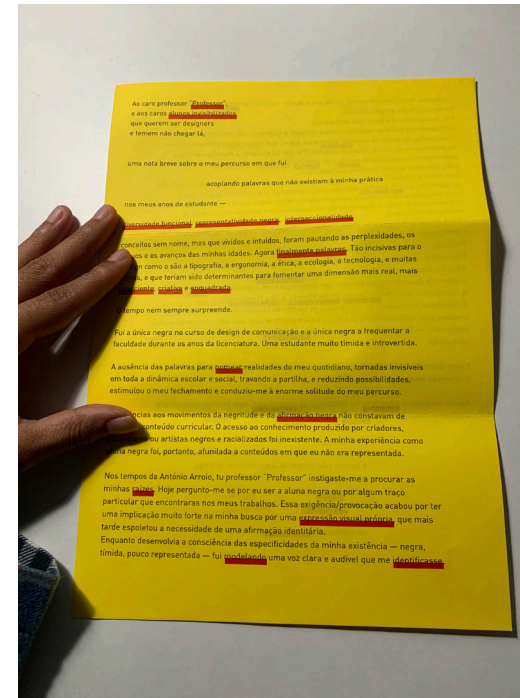


FIGURA 208 - FOTOGRAFIA DE CARTAS SOBRE DESIGN - ESCRITA POR NEUSA TROVOADA (AUTORIA PRÓPRIA)

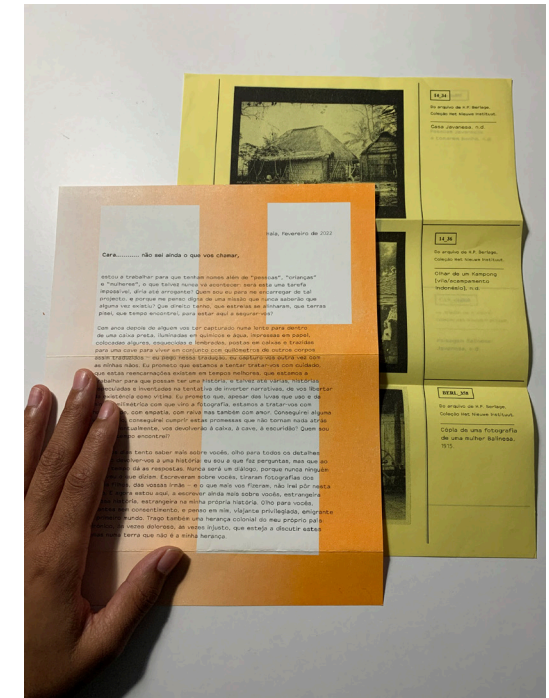


FIGURA 209 - FOTOGRAFIA DE CARTAS SOBRE DESIGN - ESCRITA POR CAROLINA VALENTE PINTO (AUTORIA PRÓPRIA)

contribui para a difusão de ideias e construção de estereótipos sobre os afrodescendentes. Temos de contrariar isso encorajando a criação de novas ideias da e para a negritude através da comemoração da nossa cultura, neste caso através do design gráfico.” (Borges, 2022)<sup>4</sup>

Com o reconhecimento da importância de descolonização do design, e com a identificação de sistemas de exclusão reproduzidos no design em Portugal, crescem projetos como *Cartas sobre Design* (2022). Criado pelas designers Joana Baptista Costa e Mariana Leão, o projeto desenvolve, através da escrita, envio e partilha, a distribuição de cartas com experiências individuais e realidades plurais de várias pessoas do campo do design. Houve duas cartas deste projeto que me chamaram mais a atenção, uma escrita por Neusa Trovoada (fig. 208) cenógrafa, figurinista e designer gráfica negra e outra por Carolina Valente Pinto (fig. 209) designer multidisciplinar e investigadora. Ambas as cartas destacam a ausência de pessoas não brancas, descritas, quer através da sua experiência singular, quer em nome de grupos invisibilizados. Partilho as palavras de Neusa Trovoada que, no contexto da sua ação de criação em design, procura dar corpo social ao processo de criação:

“Foi quando me juntei ao associativismo e comecei a colaborar com criadores negros e racializados, na busca de uma voz social mais activa, que se tornou nítida a irreversibilidade do processo de mudança.

Íntimo e exigente. Em que fui obrigada a reconfigurar-me, a desenvolver capacidades de escuta e de partilha, a despir-me dos egos do estilo próprio, para encontrar a consciência da pluralidade. Incorporei a interseccionalidade como ferramenta nos processos de criação e aprendi que as experiências etnográficas induzem novas formas de criatividade e de produção cultural, capazes de contribuir para a mudança social, papel muitas vezes atribuído aos designers e que ainda é descurado no desenvolvimento e práticas curriculares do ensino/aprendizagem.” (Neusa Trovoada em Cartas sobre design, 2022)

Assim, quando falamos no modo de descolonizar interseccionamos instintivamente camadas de raça, género e classe, mas existem muitas outras camadas, especificamente ligadas aos corpos negros, que alimentam a falta de inclusão social nas nossas formas de comunicar, algo que a autora e designer Jennifer White-Johnson destacou no seu artigo *How the Black Disabled Lives Matter Symbol Took on A Life of Its Own - Black disabled artists and designers are reminding folks that collective liberation can't be created in a silo* (2020). A designer sublinha que, nas nossas lutas pelos direitos civis, devemos incluir camaradas cujas habilidades físicas e mentais fazem experienciar o mundo de maneiras diferentes. Tendo em conta estes meios de inclusão social, Johnson (2020) desenvolve o projeto de design *Black Disabled Lives Matter symbol* (fig.210 e 211) que pretende que mais pessoas estejam presentes na discussão e que, conseqüentemente, se abra espaço para que quem não viva com essas interseccionalidades tenha a possibilidade de passar a mensagem.

“It is my hope that the Black Disabled Lives Matter symbol can continue to embolden disabled and non-disabled communities to engage in conversations about disability culture and acceptance. I also hope it inspires other designers to continue to uplift through design activism, because our work actually can activate change in real and tangible ways. Watching the world use the symbol in solidarity and in protest, uplifting the message that we can unite to save Black disabled lives, has shown me that my joy, if I let it, can bring about social change. Yours can too.” (Johnson, 2020)

Uma iniciativa de inclusão também desenvolvida através do design, é identificada no projeto Design Justice Network, que tem como objetivo promover práticas de design que sejam sensíveis às necessidades das comunidades marginalizadas e historicamente desfavorecidas, bem como criar um ambiente mais inclusivo e equitativo para todas as pessoas, ou nas palavras do próprio projeto:

“We wield our collective power and experiences to bring forth worlds that are safer, more just, more accessible, and more sustainable. We uplift liberatory experiences, practices, and tools, and critically question the role of design and designers.” (Design Justice Network, s.d.)

A descolonização e o design gráfico devem ser, enquanto ação, a extensão um do outro, trabalhando para um espaço comum, seguro e inclusivo, sendo que:

“Now is the time to destroy the old guard, and make way for a new generation of design. Graphic design has the ability to define our visual landscape, influence culture, and improve products for people but we need to address the issues of politics and prejudice in our profession and start combating them.” (Cartes, 2018)

Os projetos apresentados ao longo dos últimos subcapítulos – 3.1. *Design como criador de história(s)*; 3.2. *Ação do design: Lutar para respirar*; 3.3. *Será o design espiralar?* – são exemplos do trabalho



FIGURA 210 - PROJETO 'THE BLACK DISABLED LIVES MATTER SYMBOL' COM DESIGN DE JENNIFER WHITE-JOHNSON



FIGURA 211 - PROJETO 'THE BLACK DISABLED LIVES MATTER SYMBOL' COM DESIGN DE JENNIFER WHITE-JOHNSON

prático e teórico de artistas e designers negros e respetivas formas de interagir com processos de cura, conhecimento e (re)construção identitária e cultural. Com isto, os projetos e designers gráficos expostos, procuram enfatizar o impacto do design nas suas dimensões políticas, culturais, sociais e comunitárias, refletindo sobre formas novas de catalogar e criar, tendo em conta a contemporaneidade e as problemáticas que lhe estão inerentes. O ato de descolonização do design passa por questionarmos e desafiar as normas, padrões e práticas eurocêntricas e coloniais, criando espaços de discussão abertos a novas realidades e interpretações. Ele traz consigo a possibilidade de repensar a forma como, enquanto designers, atuamos nos espaços coletivos e na história. Este é um processo de consciencialização e dever individual que vai sendo aprendido de forma coletiva (Khandwala, 2020; Decolonising Design, 2022). Desta forma, verificamos que não existe uma resposta única para o ato de descolonizar o design, mas existem antes aprendizagens conjuntas que procuram, atendo a cada individualidade, comunicar através de uma voz plural sobre identidades, sociedade, design e as suas composições gráficas.

O projeto final deste trabalho de mestrado procura, assim, aplicar as reflexões introduzidas no presente capítulo – *Voz do Design* – articulando com significados e expressões identitárias identificadas nos dois primeiros capítulos – *Episódios (anti)coloniais / O que se conta?* e *Identidades em trânsito* – pensamentos que acabam por tecer-se uns dos outros. Assim, o projeto *Bisnetos de Cabral* torna-se um ampliar de todas as vozes presentes durante a investigação, tornando cada uma das experiências válidas no contexto do design gráfico. De forma orgânica, a descolonização esteve presente no desenvolvimento dos objetos práticos, havendo a intensão de posicionar-me na história e no design através de conhecimentos que integro na forma como revejo a minha negritude. Com isto, preparamo-nos para abrir a nossa mala de viagem e nela rever as aprendizagens, questões por responder e experiências vividas durante o desenvolvimento da presente investigação de mestrado.

PARTE 2

CAPÍTULO 4  
**EM TRÂNSITO:  
A MALA DE VIAGEM**



## 4.1. A MINHA MALA DE VIAGEM – APRESENTAÇÃO

A *mala de viagem* mencionada diversas vezes ao longo do documento representa uma bagagem de algumas das coisas que realmente poderíamos trazer conosco numa viagem – mesmo o intangível – e, simultaneamente, simboliza a procura, as relações e a ancestralidade, que coexistem numa atualidade como feridas do passado colonial. Nesse sentido, a dimensão autoetnográfica tem um impacto significativo no desenvolvimento da pesquisa teórica e na projeção do projeto. Referimo-nos à autoetnografia enquanto “metodologia de pesquisa qualitativa em que a etnografia, a biografia e a autoanálise são combinadas com dados fornecidos pelo contexto em que se dá a pesquisa. O que permite um entendimento sobre a relação entre o *self* e o ambiente social pesquisado.” (Silva & Oliveira, 2021, p.106). Entendo que, enquanto mulher negra a operar no espaço acadêmico, essa metodologia representa uma voz de resistência, assim como a problematização de forma crítica e analítica do contexto sócio cultural (Silva & Oliveira, 2021, pp.106–107). Assim, volto a pegar na mala de viagem do meu avô, mencionada na introdução do presente trabalho de projeto, e pergunto-me quais as semelhanças entre a sua mala de viagem e a mala de viagem de Amílcar Cabral, apresentada no subcapítulo *Legado de Amílcar Cabral* (fig. 67 e 68, p.76) De um ponto de vista pessoal, acredito que ambos transportaram desafios cujo objetivo abraçava a esperança e a luta por uma ‘vida melhor’, para si e para os seus. Nas suas malas de viagem carregavam a sua relação com as causas sociais,

os artefactos, uma combinação de documentos obrigatórios e objetos que os transportavam para um tempo e espaço de memória e carinho.

Se tiver de descrever fisicamente a mala do meu avô, reparo que contêm uma tipografia *serif* com a palavra *Sollingen*, que dá nome a uma cidade na Alemanha e igualmente denomina uma marca de produção de acessórios e materiais de aço, tais como talheres, tesouras, entre outros. Perguntei-me o que faria o meu avô com uma maleta de faqueiro? E porque a usaria como a sua mala de viagem documental. É com esta questão que prossigo a pesquisa sobre as origens da mala, conversando com os meus pais. A minha mãe menciona que a maioria das mulheres negras cabo-verdianas (da sua geração) tinham esta maleta como parte do seu enxoval, tendo-me lembrado ser um artefacto que encarava como valioso nos dias de limpeza. O meu pai, por outro lado, recorda-se de que muitos homens da geração do meu avô carregavam malas semelhantes, podendo ser considerado também um pertencente etnográfico. Esta recordação colocava a mala como imagem de poder, que poderia por si só representar também um cofre com toda a documentação pessoal. Apesar de não ser vista como uma típica mala de viagem, esta era uma mala que estava presente em todas as viagens (maioritariamente para Cabo Verde) que esta geração fazia, assim como o rádio. Um costume identificado em ambas as figuras paternas dos meus pais. A verdade é que não se sabe bem a origem da

mala no contexto de migrantes cabo-verdianos, restando continuar a reflexão sobre esta mala numa abordagem especulativa. Sendo esta mala – com o seu conjunto de talheres – um objeto muito caro, suspeitamos que, para os rendimentos que maioria dos cabo-verdianos migrantes auferia, não seria possível a compra de tal pertence, tendo em mente outras prioridades. Pensamos assim numa narrativa que coloca as mulheres portuguesas brancas com grandes posses monetárias no princípio do circuito desta mala. Existe a possibilidade das mulheres/patroas terem entregue às mulheres negras que trabalhavam na limpeza doméstica de suas residências, estas malas.

Qual a semelhança da minha *mala de viagem* com a do meu avô e a de Cabral?

Sujeita a procurar por mim essa resposta, juntei os meus pertences para realizar uma viagem a Cabo Verde, ilha de Santiago. Uma viagem que começa em casa com o desafio de pensar nos elementos necessários a transportar, e tem continuidade, no aeroporto, com o desconforto de apresentar o passaporte na fronteira. Apesar de ser uma *passagem familiar* (pp.182–185), o documento nacional vem agregado a páginas vazias insuficientes para explicar a minha conexão geracional com esta trajetória. Às vezes fico na dúvida... afinal quem realmente importa, o documento ou o viajante?

São desconfortos que nos aprisionam à interna questão “O que se responde quando nos perguntam de onde somos?” (Kilomba, 2020a, p.256). Mensagens enviadas de um lado para o outro do *Atlântico negro* (Gilroy, 2001), em formato de *desabafo*, um vai e vem que transformo em *poetas* (pp.186–189), que trazem uma memória

física da experiência do *eu*. Até então, nunca tinha percebido de onde vinham estas questões, consciente de que, no espaço ocidental, “o intuito não é encontrar a resposta, mas esse acto divertido de manter o *sujeito negro* dependente do *eu branco*” (Kilomba, 2020a, p.252). Mas, e no território de Cabo Verde, o que isso significaria? O que sentia era uma grande necessidade de aprovação e justificação do meu corpo naquele espaço, uma alineação e admiração pelo espaço europeu do qual faço parte.

A subalternidade colocada sobre o meu corpo fez-me procurar, numa época em que quase todos estávamos parados na mesma paragem – em casa devido a pandemia –, uma resposta para a invisibilização constante de nós *sujeitos negros*. Percebi que um guia não chegava para ressoar paralelismos e contradições impalpáveis com que me deparei. Tive de tentar orientar-me através de *três guias* (pp.190–193), que se abrem para questões e inspirações que há muito procurava, entre elas: Onde estão os arquivos? Quem tem os arquivos? O que fazemos com os artefactos?

Dos vários elementos que fui encontrando e estudando, surgiram imagens de feridas abertas, que penetravam o corpo psicológica e fisicamente. Os corpos negros presentes nos arquivos, são pessoas da minha família, são a minha memória ancestral (Cases Rebelles, 2018). Não queria recordá-las como sujeitos escravizados pelo poder colonial, nem sujeitos alineados no ato da fotografia. Tive de tentar curar a ferida que não via, fazê-la sarar através da ação de colar e recortar elementos visuais e gráficos, transformando-as num *álbum umbilical* (pp.194–197), nascido da vontade de cura e libertação. De entre esse processo, fui-me deparando com

o sujeito negro que se expõe e parte da sua voz para desconstruir práticas coloniais, em busca de heranças que me guiavam para a emancipação. Mensageira do legado de Cabral, que corre nas veias como ato de libertação e orgulho negro. Valores cujo partido PAIGC era vetor e que não podiam deixar de ser reconhecidos nos seus materiais gráficos e visuais, no legado do rap e nos espaços urbanos da cidade da Praia e de Lisboa. Com estes valores em mente, transportamos o conhecimento sobre estes movimentos políticos para um jornal intitulado *Luta Tá Continúa* (A Luta Continua) (pp.198–201), onde histórias e memórias são partilhadas e celebradas.

Todas as trajetórias históricas, visuais e gráficas aqui apresentadas, acompanharam questões sociais e identitárias, que deixavam cada vez mais sonante na minha cabeça a pergunta: qual o nosso lugar e papel nesta jornada? Qual é a minha ação como mulher negra filha de pais cabo-verdianos? Recordando que Cabral não lutou sozinho, mulheres deram força ao processo de libertação através da sua presença visível. Ativistas, militantes, sufragistas, mulheres escravizadas plenas de histórias narradas em colchas, lenços e panos, usados como memorandos unidos aos nossos corpos. Seus lenços e panos contavam histórias e fazem história, numa viagem que se repete num tempo espiralar, e que transcende e evolui neste projeto prático de design gráfico, como ato insurgente de descolonização, que cruza a cultura, a arte, o design, a história e o conhecimento, num só elemento, o *Valor da Mulher Negra* (pano).

Neste tempo e espaço, esta é a minha mala, uma herança transgeracional que existe enquanto extensão da viagem. Cada um dos objetos

desenvolveu-se em paralelo com o estudo teórico, tendo como base o conceito de viagem para se pensar e repensar a relação dos artefactos com o conteúdo investigado. Enquanto mulher negra, esta jornada, com inúmeras paragens, permitiu-me repensar o meu papel enquanto designer negra na contemporaneidade e como a prática gráfica influencia a sociedade, na mesma proporção que pude comemorar a nossa vivência negra entre o território cabo-verdiano e português. Abriu-se espaço para refletir sobre o design gráfico como ferramenta e (re) construção de valores identitários, contrariando a prática gráfica como instrumento de veículo de esquecimentos e/ou invisibilidades.

A cada paragem houve o cuidado de criar objetos gráficos cuja projeção refletisse uma unidade visual, tendo o objetivo de funcionarem de forma individual, ao mesmo tempo que fizessem parte de um todo de forma visível. Para tal, foi usada uma paleta de cores complementar, *layouts* inspirados nos objetos originais do qual partiram as projeções e um grupo de tipografias específicas. Seguindo os ideais partilhados pelo designer Agyei Archer (2019), assumimos toda a construção gráfica enquanto escolha política. Nas palavras do designer “Typeface selection isn’t just about aesthetics, or features. It’s also about context and source — especially now. In other words, you don’t have to use a typeface designed by a fascist. You *choose* to.” (Archer, 2019). As tipografias utilizadas foram variando entre quatro fontes criadas pela plataforma Vocal Type: são elas as tipografias VTC Martin, VTC Du Bois, VTC Harriet e VTC The Neue Black. Tipografias que são incansavelmente repetidas, como ato de protesto e resistência, ou, por outras palavras, uma forma de fazer ouvir as vozes presentes no projeto.

Estendendo toda a questão política do ato de fazer escolhas, inspiramo-nos nos princípios da Design Justice Network, uma iniciativa que busca abordar as desigualdades e injustiças presentes no campo do design. Procurámos também reconhecer que o design tem um impacto significativo na sociedade e defender a criação de práticas inclusivas, éticas e responsáveis na disciplina. Assumindo práticas de design que sejam culturalmente relevantes, sustentáveis e atendam às necessidades das pessoas de forma equitativa, através de princípios partilhados pela rede Design Justice Network<sup>1</sup>. Nesse sentido, para que o projeto ganhasse um campo dinâmico e participativo, foi desenvolvida uma *Interven[ação]* que pretende colocar em movimento a criação de mais objetos gráficos e visuais que representem as preocupações, ações, inspirações de artistas e designers da comunidade negra na diáspora portuguesa. Através das suas vivências e experiências pessoais, os participantes, considerados como *Bisnetos de Cabral*, serão desafiados a olhar com mais atenção para as suas *malas de viagem*.

1. No caso concreto do presente trabalho de projeto identificamos e recorremos a 7 dos 10 princípios partilhados pela rede Design Justice Network, disponíveis em <<https://designjustice.org/portuguese>>. Os 7 princípios que se conectam com o projeto são: 1) Utilizamos o design para sustentar, sarar e empoderar as nossas comunidades, tal como procurar a libertação de sistemas exploratórios e opressivos; 2) Centralizamos as vozes das pessoas diretamente impactadas pelos efeitos do processo do design; 4) Vemos a mudança como emergente de um processo responsável, acessível e colaborativo, não como uma meta no final de um processo.\*; 5) Vemos o papel de designers como pessoas facilitadoras e não como peritas; 6) Acreditamos que cada pessoa é perita graças à sua própria experiência, trazendo contribuições únicas e brilhantes para um processo de design; 7) Partilhamos conhecimento e ferramentas de design com as nossas comunidades; 8) Trabalhamos para resultados sustentáveis, liderados e controlados pela comunidade.

“O processo completo desemboca num estado de *descolonização*: internamente deixamos de existir como “outra/o”, mas como eu. Somos eu, somos *sujeito*, somos descritoras/es, autoras/es e autoridades da nossa realidade. Regresso ao início: tornamo-nos o *sujeito*.” (Kilomba, 2020a, pp. 260–261)

4.2. BISNETOS DE CABRAL  
- PROJETO PRÁTICO



## PASSAGEM FAMILIAR

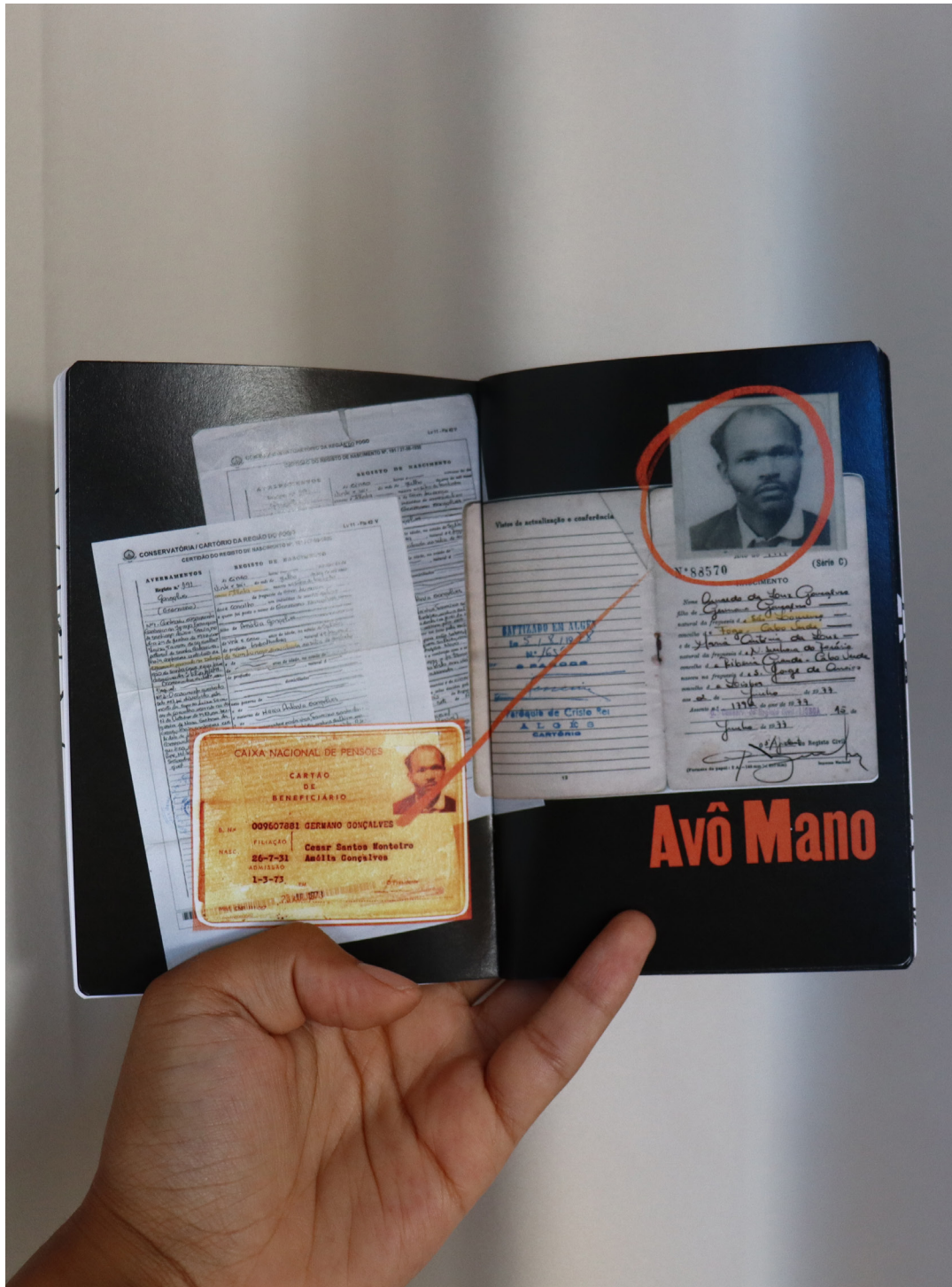
Capa | Papel branco/normal com 150gr | 10x14,5cm

Miolo | Papel branco/normal com 100gr | 10x14,5cm

O passaporte é um dos objetos indispensáveis para viajar de Portugal para Cabo Verde e vice-versa, e é também o objeto que identifica essas viagens, passagens de territórios e seus delineamentos/ fronteiras. Em território português, o passaporte pode ter uma carga social de parcial inclusão ou o oposto. A sua leitura como artefacto reflete-se numa forma de identificar e objetificar o corpo negro/ estrangeiro, limitando a sua presença em diversos espaços da sociedade. Este objeto traz-nos cruzamentos da relação entre corpo, identidade, poder e acesso, que encadeia a constante presença do autoquestionamento do significado e representação da negritude nos espaços, um conceito – negritude – estudado através de autores como bell hooks, Grada Kilomba, Achille Mbembe. No caso específico de Cabo Verde, a negritude coexiste com o conceito de antinegritude, tal como é desenvolvido no artigo *Traços de antinegritude em Cabo Verde* (2022) escrito por José Carlos Gomes dos Anjos e Eufémia Vicente Rocha, um aspeto discutido ao longo do capítulo *Identidades em Trânsito*.

Neste contexto, inspiramo-nos no passaporte para realizar este objeto gráfico em formato de caderno com 32 páginas e com dimensões semelhantes ao original, tendo como objetivo refletir como, enquanto negros, nos identificamos e como somos identificados pela nossa negritude, mostrando esse paralelismo como parte de consequências coloniais. Assim, intitulamos o objeto de *Passagem Familiar*, como reflexo de experiências ancestrais e familiares. Nele juntei documentos usados por alguns dos meus parentes para viajar de Cabo Verde para Portugal ou vice-versa e, no meu caso e da minha irmã, para viajar para Cabo Verde. Como mencionado no subcapítulo *Identidades plúrais – Cabo Verde e sua diáspora*, estas fronteiras são também constantes manifestações de aprovação do nosso corpo em determinado local, salientando as inquietações sentidas ao longo de gerações, algo que, claramente, o meu avô paterno vivenciou. Através do uso de tipografias como a VTC Martin e a VTC Du Bois, desenvolvemos um passaporte preto onde quem importa é o viajante. Estamos abertos a entender e interpretar, tal como o artista Eustáquio Neves propõe no seu projeto *Aberto pela Aduana* (2022), as diversas dualidades burocráticas, sociais e familiares apresentadas no passaporte que testemunha esta travessia. Criamos, assim, um outro paralelismo em relação ao conhecimento e heranças que o passaporte não é capaz de responder, mas que transporta, nomeadamente a bagagem ancestral. Materializamos um passaporte preto, que é uma das mais raras cores usadas em passaportes, mas frequentemente identificado em países africanos como Congo, Botsuana e Angola, e tomamos também como referência a própria negritude para a escolha da cor deste objeto gráfico. No anexo A (p.236) encontramos a versão completa do objeto prático.





## BISNETA DE CABRAL | POSTAIS

Postais | Papel cartolina com 200gr | 11,5x15cm

Packing | Papel poliéster | 11,8x16,4cm

Os postais são geralmente identificados como cartões de pequenas dimensões em que nas suas faces encontramos, de um lado uma imagem, e, do lado oposto, um espaço reservado para a escrita. Estes artefactos são provas do movimento de mensagens e recortes de memórias em formato de correspondência. Ao longo da investigação, fomos presenciando a apresentação de postais encontrados em acervos digitais/ arquivos e de como os mesmos, através da imagem e da escrita, representavam, por vezes, uma mensagem descontextualizada ou estereotipada, tal como Edwards (1992) e o autor Zaugg (2012) vão sublinhando. A escrita entra como um importante fator no que toca à interpretação do espectador, criando imaginários que se posicionam num meio cultural, territorial e histórico. Tendo em conta o propósito do objeto, os postais entram se no projeto prático como reflexo da minha experiência de viajar até à ilha de Santiago, apresentando alguns recortes de conversas, expressões e pensamentos com que fui tendo contato ao longo da viagem, transcritos através da tipografia VTC Martin, com um fundo fotográfico da minha autoria, realizado durante a estadia. No verso do postal, encontramos mensagens escritas manualmente na primeira pessoa, textos de bordo que fui compondo durante a estadia como forma de materializar a minha vivência, com uma curta legenda a descrever o espaço da fotografia do lado oposto através da tipografia VTC Du Bois, poderão ser lidos os postais no anexo B a partir da página 255. Relembro que esta foi, dentro do contexto investigativo, a primeira vez que visitei a ilha e que estive em contato com a realidade da capital de Cabo Verde, podendo ter acesso a documentos, histórias e intervenções artísticas do arquipélago. Tal como no projeto de *cartas sobre design*, venho partilhar a minha experiência através de 10 postais (quantia representativa do número de ilhas do arquipélago), procurando deixar um legado de uma perspetiva vinda de uma designer mulher negra portuguesa descendente de cabo-verdianos. Para transporte e apresentação dos postais, foi criado um *packaging* em formato de envelope aberto através de papel poliéster transparente, onde, numa das faces, encontramos escrito *Bisneta de Cabral* e, sucessivamente, na face oposta *Bisnetos de Cabral*, com dimensões menores, ambos utilizando a tipografia VTC Martin, ainda na face traseira encontramos uma descrição do contexto do projeto. Na face principal, encontramos uma gravura de uma linha laranja, sobre o título *Bisneta de Cabral*, que forma o caminho por mim percorrido pela ilha de Santiago ao longo dos 10 dias.





# TEM PROCURA DE... | GUIA

Desdobrável | 10,5x29,7cm / 29,7x42cm

Packing | Papel poliéster | 9,5 x11cm

Numa fase em que a pandemia estava presente e em que não podíamos circular de forma livre, eu encontrava-me em casa, assim como uma parte da população que teve o mesmo privilégio, tal como referimos no subcapítulo *A ação do design – lutar para respirar*. Procurava nesse espaço formas de chegar aos arquivos com alguma ligação a Cabo Verde sem sair de casa, sendo sujeita a ficar parada nesta paragem por algum tempo. O *guia*, em formato de desdobrável, intitulado “*tem procura de...*”/“*à procura de...*”, vem questionar onde encontro o meu passado, a minha história, os meus artefactos, em território português e cabo-verdiano, levantando perguntas como: Onde estão? Quem os tem? Quais são esses artefactos? São essas as respostas que procurava no espaço lisboeta e entre algumas das ilhas do arquipélago que visitei, nomeadamente as ilhas de Santiago, São Vicente e Santo Antão. Aqui, procurei linguagens que contivessem a história de uma forma visual, corporal, geográfica, entre outras. Nesse sentido, o presente objeto gráfico foi desenvolvido e inspirado em roteiros como *A Presença Negra na Cidade de Setúbal, séc. XV-XVIII – Roteiro para uma Educação Antirracista* (2019) criado por Ana Alcântara, Carlos Moreira Cruz e Cristina Roldão e o roteiro *Espaços da Presença Africana em Lisboa*, criado pela Associação Cultural e Juvenil Batoto Yetu Portugal e publicado em formato de livro com o título *Roteiros Históricos de uma Lisboa Africana – Séculos XV-XXI* (2021), escrito por Isabel Castro Henriques. Esta proposta nasce por referência ao guia gráfico e visual, tanto no seu formato físico, como conceito de mapeamento e partilha de informação. É o terceiro artefacto do presente projeto prático, composto por um conjunto de três guias, anexados a partir da página 266. Cada um destes guias, com a configuração de um panfleto desdobrável, torna-se um espelho de si mesmo, partilhando as informações da realidade cabo-verdiana de um lado, e da realidade portuguesa, do outro, e, correspondentemente, são escritos em caboverdiano e em português. Essa distinção realiza-se visualmente com a escrita a roxo, do título em português, e, a laranja, no que diz respeito à escrita caboverdiana, ambas utilizando a fonte VTC Martin. Foi fundamental abordar a dimensão linguística por meio da escrita, uma vez que esta reflete a cultura e a identidade do arquipélago, tal como foi cultivado pelo movimento Claridade, por rappers Kriol(us), entre outros grupos de resistência. Por isso, numa primeira fase fomos à procura de como escrever e/ou traduzir para caboverdiano o conteúdo teórico desenvolvido no subcapítulo *Movimento de artefactos gráficos e visuais*, usando a tipografia VTC Du Bois. As traduções dos textos para caboverdiano, foram feitas com ajuda de diversos familiares e assumiu uma escrita independente e interpretativa da variante crioula que ouvi e aprendi ao longo da minha vida. Para que o presente objeto gráfico pudesse ser entendido como um conjunto formado por elementos individuais, mas parte de um todo, foi criado um *packaging* simples, com a representação do mar como principal espaço/elemento que separa o território cabo-verdiano e português. A identificação do projeto é feita através da digitação *Bisnetos de Cabral*, utilizando a tipografia VTC Martin e de uma pequena descrição do mesmo. Este *packaging* foi materializado através da impressão em papel poliéster.



## Tem procura de artefacto À procura de Artefactos

Durante algumas leituras realizadas sobre a importância da recuperação da herança africana, nomeadamente do documento *Report on the restitution of African cultural heritage* (2018) de Bénédicte Savoy e Felwine Sarr, deparei-me com processos que implicavam o transporte das heranças para locais longe das suas origens. Através dessa perspetiva, juntei alguns dos artefactos que, ao longo da investigação, foram detetados em Portugal e em Cabo Verde. Aqui, todos os artefactos apresentados têm alguma conexão com a geografia ou cultura cabo-verdiana, e cada um dos guias demonstra, simultaneamente, visualmente e teoricamente como estas peças representam ausências ou presença em ambos os territórios.

## Tem procura de museus À procura de museus

Neste guia abordamos a importância dos museus, das instituições e exposições na reescrita de narrativas ou na consciencialização de problemáticas sociais e culturais, como os autores Bénédicte Savoy e Felwine Sarr (2018), Nicholas Mirzoeff (*Visão*, 2018) e Alice Procter (2020) sublinham. Foi através do guia *tem procura de museus*, que implantámos mais diretamente o conceito de guia, particularmente no mapeamento de lugares ou relações. Reflete-se sobre o que representam estes espaços nos locais onde se encontram, especificamente no território de Portugal e Cabo Verde, abordando sobre espaços arquitetónicos e estruturas que resguardam artefactos e história, como os mencionados nos

subcapítulos *Heranças Imateriais e Materiais e Movimento de artefactos gráficos e visuais*.

## Tem procura de arquivo À procura de arquivo

O último guia está relacionado com os arquivos na sua forma criativa e decolonial de serem projetados. Para desenhar o seu conteúdo, foram selecionados diversos artistas que, no seu trabalho, exploram questões sobre arquivo. Aqui, são apresentados trabalhos de Sandim Mendes, Sofia Yala, Marta Pinto Machado, Melissa Rodrigues, Cesár Schofield Cardoso, Délio Jasse e Kiluanji Kia Henda, e projetos como *Post Archive* (<https://postarchive.org/arquivo/>) desenvolvido pela artista Mónica de Miranda, o projeto *É um oceano* (<https://eumoceano.pt/>) com curadoria de Susana Pomba e o projeto *Home Museum* (<https://homemuseum.net/>) coordenado por Clémentine Deliss e Azu Nwagbogu, que no seu trabalho, exploram questões sobre arquivo. Estes projetos e artistas apresentam diferentes formas de entender e criar arquivos históricos, artísticos, gráficos e sociais. Na componente escrita deste guia, abrimos espaço para falar de narrativas de descolonização e/ou contra coloniais, celebramos a luta da comunidade negra em preservar memórias, recuperando arquivos e reconstruindo-os, reinterpretando-os no presente.



# ÁLBUM UMBILICAL

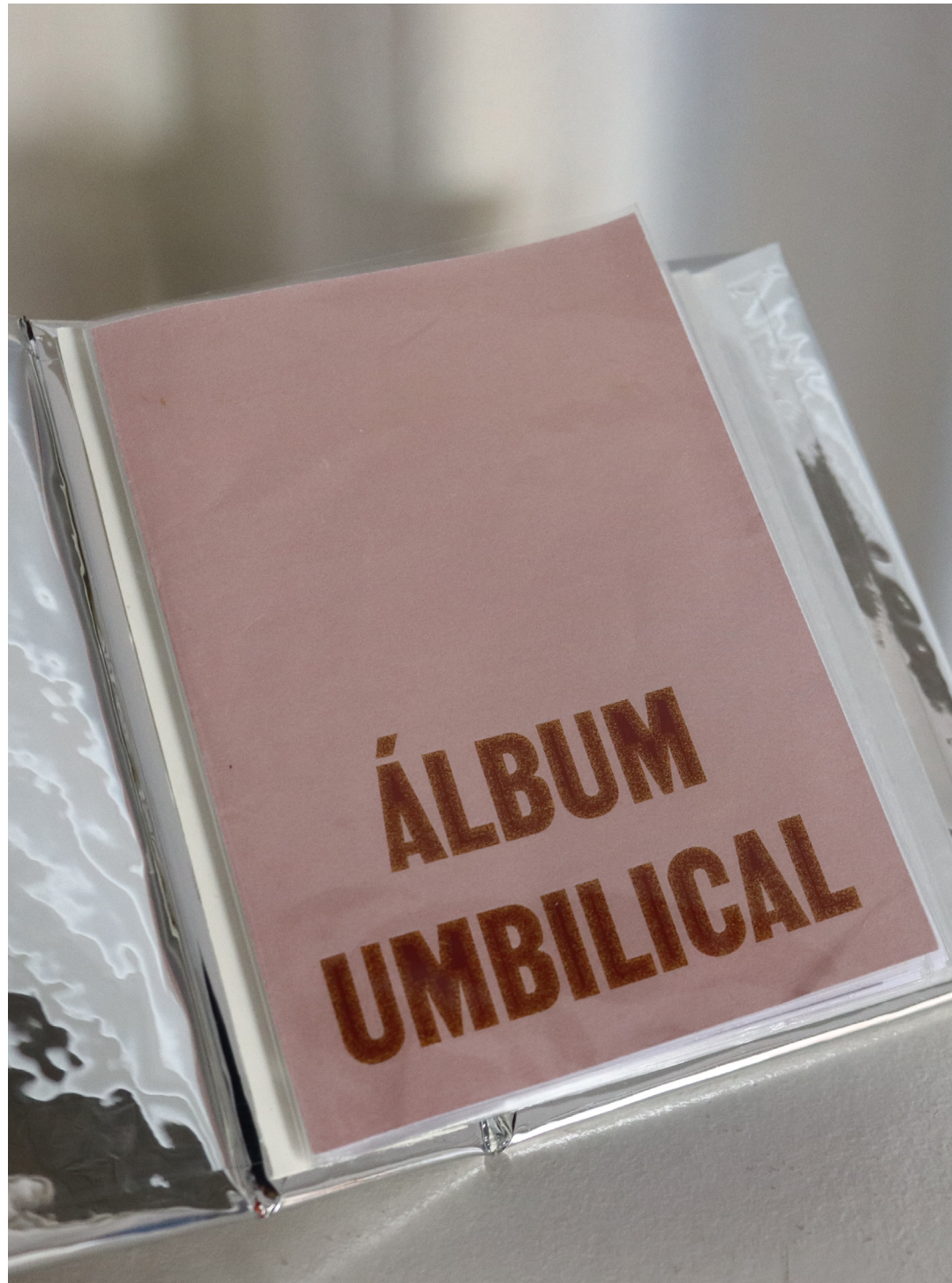
Capa | Papel autocolante espelhado | 12x16cm

Miolo | Papel branco/normal variável | 10x15cm

O álbum de família tem um relacionamento muito próximo com a memória, guardando os momentos que não queremos esquecer e, por isso, escolhemo-lo enquanto artefacto para compilar a história que não conhecemos, mas que está presente, especificamente uma parte do percurso da ancestralidade cabo-verdiana. O álbum simboliza as inúmeras histórias prontas para serem relidas e recordadas e que, através deste projeto, se transformam em composições visuais, fotográficas e escritas, assim como podem simbolizar um conjunto de sinfonias prontas para serem ouvidas. Começar um álbum vazio foi um dos maiores desafios. Afinal o que iria contar quando eu própria estava à procura de uma proximidade com a minha ancestralidade?

O título *álbum umbilical* vai compilar muitos desses sentimentos. A palavra umbilical relaciona a intensidade de uma ferida que, simultaneamente, se corporifica com uma proximidade e intimidade com o que está a ser apresentado. É nessa perspetiva que cresce o *álbum umbilical*, sendo que este expressa uma dor profunda e, paralelamente, uma forte ligação à ancestralidade física e espiritual. A construção do álbum gerou paralelismos com o conteúdo teórico estudado em torno do pensamento de Leda Martins (2021), trazendo-nos o conceito de tempo espiralar de forma clara no processo de compor o objeto gráfico. O movimento umbilical é um ponto central de pensar a forma espiralar, de relacionar o tempo com os nossos corpos e a sua forma performativa de interagir com o mundo. Um espelho da simultaneidade das instâncias do presente, passado e futuro, um espelho de nós mesmos na história que é representada pelo material espelhante que reveste fisicamente o álbum. Esta escolha de material é ainda inspirada na apresentação gráfica da obra *Memórias de Plantação* (2020a) de Grada Kilomba que, sincronicamente, obriga-nos, enquanto leitores, a olhar para o nosso reflexo e pensar qual o nosso lugar nesta jornada. O seu encadernamento assume algumas imperfeições, sendo mais relevante o processo de criá-lo e revesti-lo junto com o meu pai, relembrando a importância deste objeto passar de geração em geração e puder ser sincronicamente completado com novas histórias. Simultaneamente, mostra como o ato de cura tem um encadeamento coletivo e transgeracional importante para esta viagem. Sobre a capa do álbum, encontramos o título do objeto gráfico e, no seu verso, o título do projeto, ambos materializados através de vinil preto recortado e colado sobre a superfície. No interior do álbum, escolhemos realizar conjuntos de leituras visuais e resignificar algumas das imagens de arquivo encontradas, abrindo espaço para reconstruí-las visualmente e complementá-las com alguns elementos escritos citados ao longo da investigação ou mencionados em entrevistas, através de algumas das tipografias da plataforma Vocal Type, nomeadamente VTC Martin, VTC Du Bois e The Neue Black VF. Encontramos todas as imagens do interior do projeto ilustradas no anexo D (pp. 280-289). Foi através da ação de colecionar e reescrever a história que emergiu um trabalho em torno de um processo de cura, tal como acontece na performance *Das Avós* (2020) de Rosana Paulino.





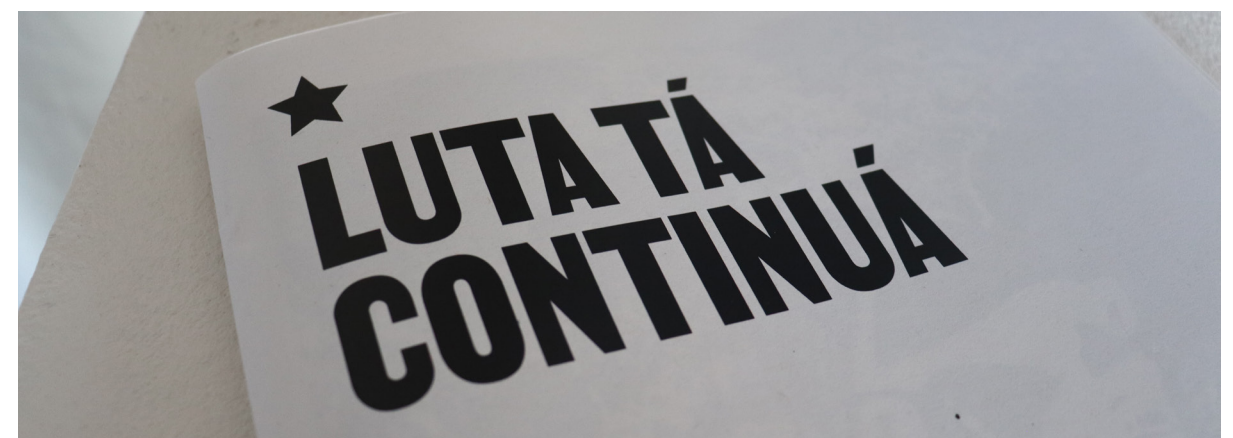
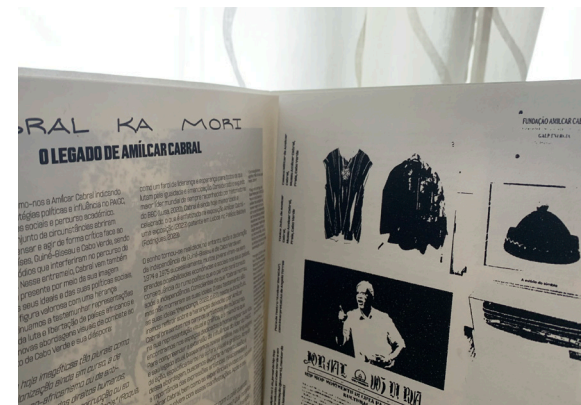
# LUTA TÁ CONTINUÁ

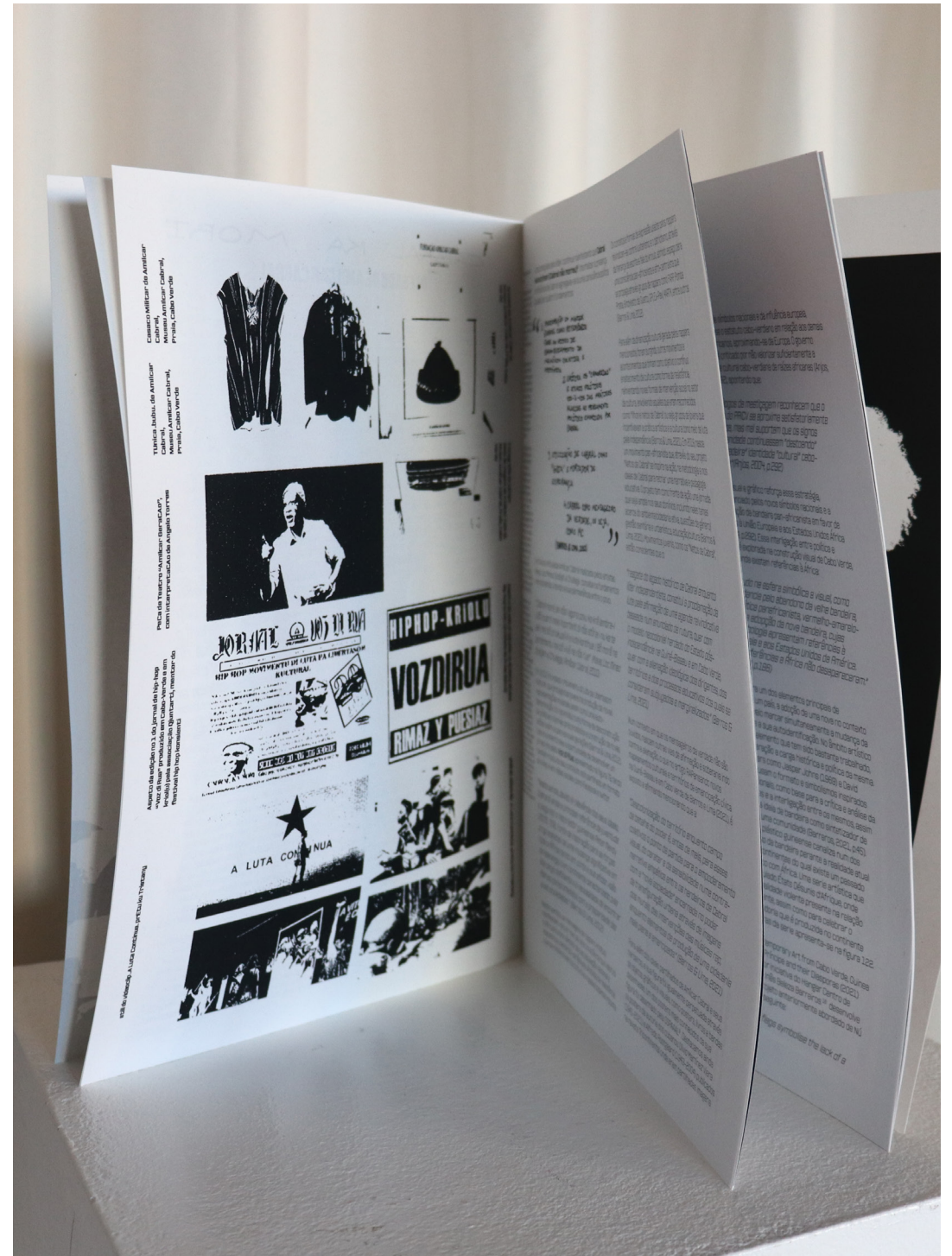
Capa | Papel Munken 120gr | 21,5x29,7cm

Miolo | Papel Munken 120gr | 21,5x29,7cm

Na época colonial em que partidos como o PAIGC lutavam pela independência do seu país e do continente africano, os jornais e revistas produzidos por estes movimentos tornam-se verdadeiras fontes de resiliência, empoderamento e descolonização de pensamento e estética. A título de exemplo, temos o jornal *O Negro*, publicado pela primeira vez em 1911, reeditado em 2021 por Cristina Roldão, José Pereira e Pedro Varela; o jornal *Voz di Rub*, desenvolvido dentro do contexto juvenil cabo-verdiano, tendo como principal forma de expressão o rap; o jornal do Partido Panteras Negras desenvolvido pelo designer gráfico Emory Douglas, entre muitos outros igualmente importantes mencionados ao longo da investigação. Também testemunhamos a forte presença de revistas como *Claridade* e *Certeza*, as revistas do PAIGC e a *Ebony*, fundada por John H. Johnson.

Em homenagem a todas as revistas e jornais criados maioritariamente por pessoas negras, desenvolvemos o quinto objeto gráfico do projeto, um jornal editorial com 20 páginas intitulado *Luta Tá Continúa*, que projeta e apresenta, num só artefacto, a imagem e iconografia de uma parte do percurso político negro em Cabo Verde, com informações escritas e visuais do partido PAIGC, do seu líder Amílcar Cabral e das mulheres negras cabo-verdianas que fizeram parte do impacto social e político do seu país, como estudamos no subcapítulos *Legado de Amílcar Cabral*, *PAIGC: As imagens da resistência*, e *Mulheres Negras, presença silenciada*. Através do conteúdo apresentado e das tipografias escolhidas – The Neue Black VF e VTC Du Bois – relacionam-se questões políticas ao poder da comunicação social. Podemos observar com mais detalhe o seu *layout* e conteúdo no anexo E (pp. 290–311). O objeto reproduz o texto técnico retirado dos subcapítulos acima referidos.





## VALOR DA MULHER NEGRA | PANO

Algodão ou Poliéster misto | média de 1x2m

Em maio de 2021, pude participar num workshop com o artista Délio Jasse intitulado “Recompor o Arquivo” no espaço do Hangar, um workshop que durou uma semana e tinha como objetivo, através do uso de imagens de arquivo, algumas delas encontradas na feira da ladra, criar imagens a partir do conceito de memória coletiva e memória individual, através de processos fotográficos alternativos. Foi durante este workshop que comecei a desenvolver de forma criativa aquele que viria a ser o artefacto apresentado na presente investigação *Valor da Mulher Negra / Pano*, com o objetivo de valorizar a presença de mulheres negras em todos os fatores da luta pela independência e antirracista, e, simultaneamente, na minha vida pessoal. Ao longo da investigação, e mais especificamente no subcapítulo *Mulheres negras, presença silenciada*, celebramos a presença da mulher cabo-verdiana na luta pela independência, reconhecendo mulheres com extrema importância histórica e cujos nomes devem ser mencionados e lembrados. O projeto procura refletir a posição da mulher negra na história que nos é contada. Inspirada nas minhas avós e ancestrais, junto neste objeto gráfico diversos conceitos ligados à mulher cabo-verdiana, tendo como base o lenço/pano que colocam na cabeça para proteger o cabelo, penteados, ou mesmo para servir como penteado. Procuo ainda estabelecer uma relação entre a costura, o desenho e o construir, para desenvolver um lenço/pano que conta uma parte da história e mostra uma parte da representatividade das mulheres mencionadas. Assim como o *pánu di*

*terá*, a simbologia *Adinkra* e as colchas de *Gee Bend*, onde mulheres transportam e produzem histórias e memórias para as suas composições visuais, este pano tem um propósito semelhante de preservar um arquivo vivo.

Tendo como referências estes casos de estudo, que nos surpreendem com linguagens visuais e comunicativas fortes, procuramos a celebração na nossa presença – mulher negra. Como tal, foi escolhida a tipografia VTC Harriet, inspirada na história e coragem de Harriet Tubman. Esta fonte tipográfica conduz-nos por um conjunto de caracteres que representam as inúmeras mensagens visuais que eram reveladas às pessoas escravizadas durante o percurso para a liberdade. Através desta tipografia, homenageamos diversas mulheres negras mencionando os seus nomes no pano. São elas:

Amélia Araújo Dulce

Almada Duarte

Maria da Luz Freire de Andrade Boal

Ana Maria Cabral

Lucette Andrade Cabral

Carlina Ferreira Fortes

Cesária Évora

Anastácia Livre

Mary Lee Bendolph

Annie Mae Young

Loretta Pettway

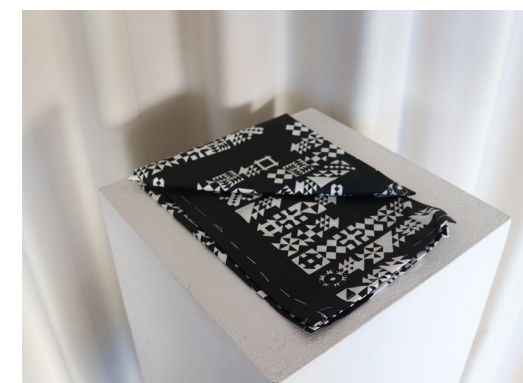
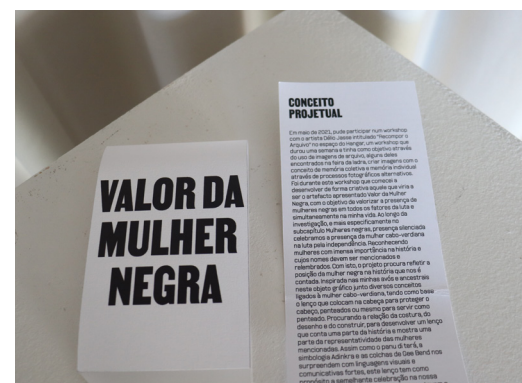
Antónia Ilda Lima

Maria Antónia da Luz

Anilisa Helena Lima Aleixo dos Santos

Beatriz Aleixo dos Santos

Denise Aleixo dos Santos



A serigrafia foi o processo utilizado para a materialização deste projeto, um processo que decorreu no atelier de serigrafia de Vítor Sanches, fundador da Bazofa/ Dentu Zona.

Iniciou-se o processo de impressão artística utilizando uma técnica tradicional, conhecida como “stencil”. O processo envolve a transferência de tinta através de uma tela finamente tecida, chamada de matriz de serigrafia. A matriz foi preparada com a escrita tipográfica escolhida, onde as áreas vazadas permitiram a passagem da tinta, enquanto as áreas fechadas bloqueavam a tinta. Foi esticada uma tela de tecido num quadro de metal, formando a matriz. Em seguida, aplicámos um emulsão fotossensível na tela, que então foi exposta a uma fonte de luz UV, juntamente com a matriz (fig. 212). Esta exposição à luz criou uma camada de endurecimento na emulsão, formando o stencil da imagem. Após a matriz estar pronta, preparámos as tintas, neste caso sustentáveis com base de água que não contém PVC, ftalatos ou metais pesados, ou seja, pigmentos de origem mineral e vegetal. Escolhemos diversas cores de forma a ter liberdade nos resultados obtidos, tendo em mente a paleta de cores que nos remetia para o *pánu di terá* e para África.

Posicionamos a matriz da serigrafia sobre o tecido, tendo sido escolhidos dois tipos de tecido, algodão e um poliéster misto que contem uma mistura de fibras. A tinta foi aplicada na parte superior da matriz e espalhada com uma espátula. A pressão aplicada deu lugar à transferência da tinta para o substrato, o que resultou no grafismo do pano apresentado. O processo de impressão foi repetido várias vezes, para cada retalho de tecido, sendo limpa e reutilizada sempre que possível, o que permitiu a produção de múltiplas cópias da mesma imagem. À medida que concluíamos a

impressão, o material foi deixado a secar (fig.215 e 216). Já em processo de finalização, foram feitos alinhaves (ou seja, a costura nas bermas do tecido) em cada um dos panos pela minha avó e finalizados posteriormente pela minha mãe, resultando num projeto com processos que passaram por diversas gerações. O *packaging* desenvolvido teve como inspiração a dobragem da bandeira nacional cabo-verdiana, ao qual foi adicionado um panfleto que apresenta o projeto e as suas inspirações (anexo F, p.312).



FIG. 212



FIG. 213



FIG. 214



FIG. 215

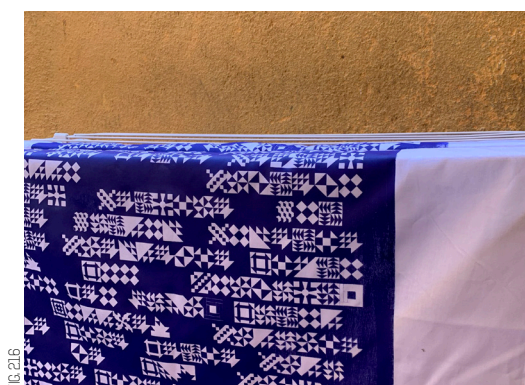


FIG. 216

FIGURA 212 – EXPOSIÇÃO DA TELA À LUZ UV (AUTORIA PRÓPRIA)

FIGURA 213 – LIMPEZA DA TELA APÓS ESTAR EXPOSTA À LUZ (AUTORIA PRÓPRIA)

FIGURA 214 – EU E O VÍTOR SANCHES APRESENTANDO UM DOS RESULTADOS DO PROCESSO DE SERIGRAFIA (AUTORIA PRÓPRIA)

FIGURA 215 E 216 – SECAGEM DE RESULTADOS FINAIS (AUTORIA PRÓPRIA)

## 4.2.1. INTERVEN[ÇÃO] – NARRATIVAS E DIÁLOGOS VISUAIS

No seguimento do trabalho de projeto, procura-se compreender os efeitos dos objetos visuais e gráficos do projeto prático perante um coletivo de pessoas. Nesse sentido, foi desenvolvida uma atividade com a estrutura de um workshop, mas que, nesta investigação, será descrita como *interven[ação]*, para acentuarmos o papel dos participantes como agentes ativos na manifestação de ações geracionais e antirracistas. Assim iremos usar esta última expressão para nomear o desenvolvimento deste campo do projeto prático.

*Bisnetos de Cabral* dá também nome à ação que nos incentiva, enquanto transportadores de heranças culturais de resistência num espaço europeu, a pensar no nosso poder de Interven[ação] no campo do design e das artes e, como, sucessivamente, o design impacta as nossas leituras transgeracionais e históricas. O título *Bisnetos de Cabral*, salienta ainda a dimensão diaspórica e de herança inerente aos descendentes africanos, que advém, em parte, do conhecimento, resistência e negritude transmitido por Amílcar Cabral. Saliântamos novamente os ideais de Cabral partilhados num dos seus ensaios:

“Nós queremos que o nosso povo se levante, avance; e se queremos que o nosso povo se levante, não são só os homens porque as mulheres são o nosso povo (...). Há camaradas homens, alguns, que não querem entender que a liberdade que o nosso povo quer dizer liberdade também para as mulheres, a soberania para o nosso povo quer dizer que as mulheres também devem participar nisso” (Cabral, 1974, pp.179–195 citado por Coutinho, 2020)

*Bisnetos de Cabral* tem como objetivo trazer uma abordagem prática e colaborativa, permitindo a participação de diversas vozes e experiências. O público-alvo consiste em artistas e designers negros que trabalham com temas como periferia, negritude e descolonização. Cada um dos encontros realizou-se em espaços periféricos e/ou diaspóricos de Lisboa, locais acordados por ambas as partes, onde os participantes se sentiam confortáveis. As várias sessões decorreram entre os meses de maio, junho e julho de 2023, por vezes correspondendo a mais que um encontro para momentos de tutoria e partilha criativa.

A *Interven[ação]* inicia-se com uma pequena apresentação do tema e do projeto aos participantes, através da apresentação da minha mala de viagem e de cada um dos artefactos presentes no seu interior. A sessão decorre sem um tempo específico de duração, dando a liberdade ao participante de intervir na narrativa e criando uma dimensão de diálogo, priorizando a liberdade e espaço para cada pessoa desenvolver os seus pensamentos e formas de expressão. Durante cada sessão, foram criados alguns registos conforme o à-vontade de cada participante, através de recursos audiovisuais, imagem e escrita. Diversos temas emergiram durante cada uma das conversas abordando questões de identidade, imigração, ancestralidade e experiências pessoais. Considerando que cada um dos encontros abriu espaço para uma partilha íntima e informal, optámos por fazer um resumo dos temas ecoados e que se cruzaram entre as conversas, não especificando um tema ou participante singular. Na maioria das

conversas, falou-se de conexões geracionais com familiares que se refletem como portas abertas para a conexão ancestral, emocional e cultural, desvelando a relevância da língua e da linguagem africana no espaço ocidental. Debruçamo-nos também sobre a força de feridas ainda abertas, que refletem o passado e como as mesmas são projetadas em espaços lisboetas, exemplificando locais como os museus, que subtraem os objetos culturais, deixando-os com um vazio de narrativas. Saliântamos a pluralidade cultural e a convivência vibrante presente em Cabo Verde, com aqueles que já estiveram em alguma das ilhas.

O projeto *Bisnetos de Cabral* foi refletido enquanto laço de conexão com a diáspora, tecendo reflexões sobre a desarrumação e subvalorização dos arquivos, encruzilhadas da dupla nacionalidade, entre outros temas que tocam nos desconfortos diaspóricos enquanto pessoas negras. Também em cada um dos encontros, celebrou-se o que é nosso, erguendo um legado de significância para as gerações futuras, ao reconhecermos a iminência do projeto na senda da descolonização.

Questionamos e exploramos a criação de um encadeamento narrativo para contar a história de cada objeto, acentuando a sensação de viagem. De todos os artefactos apresentados, o pano foi o mais destacado, enquanto símbolo de descolonização e herança e com maior potencialidade criativa, cultural e artística. Por fim, especulamos sobre os futurismos do projeto prático de mestrado e de como o mesmo tem uma dimensão social importante a ser partilhada para um público mais alargado. Todos revelaram que não tinham refletido no design (de forma prática) enquanto disciplina para pensar e ilustrar contra narrativas coloniais, incentivando a uma apresentação do projeto em formato expositivo ou em formato de conversa/palestra aberta ao público, para que mais pessoas tivessem acesso a esta reflexão realizada de forma íntima com cada um dos participantes.

Ao terminar a apresentação e debate, cada convidado foi desafiado a escolher e desenvolver um objeto gráfico e visual, com base nos apresentados, ou seja, foram chamados a questionar o que levariam na sua mala expressando-se criativamente através do objeto escolhido. O que inicialmente tinha sido pensado para ter uma resposta sucessiva à apresentação, teve uma alteração metodológica devido à intensidade de informações e conteúdo partilhado durante a apresentação do projeto. Por isso decidimos abrir espaço para que cada artista/designer desenvolvesse dentro do seu tempo, e com os seus recursos, um artefacto que refletisse a sua experiência, reconhecendo que em alguns casos este processo possa remeter para feridas passadas ou impactos coloniais mais pessoais. Apresentamos assim os dados relativos a cada atividade e a cada artista, nomeadamente, quando e onde foi realizado o encontro, que objeto foi escolhido para se expressar criativamente, os resultados criativos do mesmo e a sua biografia. Infelizmente devido a agendas preenchidas e outros compromissos pessoais nem todos os participantes conseguiram entregar uma resposta visual a tempo de colocar no presente documento, no entanto, entendemos que a sua participação e partilha de diálogo foi significativa para o fortalecimento da narrativa diaspórica, e para um maior entendimento da ação dos projetos fora do contexto académico.

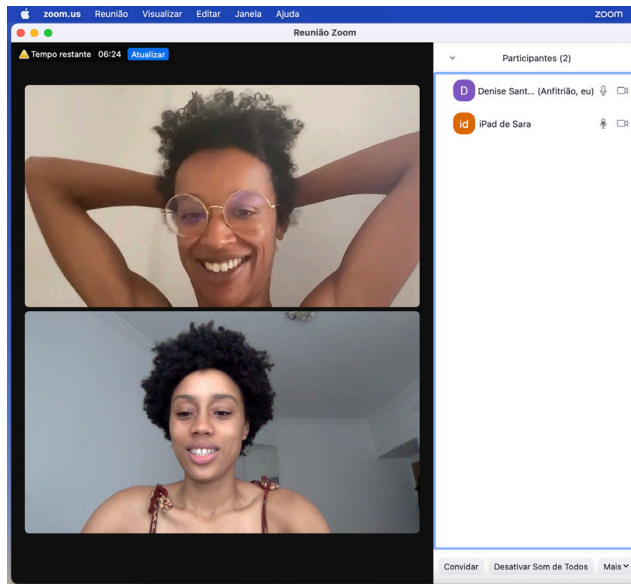


FIGURA 217 - ENCONTRO COM A ARTISTA SARA FONSECA DA GRAÇA | PRETA/PETRA



FIGURA 218 - APRESENTAÇÃO DO MATERIAL NO ENCONTRO COM A INÊS BORGES

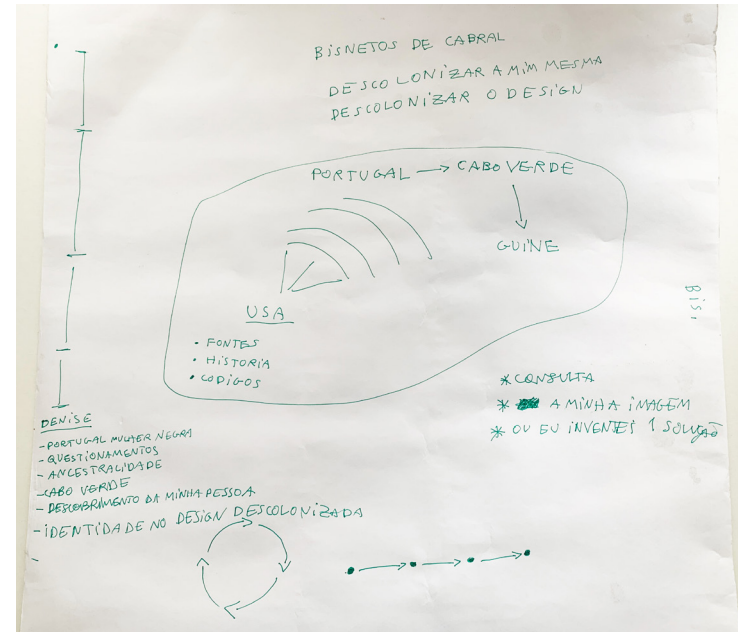


FIGURA 220 - ESQUEMA CRIADO PELO ARTISTA TRISTANY DURANTE O ENCONTRO



FIGURA 219 - ARTEFACTOS QUE O ARTISTA RAFAEL DE OLIVEIRA AKA OXYRETRONAVE LEVARIA NA SUA MALA



FIGURA 221 - ARTEFACTOS QUE O ARTISTA ELOÍSE GRACE WINTER LEVARIA NA SUA MALA

## ENCONTROS

Hugo Barros  
15 de Maio 14h/16h  
Hangar / 2h

Nael D'almeida  
15 de Maio 17h/19h  
Rua forno do Tijolo / 2h  
20 de junho  
Hangar / 2h

Milton Varela  
18 de Maio 19h/20h30 + 30 de Maio  
19h/20h  
Zoom - Hangar Cia vs Holanda

Eloise Grace Winter e Rafael De  
Oliveira  
23 de Maio 16h/19h  
Hangar Cia

Tristany  
02 de Junho 15h30/19h  
Hangar Cia

Inês Borges  
19 de Junho 19h/20h  
Hangar Cia

Sara Fonseca da Graça | Petra.Preta  
26 de Junho 17h/18h30  
Zoom

# Artistas e designers | projetos

INÊS S. BORGES

A designer, em resposta ao desafio proposto, desenvolveu um guia chamado "Um percurso pelo mundo desconhecido" onde faz um breve resumo sobre a sua descoberta sobre ser uma mulher e negra e, partilha algumas das suas influências. Neste tríptico, Inês Borges partilha a sua experiência e uma parte da sua consciencialização negra.



FIGURA 222 – IMAGENS DO PROJETO DESENVOLVIDO POR INÊS BORGES NO ÂMBITO DO PROJETO "BISNETOS DE CABRAL"

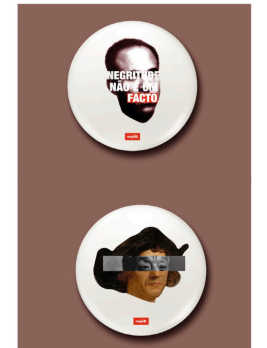
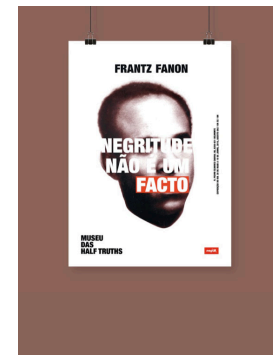
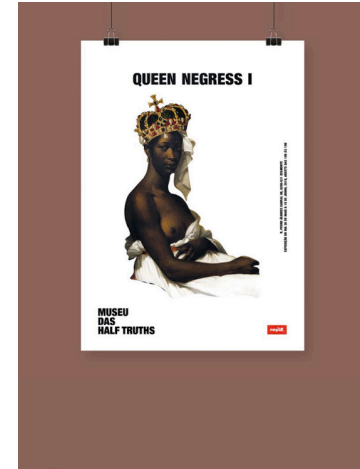


FIGURA 223 – APLICAÇÕES DO ESTUDO GRÁFICO DO PROJETO PRÁTICO DA DISSERTAÇÃO DE INÊS BORGES 'DESIGN GRÁFICO COMO FORMA DE DESCOLONIZAÇÃO'

**SARA FONSECA DA GRAÇA | PETRA.PRETA**

De descendência cabo-verdiana e com uma forte ligação com o arquipélago, Sara Fonseca da Graça | Preta.Petra seleciona diversos elementos que, pela sua experiência, simbolizam uma parte da identidade de Cabo Verde. A artista, tendo como base o postal, desenvolve uma releitura da atual bandeira do arquipélago, adicionando elementos como a manga, o pánu di terá, latas de atum, entre outros.

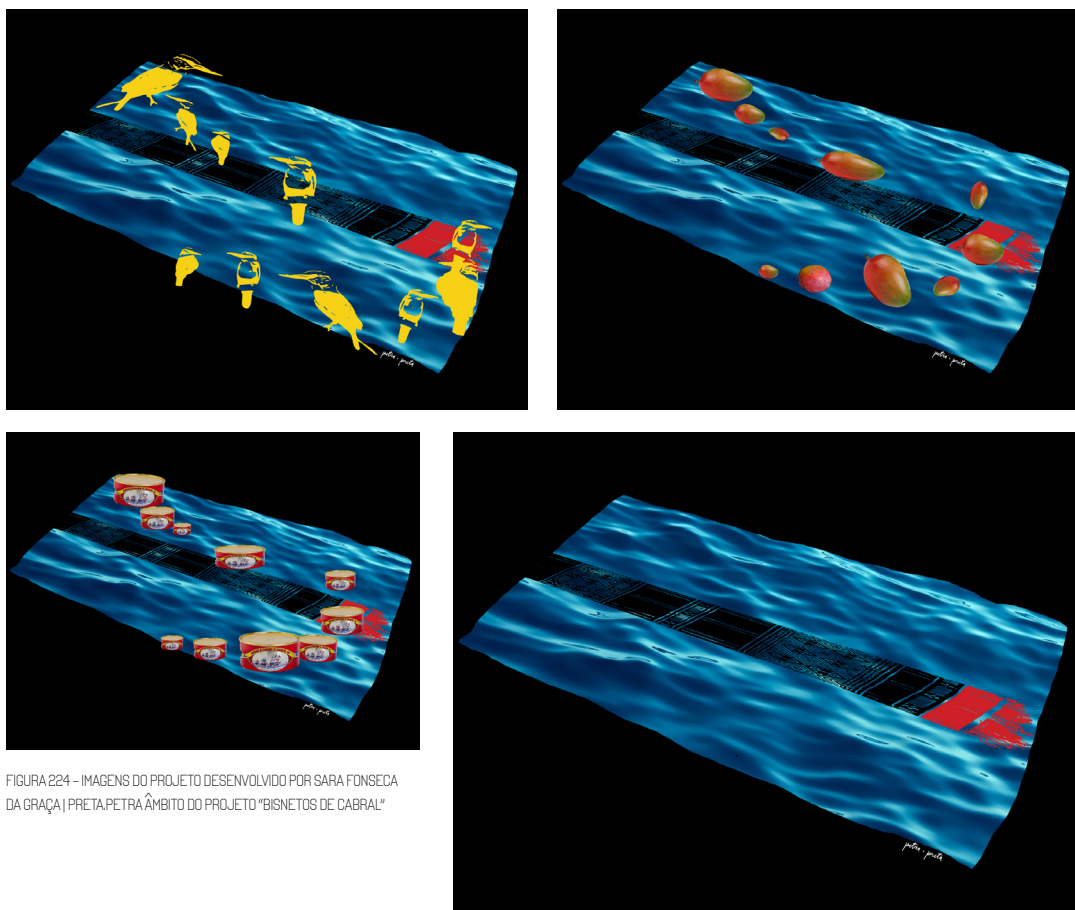


FIGURA 224 - IMAGENS DO PROJETO DESENVOLVIDO POR SARA FONSECA DA GRAÇA | PRETA.PETRA ÂMBITO DO PROJETO "BISNETOS DE CABRAL"



FIGURA 225 - HUMOR NEGRO, 2021 | OBRA DE SARA DA FONSECA GRAÇA, PRETA.PETRA, PRESENTE NA EXPOSIÇÃO INTERFERÊNCIAS DO MAAT (MUSEU DE ARTE ARQUITETURA E TECNOLOGIA) | FOTOGRAFIAS DE BRUNO LOPES



FIGURA 226 - SOLO STATUS, 2021 | PERFORMANCE E PINTURA DE SARA DA FONSECA GRAÇA, PRETA.PETRA | FOTOGRAFIAS DE ALÍPIO PADILHA



FIGURA 227 - TABANKA, DA PROTEÇÃO À CURA, 2020 | INSTALAÇÃO DE SARA DA FONSECA GRAÇA, PRETA.PETRA | FOTOGRAFIAS DE ALÍPIO PADILHA

**RAFAEL DE OLIVEIRA AKA OXYRETRONAVE**

Considerando o desafio proposto, Rafael De Oliveira aka Oxyretronave, procurou, por entre arquivos pessoais, saber mais sobre a história da sua família. Este movimento levou-o a encontrar cartas e documentos pertencentes ao seu avô. É cada um dos elementos com que se deparou, que o artista partilha (fig. 226 ) como parte do seu projeto em resposta ao presente desafio.

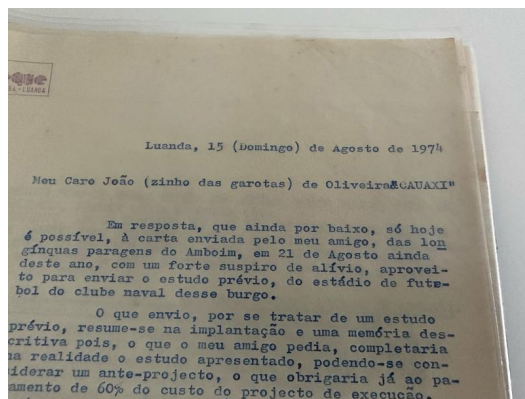
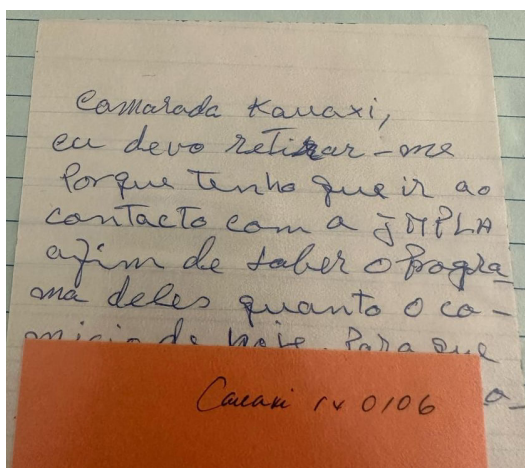


FIGURA 226 - IMAGENS DO PROJETO DE RAFAEL DE OLIVEIRA AKA OXYRETRONAVE DESENVOLVIDO NO ÂMBITO DO PROJETO "BISNETOS DE CABRAL"

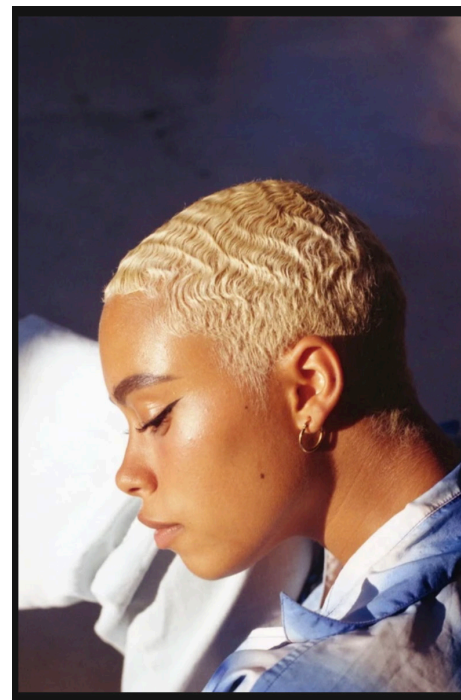


FIGURA 229 - RETRATOS DA AUTORIA DE RAFAEL DE OLIVEIRA AKA OXYRETRONAVE

## NAEL D'ALMEIDA

Em resposta ao desafio proposto, Nael desenvolve um guia/póster que partilha, por meio de fotografias de familiares e recordes de lugares que marcam uma travessia, o espelho de um arquivo que passa por Angola e Portugal. A pesquisadora afirma trabalhar “com a memória e a presença, construindo o caminho do futuro com presenças do passado”.

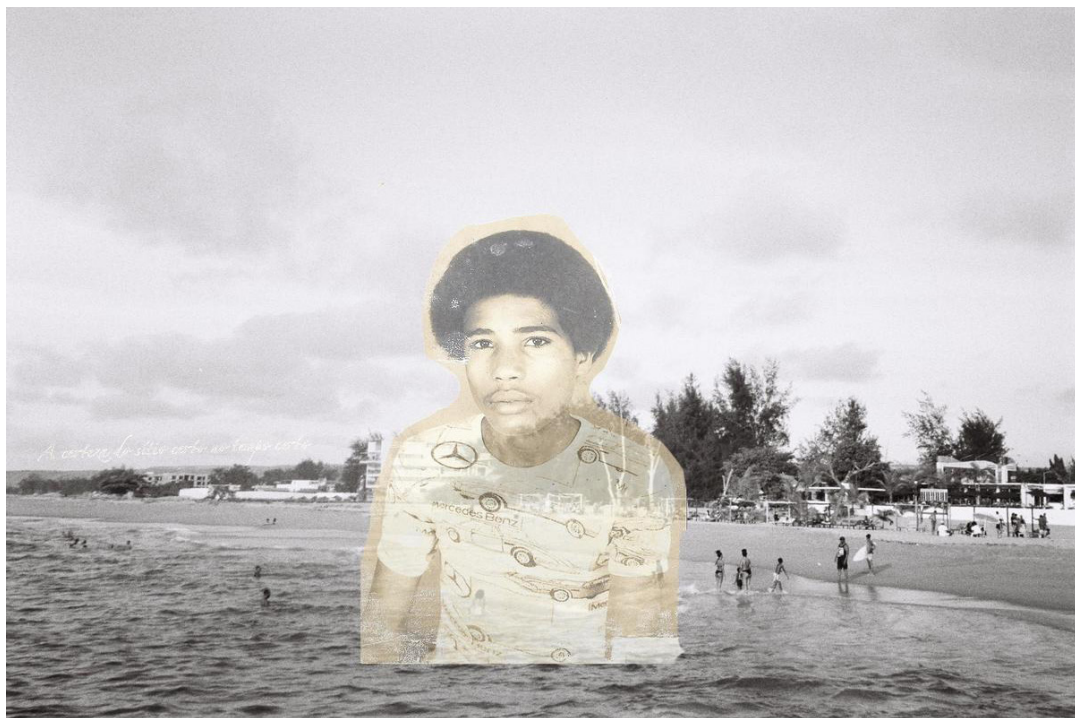


FIGURA 230 – IMAGENS DO PROJETO DE NAEL D'ALMEIDA DESENVOLVIDO NO ÂMBITO DO PROJETO "BISNETOS DE CABRAL"



FIGURA 231 – OBRAS FOTOGRÁFICAS DE NAEL D'ALMEIDA NO CONTEXTO DO WORKSHOP "MARGENS" COM HERBERTO SMITH. PARTE DO PROJETO SPACE STATION LISBON DO HANGAR CIA

## ELOÏSE GRACE WINTER

O artista Eloïse Grace Winter, através da sua experiência enquanto pessoa negra que viveu em três países diferentes – Inglaterra, Portugal e Barbados – com passados coloniais diversos, utiliza o passaporte como materialização dessas experiências e vivências, interseccionando memórias familiares e pessoais.

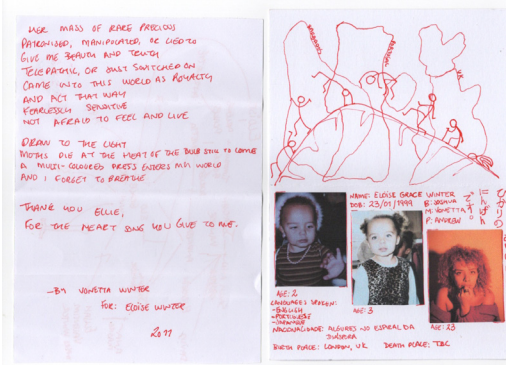
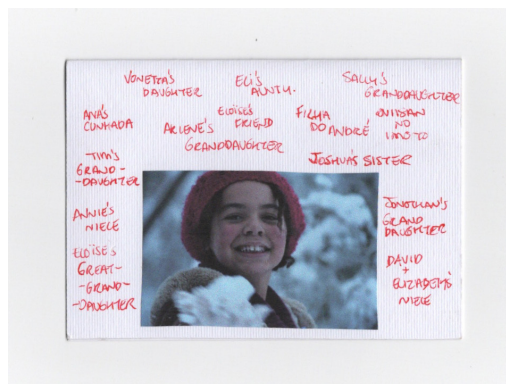
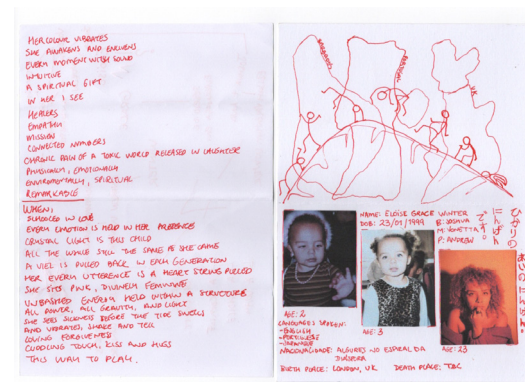


FIGURA 232 – IMAGENS DO PROJETO DE ELOÏSE GRACE WINTER DESENVOLVIDO NO ÂMBITO DO PROJETO "BISNETOS DE CABRAL"

## MILTON VARELA

Em 2022/2023, Milton faz a sua primeira viagem enquanto adulto a Cabo Verde com a sua família. Através dessa experiência, o artista cria uma zine / jornal expondo foto-graficamente a sua estadia na ilha de Santiago. Nas palavras de Milton:

"Estou novamente em Cabo Verde, 25 anos depois, tendo nascido em Portugal a minha africanidade ou ligação com as minhas raízes, teve que ser construída sempre à distância. Sendo esta minha segunda visita à terra mãe, e a primeira viagem como adulto, penso que aconteceu num momento em que tenho outro tipo de sensibilidade para observar, interpretar o que está perante os meus olhos e fazer a ligação entre histórias que me foram contadas desde a minha infância."

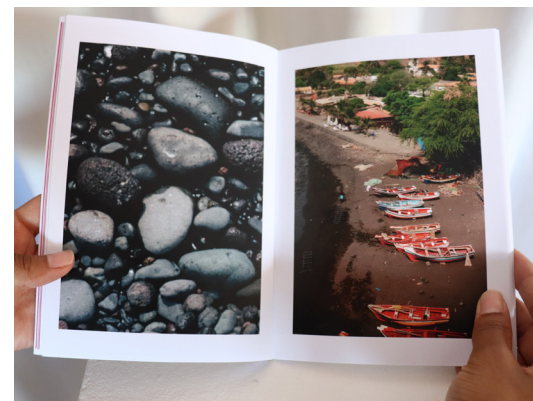
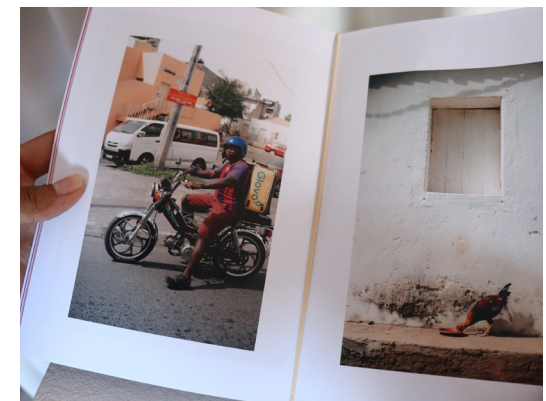


FIGURA 233 – IMAGENS DO PROJETO DE MILTON VARELA DESENVOLVIDO NO ÂMBITO DO PROJETO "BISNETOS DE CABRAL"

HUGO BARROS



FIGURA 234 - FOTOGRAFIAS DA AUTORIA DE HUGO BARROS PRESENTES NO LIVRO "LISBOA MESMA OUTRA CIDADE", 2023 | EDITORA GHOST

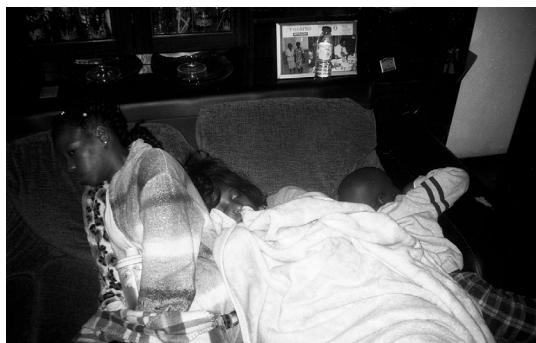


FIGURA 235 - FOTOGRAFIAS DA AUTORIA DE HUGO BARROS



TRISTANY



FIGURA 236 - OBRA "HINO DIGRA" DE TRISTANY, 2022, PRESENTE NA EXPOSIÇÃO INTERFERÊNCIAS DO MAAT (MUSEU DE ARTE ARQUITETURA E TECNOLOGIA)



FIGURA 237 - CAPA DO ÁLBUM "MEIA RIBA KALXA" DE TRISTANY, 2020



FIGURA 238 - OBRA "HINO DIGRA" DE TRISTANY, 2023 | FOTOGRAFIA DE RITA ANSONE

# BIOGRAFIAS

Designer gráfica e de comunicação, **INÊS BORGES** tem focado o seu trabalho nas áreas da tipografia, branding e projetos editoriais. Licenciou-se em Design de Comunicação pela Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias e, em 2019, concluiu o mestrado em Design Gráfico pela Escola Superior de Artes e Design das Caldas da Rainha do Instituto Politécnico de Leiria, com uma dissertação intitulada Design gráfico como forma de descolonização — Um estudo e reflexão sobre discursos visuais de discriminação e formas de combatê-los.

**SARA FONSECA DA GRAÇA | PETRA.PRETA** n.1992 Artista transdisciplinar, licenciada em Teatro-Atores pela Estc. A sua obra cruza elementos biográficos com ficção e mito de forma a questionar-se sobre problemáticas identitárias e sociais e mapear processos de cura. Com uma obra composta por desenhos, pinturas e textos que dão origem a livros, que viram instalações que se transformam em performances, o cruzamento disciplinar serve como reflexo das interseccionalidades que atravessam a sua experiência e como veículo para transformar linguagens e criar imaginários seguros e potencializadores para corpos negres.

**RAFAEL DE OLIVEIRA AKA OXYRETRONAVE** (n.1998, Luanda), é um artista visual multidisciplinar afrofuturista da diáspora que expressa a sua visão do mundo através da fotografia, usando a manipulação de imagens para criar novas perspectivas visuais. A fotografar desde os 6 anos, o seu trabalho oscila entre o retratos figurativos e composições mais abstractas. Em 2020 completou um curso HND em Cinema e Televisão,

tendo explorado as suas capacidades artísticas através da Representação, Realização e Direção de Fotografia. O seu foco tem sido direcionado para a exploração de filosofias anciãs onde tem se traduzido nas suas várias vertentes artísticas. No seu todo, o trabalho de Rafael é uma exploração da identidade, da cultura e da experiência humana.

## **NAEL D'ALMEIDA**

Acreditando que o meu dom estaria em empoderar outros iniciei a minha base de formação: Psicologia. Já na academia, percebi que o empoderamento não seria apenas dar mas também adquirir a capacidade de ser.

Na busca pela essência do ser, tornei-me pesquisadora e gestora de conteúdo no núcleo Fonte e membra do coletivo MNE (Mulheres Negras Escurecidas).

O contacto constante e a minha paixão pela arte, levaram-me à produção e curadoria artística, bem como ao management de artistas.

O trabalho desenvolvido com comunidades das zonas periféricas de Lisboa através do associativismo e ativismo levou-me à mediação intercultural no ACM.

**ELOÏSE GRACE WINTER**, de cultura e descendência de Barbados e UK, nascido em Londres e criado nas montanhas de Portugal, é um artista tradutor. Eloïse expressa a sua criatividade principalmente através da tradução, e utiliza ourivesaria, ilustração, escrita e conversa para fazer chegar a mensagem pretendida. A tradução como forma de arte facilita a comunhão e conexão que Eloïse procura enquanto ser humano e enquanto artista. Oferece livremente o que aprende ao criar e recebe

em troca inúmeras interações que inspiram e incentivam o seu caminho. A sua curiosidade sobre as práticas e rituais humanísticas e artísticas e como se pode partilhar experiências deste mundo para o coletivo mais abrangente da diáspora motiva Eloïse na criação, curadoria e facilitação de vários momentos de comunhão intencional, como projetos de grupo, retiros espirituais, eventos e exposições.

**MILTON VARELA**, nascido na cidade de Lisboa, Portugal em 1989. Filho de mãe e pai oriundos de Cabo Verde, foi criado e cresceu na cidade de Alverca do Ribatejo. Estudou Marketing, Publicidade, Relações Públicas e Comunicação algum tempo depois aprendeu sobre Moda, mas foi na fotografia que encontrou um meio para se poder expressar artisticamente.

Enquanto incorporava no seu trabalho vários tipos de fotografia, foi a primeira vez que teve de capturar imagens que fossem tão pessoais, onde teve a oportunidade de experienciar curiosidade e empatia de uma forma mais directa com a suas origens.

**TRISTANY** Artista transdisciplinar, músico, performer, artista visual, produtor, diretor criativo e curador, Tristany pinta com a sua voz, ilustrando a realidade em que vive através do seu olhar e do olhar daqueles que o rodeiam.

Nascido e criado na Linha de Sintra, em Lisboa, em 1995, Tristany é de origem angolana e portuguesa. Atualmente, está concentrado no seu próximo álbum, onde continuará a explorar a identidade da Linha de Sintra e a contribuir para o seu desenvolvimento, juntamente com a rica diáspora que nela se encontra.

Como músico, Tristany publicou o seu primeiro álbum Meia Riba Kalxa em 2020 com os singles “rapepaz”, “O MENINU KE BRINKAVA COM BONEKAS” e “acliclas”. Depois de Meia Riba Kalxa, Tristany foi também produtor executivo de duas mini-séries: Baxu ku riba e Au vivú, onde adaptou uma seleção de músicas do álbum, mostrando a interação única entre a sua criatividade visual e musical.

Para além de ser o diretor criativo na produção de Media Riba Kalxa, Tristany estreou-se como artista plástico na Exposição Interferências, no Museu do MAAT. A sua música “Hinú Digra” serviu de inspiração para uma instalação audiovisual exibida em 2022

Em termos de Curadoria, em 2022, Tristany Mundu criou a exposição “Meia Riba Kalxa na boka mundu”, com o objetivo de apresentar os artistas que fizeram parte do processo de produção do seu álbum. Com o apoio da Fundação Gulbenkian para a produção das peças artísticas, e do Festival Iminente para a sua exposição durante os 4 dias do festival. Foi também convidado pelo Festival Iminente para fazer a curadoria de quatro performances no mesmo palco da exposição. No mesmo ano, foi curador de quatro performances no Museu MAAT em Lisboa.

Em 2018, Tristany co-fundou o coletivo artístico Unidigrazz, com os artistas Sepher, Rappepa Bedjú tempú, Onun trigueiros e Diogo Gazella Carvalho. A Unidigrazz desenvolve a direção criativa de projectos colectivos, desenvolvendo exposições conjuntas, como as que tiveram lugar no MUSA Sintra 2021, MAAT Lisboa 2022, Muccem Marselha 2022, e brevemente na Galleria Underdogs.

Tristany realizou mais de 30 concertos e apresentações do álbum Meia Riba Kalxa em vários países da Europa entre 2020 e 2022. Apresentou-

se também no Hangar 2022, Interferências 2022, Teatro D.Maria II 2022, Festival 5L 2023 e Fundação Gulbenkian 2023, como performer concetual.

**HUGO BARROS**, nasceu em 1998 na Cidade da Amadora, crescendo em dois bairros diferentes. Começou o seu percurso artístico quando decide tirar um Curso Especializado de Artes na vertente de fotografia. Nesse período participou em diversas exposições coletivas internacionais e nacionais. Com o gosto pela fotografia, segue para uma licenciatura onde durante 4 anos aprofunda os seus conhecimentos fotográficos e explora a sua visão artística. Criando a sua linguagem visual através das suas criações. Com projetos relacionados com memórias de um lugar onde tinha crescido. Em 2019 de forma independente publicou sua primeira curta-metragem documental, “2610 – Bairro Zambujal”. Onde mostra parte das suas convivências quotidianas, desde festas, ambientes de rua a produções musicais. Procurou acompanhar vidas diferentes, mas todas elas unidas por um pacto que revela aquilo que é uma comunidade. Mostra também o seu lado mais privado, ou íntimo, fotografando os interiores das casas que frequentava. Este projeto vinha acompanhado de fotografias tiradas nesses mesmos contextos. Nesse mesmo ano participa na exposição “Face Festival 2019” organizado por Young Minds Matter, integrou a exposição coletiva “Mostra” – na Galeria CAI em Tomar e participou na exposição Coletiva de Fotografia I no Museu Municipal de Vila de Rei. No ano de 2021 participou no programa da Antena 1 – “Cidade Invisível”, Artigo na Revista MIL Lisboa, P3 (Público) Revista SISO. Em Outubro é convidado para fazer parte da

exposição coletiva “Linha Imaginária” no MU.SA em Sintra. Em Dezembro a convite de Catarina Botelho e David Guéniot, fez parte de um evento (Lisboa Ano Zero – Olhares Fotográficos 2015–2021), que visa a explorar os diferentes olhares e as representações da cidade de Lisboa. Realizado no TBA.

Em 2022 com projetos na vertente de videoclipe/ vídeo-performance de diferentes artistas e eventos. Em Julho apresentou o vídeo documental – 2610 – “Bairro Zambujal” através do (CCC) – Cine Clube das Caldas da Rainha, no B.leza. Em Agosto realizou um Workshop de fotografia em colaboração com Associação da Serra das Minas e Fundação AGA Khan Portugal.

Em Janeiro de 2023 decorre a última sessão do Cine Clube das Caldas da Rainha no Museu José Malhoa onde volta a mostrar o seu filme documental e os seus livros. Em Maio de 2023 esteve no lançamento do livro “Lisboa Mesma Outra Cidade” no TB. Livro esse fez parte, com outros fotógrafos e escritores

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Depois de uma longa viagem, onde cada paragem foi essencial para completar esta jornada que se metamorfoseou num processo de autodescoberta, reflexão e transformação enquanto mulher, negra e designer, chegamos ao ponto de convergência, onde as trilhas da autoconsciência e da investigação se encontram. A busca pessoal por respostas sobre identidade e ancestralidade, fez com que o trabalho de projeto evoluísse para uma reflexão intrincada sobre questões de representatividade, cultura e história cabo-verdeana e dos seus herdeiros, de um ponto de vista abrangente. Foi este trajeto investigativo que me fez assumir enquanto sujeito de estudo, manifestando o eu como ponto de partida de pesquisa, onde se revela também um eu sujeito coletivo, apontando necessidades e urgências da luta antirracista, razão pela qual se recorreu à inspiração da metodologia autoetnográfica na presente investigação.

“... And I do think that when we say ‘I,’ especially within an African Diaspora and Af-rican centered, ... the ‘I’ is never this individualized; ...it’s everybody who came before us, and everybody before ... So in some ways if we want to think about a distinction in Black Feminist or Black Womanist auto/ethnography, I think it is that the “auto” itself is a collective ‘I’ right, and so it/s not necessarily the ‘I’ in the way that others may de-fine auto/ethnography.” (Aisha Durham citada por McClaurin, I., 2012)

A mala de viagem surge assim como elemento físico e metafórico desse ato de autoconscientização assente na ação de guardar e arquivar, conhecer e questionar, um repositório de memórias. Guardei neste artefacto as nossas histórias, as nossas questões e as nossas esperanças. Assim, a viagem em forma de investigação ou investigação em forma de viagem, – como mencionado na introdução – abriu oportunidades de desaprender e aprender novos caminhos que implicaram uma reflexão e crítica, séria e construtiva nos domínios do design e da arte.

Nesse sentido, foi fundamental, do ponto de vista teórico, o contacto com o pensamento de intelectuais de diversas áreas como Cristina Roldão, Leda Maria Martins, bell hooks, Grada Kilomba, Chimamanda Ngozi Adichie, Gayatri Chakravorty Spivak, Cheryl D. Miller, Stuart Hall, Homi K. Bhabha, Frantz Fanon, Achille Mbembe, Édouard Glissant, Víctor Barros, João Lopes Filho, José Carlos Gomes dos Anjos e Felwine Sarr e muitos mais. Tornando-se importante também seguir os ensinamentos partilhados por Cabral (BlackPast, B., 2009) que ligam a cultura a uma independência para além do espectro geográfico. Foi a partir destas reflexões que procurei um enquadramento teórico e prático de teor político e social, recorrendo a obras como *Pele Negra, Máscaras Brancas* ([1952]2017) de Frantz Fanon, *A crítica da razão negra* (2017) de Achille Mbembe, *Não serei eu mulher?* (2018) de bell hooks, *Poética da Relação* (2011a) de Édouard Glissant, *Atlântico Negro* (2001) de Paul Gilroy, *Memórias da Plantação* (2020a) de Grada Kilomba, entre outras, que incorporam a diáspora como resultado e res-posta para algumas das problemáticas coloniais.

As diversas leituras, pesquisas, visitas de campo, conversas informais com diversos artistas, designers e familiares, ajudaram a clarificar e corporificar as principais problemáticas discutidas na investigação,

e permitiram a compilação de ensinamentos que deram lugar a uma variedade de subtemas ao longo dos capítulos. Apesar de, nem todos os temas terem podido ser expostos durante o presente trabalho de projeto, ainda assim, as suas ausências na dimensão escrita, trouxeram consigo uma extensão mais reflexiva e, por sua vez, introspectiva da própria pesquisa. Em modo de conclusão, gostaria ainda de enfatizar que todas as paragens realizadas ao longo do processo, entre elas os desafios, as pausas, as dificuldades, as aprendizagens, as frustrações e os traumas sentidos, refletem-se no corpo da pesquisa, embora por vezes não se revelem de forma transparente ou explícita, e espelharam-se nos resultados e na conceção investigativa.

O enquadramento teórico e prático, cresceram e complementam-se simultaneamente, sendo que um questionou o outro, alargando de forma paralela as análises e materialização de ambos. Exploraram-se as possibilidades de um design decolonial para os *Bisnetos de Cabral*, focando na necessidade de uma abordagem do design que desafiasse os paradigmas coloniais ainda presentes. Procurou-se entender como o design pode (re)construir experiências identitárias, explorando o papel intrínseco que este pode ter na construção e redefinição de identidades. Ao trazer para o centro a pergunta sobre como o design gráfico pode viajar por jornadas decoloniais e negras, o estudo investigou a capacidade de o design transcender as fronteiras físicas e temporais, engajando-se em diálogos e expressões que se estendem além do espaço geográfico e do tempo histórico. Os artefactos projetuais apresentados são respostas incompletas, possibilidades criativas e não devem ser compreendidos como produtos finais deles mesmos, já que as suas ligações se estabelecem com representações identitárias e culturais que se encontram em constante mutação/ transformação.

A pluralidade metodológica identificada em processos de design, aplicados ao longo da investigação, procuraram valorizar a transdisciplinaridade e o cruzamento de referências pessoais, coletivas, de arquivo e artísticas como meios de estudo, mostrando a relevância e a importância do coletivo na abordagem de temas socioculturais, trazendo assim para o design uma ação expressiva de descolonização. O trabalho tem as suas faltas e ausências, e deixou por (des)construir linguagens gráficas e visuais, consciente de que, neste processo de procura pela história da comunidade negra e de Cabo Verde, muitas histórias ficaram por referir e mesmo por descobrir. Os projetos desenvolvidos no âmbito da *interven[ção]*, apontam como existem mais experiências a serem contadas e criativamente desenhadas no contexto dos *Bisnetos de Cabral*.

Por último, evidencio que as múltiplas viagens físicas, intelectuais, criativas e espirituais realizadas revelaram-se, para mim, fundamentais nesta jornada e espero que o leitor possa refletir e/ou identificar-se de alguma forma com esta viagem que aqui desenhei. Uma jornada que não termina com a conclusão e apresentação da presente investigação, mas que, pelo contrário, contém em si a possibilidade de novos desenvolvimentos, novos interesses de pesquisa e abordagens de design. Workshops, diálogos, rodas de conversa, exposições ou performances são possibilidades futuras e reais de responder ao natural potencial de crescimento deste projeto e às expectativas e opiniões expressas por vários membros

da comunidade artística que com ele contataram. Espero também, que no contexto académico, outras pessoas possam dar continuidade e voz, a esta temática decolonial no design gráfico e abrir espaço para mais narrativas interseccionais.

Fico grata por todos os que fizeram parte e estiveram presentes durante estes anos de desenvolvimento deste trabalho de projeto. Cada um deles fez-me sentir que não estava sozinha e que a minha/nossa história merece ser ouvida. Esta foi uma viagem que me permitiu amadurecer enquanto pessoa, herdeira da cultura negra, designer gráfica e enquanto *Bisneto de Cabral*, e sinaliza uma etapa na contínua busca por compreender e dar forma – no contexto do design – ao “tempo espiralar” (Martins, 2021) que envolve Cabo Verde e os seus descendentes.

# REFERÊNCIAS

A nação (2014) Cem obras dos Rabelados em exposição inédita no Mindelo [online]. *A nação*. [Consultado a 12 de abril de 2022]. Disponível em: https://www.anacao.cv/noticia/2014/11/12/cem-obras-dos-rabelados-em-exposicao-inedita-mindelo/

Abdulla, D, Ansari, A, Canli E., Keshavarz, M, Kiem, M, Prado De O. Martins, L. & J.S. Vieira De Oliveira, P, & Schultz, T. (2019) A Manifesto for Decolonising Design [online]. *Journal of futures studies*, 23(3): 129–132. [Consultado a 11 de maio de 2022]. Disponível em: https://jfsdigital.org/articles-and-essays/vol-23-no-3-march-2019/a-manifesto-for-decolonising-design/

Alcântara, A; Cruz, C.M. & Roldão, C. (2019) *A presença negra na cidade de setúbal - séc. XV–XVIII Roteiro para uma educação antirracista* [online]. Disponível em: https://www.mun-setubal.pt/wp-content/uploads/2020/01/Folheto-Presenca\_Negra\_Em\_Setubal.pdf

Almeida, M. de V. (2005) Crioulização e fantasmagoria [online]. *Anuário antropológico* 30 (1):33–49. [Consultado a 19 de março de 2022]. Disponível em: https://periodicos.unbrj/index.php/anuarioantropologico/article/view/6918

Amado, A. D. (2023) O neo-lusotropicalismo linguístico: críticas à lei que classifica a língua portuguesa como património cultural imaterial de Cabo Verde[online]. *Buala*. [Consultado a 20 de julho 2023] disponível em: https://www.buala.org/pt/a-ler/a-neo-lusotropicalismo-linguistico-criticas-a-lei-que-classifica-a-lingua-portuguesa-como-patr

Anderse, M. (2019) What is graphic design's place in an art museum? Three curators on the virtues and challenges of collecting, selecting, and displaying graphic design in a museum context. [online]. *Riga eye on design*. [Consultado a 09 de maio de 2022]. Disponível em: https://eyeondesign.aiga.org/what-is-graphic-designs-place-in-an-art-museu

Anjos, J. C. G. (2003) “Elites intelectuais e a conformação da identidade nacional em cabo verde”. In *Estudos afro-asiáticos*. Vol. 25, n. 3 (set./dez. 2003). Rio de janeiro: p. 579–606

Anjos, J. C. G. (2004) “A condição de mediador político-cultural em cabo verde: intelectuais e diferentes versões da identidade nacional”. In *Tragráfica*. vol. 8 (2), pp. 273–295.

Anjos, J. C. G. (2006) *Intelectuais, literatura e poder em cabo verde: lutas de definição da identidade nacional*. Porto alegre: editora da UFRGS

Anjos, J. C. G. & Rocha, E. V. (2022) Traços de antinegritude em Cabo Verde [online]. In *Sociologies*.

Porto Alegre, ano 24, n. 59, jan-abr 2022, p. 109–136. Disponível em: http://doi.org/10.1590/15174522-120600

Anzaldúa, G. (1987) *Borderlands/la frontera: the new mestiza – Tilli, tlapalli: the path of the red and black ink* [online]. [Consultado a 17 de fevereiro 2023]. Disponível em: http://sites.utexas.edu/lscjs/files/2017/07/TilliTlapalli.pdf

Archer, A. (2019) Type choice, political choice [online]. *Typographica* [Consultado a 17 de junho de 2023]. Disponível em: https://typographica.org/on-typography/type-choice-political-choice/

Ascher, F. (2011) *Os Rabelados de cabo verde – história de uma revolta* (Coutinho, A. trad). Paris: L'harmattan

Azevedo, A. M. (2019) Estética negra e periférica: filosofia, arte e cultura [online]. In *Revista de teoria de história*, 22(2), 36–51. [Consultado a 17 de junho de 2023]. Disponível em: https://revistas.ufg.br/teoria/article/view/59887

Bantumen (2021) Dino D'santiago, “badiu” com orgulho e com novo álbum no forno [online]. *Bantumen*. [Consultado em 12 de junho de 2022]. Disponível em: https://bantumen.com/2021/11/10/dino-dsantiago-badiu-com-orgulho-e-com-novo-album-no-forno/

Barreiros, I. B. (2021) *Atlantica: contemporary art from cabo verde, guinea bissau, são tomé and príncipe and their diasporas*. Hangar Books. Lisboa: 1a edição

Barros, M.De & Lima, R.W. (2012) Rap kriol(u): o pan-africanismo de cabral na música de intervenção juvenil na guiné-bissau e em Cabo-Verde. In *Realls – revista de estudos antuitulteristas e poocoloniais* (dossiê diálogos ibero-africanos), vol. 2, n. 2, pp. 89–117

Barros, M.De & Lima, R.W. (2021) RAPensando novos mapeamentos culturais e territórios de emancipação cívica na Quiné-Bissau e em Cabo Verde [online]. *Mundo critica*. [Consultado a 03 de novembro de 2022]. Disponível em: https://mundocritico.org/revista/rapensando-novos-mapeamentos-culturais-e-territorios-de-emancipacao-civica-na-guine-bissau-e-em-cabo-verde/

Barros, V. (2020a). “Cabo verde e o espaço euro-atlântico da macaronésia [cape verde and the euro-atlantic area of macaronesia]” [online]. In *Debater a Europa: europe of the center and the peripheries*, no 23 (2020).[Consultado a 02 abril 2023]. Disponível em: https://impactum-journals.uc.pt/debaterueuropa/issue/view/\_23

Barros, V. (2020b) “O exílio colonial e os seus fantasmas (memórias, figurações e ausências)” [online]. Universidade Nova de Lisboa, IHC, FCSH; Universidade de Coimbra, (ed.) CEISEO. [Consultado a 18 de abril de 2023]

Disponível em: https://orcid.org/0000-0002-5727-1851

Batista, F, Bento, D. & Henriques, J.G. (2016) Ser africano em cabo verde é um tabu [online]. *Publica*. [Consultado a 2 de junho de 2022]. Disponível em: https://acervo.publico.pt/mundo/noticia/ser-africano-em-cabo-verde-e-um-tabu-1718673

Batoto Yetu (s.d) Associação Cultural e Juvenil Batoto Yetu Portugal [online]. *Batoto Yetu*. [Consultado a 16 de março de 2022] disponível em: https://batotoyetu.pt/pt/

Bennett, A. (2009) “Towards an autochthonic black aesthetic for graphic design pedagogy” [online]. In *Journal of design research*. vol.3 no.2. [Consultado a 22 de março de 2023]. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/250968332\_Towards\_an\_Autochthonic\_Black\_Aesthetic\_for\_Graphic\_Design\_Pedagogy

Bhabha, H. K. (1998) *O local da cultura*. (Ávida, M. et al., trad). Belo horizonte: editora ufmg

Bhatt, S. (2020) Collaboration, cultural nuance + localism—a conversation on reshaping the design monolith – three designers from indonesia, india, and ivory coast discuss incorporating local visual culture at the core of their processes [online]. *Riga eye on design*. [Consultado a 20 de março de 2022]. Disponível em: https://eyeondesign.aiga.org/collaboration-cultural-nuance-localism-a-conversation-on-reshaping-the-design-monolith/

Blackpast, B. (2009, 10 de agosto). (1970) Amílcar Cabral, “libertação nacional e cultura”[online]. *Blackpast.org*. [Consultado a 02 dezembro 2021]. Disponível em: https://www.blackpast.org/global-african-history/1970-amilcar-cabral-national-liberation-and-culture/

Boiero, C. & Schefer, R. (2022) Folha de sala da exposição “resistência visual generalizada – livros de fotografia e movimentos de libertação: Angola, Moçambique, Quiné-Bissau e Cabo Verde” [online]. *Galerias municipais*. [Consultado a 10 de outubro de 2022]. Disponível em: https://galeriasmunicipais.pt/wp-content/uploads/2022/08/igm\_rvg\_fs\_pt\_web.pdf

Borges, I. (2019). *Design gráfica como forma de descolonização: um estudo e reflexão sobre discursos visuais de discriminação e formas de combatê-las*. Dissertação de mestrado em design gráfico, escola superior de artes e design. Caldas da rainha, instituto politécnico de leiria.

Borges, S. V. (2008) *Amílcar Cabral: estratégias políticas e culturais para a independência de guiné e Cabo Verde*. Tese de mestrado em história de África, Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras.

Bourton, L. (2020) Shamma Buhazza transforms pinterest into a resource to decolonise design [online]. *Its nice that* [Consultado a 18 de março de 2022]. Disponível em: https://www.itsnicethat.com/features/shamma-buhazza-thread-of-inspiration-graphic-design-031220

BU (2021) As, not for: dethroning our absolutes [online]. *BU art galleries* [Consultado a 22 de março de 2022]. Disponível em: https://www.buedu.art/exhibitions/as-not-for-dethroning-our-absolutes/

Buala (s.d) Nossa Buala [online]. *Buala*. [consultado a 16 de junho de 2023]. Disponível em: https://www.buala.org/pt/a-nossa-buala

Cabral, A. (1974) Alguns princípios do Partido [online]. *Marxists*. Editora seara nova [Consultado a 16 de junho de 2023]. Disponível em: https://www.marxists.org/portugues/cabral/1969/11/24.pdf

Cabral, I. (2015) Abolição da escravatura – subsídios para o estudo. *Revista de estudos cabo-verdianos*

Carlos, C. (2023) O passaporte na pele [online]. *Afrolis*. [Consultado a 19 de agosto de 2023]. Disponível em: https://afrolis.pt/o-passaporte-na-pele/

Carlos, J. (2017) Livros escolares em Portugal banalizam escravatura em África” [online]. *Dw*. [Consultado 24 de março de 2023]. Disponível em: https://www.dw.com/pt-002/livros-escolares-em-portugal-banalizam-a-escravatura-e-o-colonialismo-em-%C3%A1frica/a-39195159

Carneiro, S. (2003) Enegrecer o feminismo: a situação da mulher negra na américa latina e a partir de uma perspectiva de género [online]. *Edisciplinas* [Consultado a 27 de maio de 2023]. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/375003/mod\_resource/content/0/carneiro\_feminismo%20negro.pdf

Cartas sobre design (2022) Projeto [online]. *Cartas sobre design*. [Consultado a 20 de setembro de 2022]. Disponível em: https://www.cartas.design/cartas-sobre-design/

Cartes, E. (2018) Do you want typography or do you want the truth? [online]. *Walker art*. [Consultado a 27 de março de 2023]. Disponível em: https://walkerart.org/magazine/erik-carter-op-ed-do-you-want-typography-or-do-you-want-the-truth-\_ftn1

Carvalho, C. (2020). *Media e identidade cultural de minorias / os “Rabelados” da comunidade de espinho branco, na ilha de santiago – Cabo Verde*. Dissertação de mestrado em relações interculturais, universidade aberta.

Carvalho, G. B. (2018) *Nos circuitos da história: mulheres e identidades na educação em Cabo Verde e a produção de cartilha: a participação das mulheres na construção da história de Cabo Verde*. Dissertação em pós-graduação em História, ensino e narrativas, universidade estadual do maranhão.

Cases Rebelles (2018) Les corps épuisés du spectacle colonial [online]. *Cases Rebelles*. [Consultado a 07 de julho de 2022]. Disponível em: https://www.cases-rebelles.org/les-corps-epuises-du-spectacle-colonial/

Césaire, Aimé. ([1955]1978). *Discurso sobre o colonialismo – prefácio de Mério de Andrade* (N. De sousa, trad). Lisboa: sá da costa editora.

Chavez, S. D.(2022) What design needs to understand about racial gaslighting [online]. *Riga design educators community*. [Consultado a 19 de maio de 2023]. Disponível em: https://educators.aiga.org/what-design-needs-to-understand-about-racial-gaslighting/

Chesley, M. V. (1990) Equal opportunities? Minorities in graphic design [online]. *Riga journal of graphic design*. [Consultado a 11 de setembro de 2023]. Disponível em: https://docs.google.com/document/d/1HmN3Zgwu3XFqku0vz2NsNlQMGeedlQSQLxhxkPjTC8/edit?pli=1

Child, S. & D’Agnenica, I.(2021) Beyond the bauhaus: the gee’s bend quilters [online]. *Riga design educators community* [Consultado a 01 de abril de 2022]. Disponível em: https://educators.aiga.org/beyond-the-bauhaus-the-gees-bend-quilters/

Clario, D. (2011). *Advertising empire - race and visual culture in imperial germany*. Londres: harvard university press

Cidra, R. (2021) *Funerai, raça e masculinidade: uma trajetória colonial e pós-colonial* Outro modo, le monde diplomatique: edição portuguesa

Claridade (s.d) Home [online]. *Claridade*. [Consultado a 30 de setembro de 2022]. Disponível em: http://claridade.org

CNAD (s.d) sobre [online]. *CNAD*. [Consultado a 19 de setembro de 2022]. Disponível em: https://cnad.cv/sobre/

Coelho, N. (2016) *Representações raciais nas marcas comerciais registadas em portugal nas primeiras décadas do século XX*. In Descontexto, 14(2), 52–63

Coles, S. (2022) Right on! is a powerful little paperback that boldly visualized student protest in the 1970s [online]. *Riga eye on design*. [Consultado a 15 de maio de 2023]. Disponível em https://eyeondesign.aiga.

org/right-on-is-a-powerful-little-paperback-that-boldly-visualized-student-protest-in-the-1970s/

Collins, P. H. (2000) Black feminist thought: knowledge, consciousness, and the politics of empowerment. Routledgtaylor & francis e-library [online]. *Negra soul blog*. [Consultado a 4 de junho de 2023]. Disponível em: https://negrasoulblog.files.wordpress.com/2016/04/patricia-hill-collins-black-feminist-thought.pdf

Common (2021) Covering black America [online]. *Design Observer*. [Consultado a 01 de abril de 2022]. Disponível em: https://designobserver.com/feature/covering-black-america/40392

Costa, S. F. (2007) “Cabo verde e a integração europeia”. In *Revista de estudos cabo-verdianos* (rec), na1, ed. Imprensa da Universidade de Cabo Verde. Praia: pp. 113–141

Coutinho, A. S. B. (2020) “Militantes invisíveis: as cabo-verdianas e o movimento independentista (1956–1974)” [online]. *Sciela*. In *Revista estudos feministas*. [Consultado a 15 de junho de 2022]. Disponível em: https://www.scielo.br/j/revfa/v4f1w/mzmw6qj.78j0bfqBxn/?lang=pt#

Crenshaw, K. (2002) “Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero.” In *Estudos feministas*, ano 10, nº 1/2002, pp. 171–188.

Cruz, Y. (2019) Monumento à voz de anastácia, afresco-monumento à voz e distribuição de santinhos de Anastácia livre [online]. *Yhuri Cruz*. [Consultado a 17 de dezembro de 2021]. Disponível em: h https://yhuricruz.com/2019/06/04/monumento-a-voz-de-anastacia-2019/

Davis, A. (2020) *A liberdade é uma constante luta - Ferguson, a palestina e as bases de um movimento* (T. Ganho, trad). Lisboa: Antígona

Davis, C. A. (2021) Culture, No contexto – face to face with the ethics of european ethnographic museums [online]. *Futurress*. [Consultado a 17 de fevereiro de 2023]. Disponível em: https://futurress.org/stories/culture-no-context/

Decolonising Design (2022) DD update: publications and projects [online]. *Decolonising design*. [Consultado a 19 de maio de 2022]. Disponível em: https://www.decolonisingdesign.com/announcements/2022-dd-update-publications-and-projects-february-2022/

Decolonising Design Collective (2017) A manifesto for decolonising design [online]. *Decolonizing design*. [Consultado a 12 de maio de 2022]. Disponível em: https://www.decolonisingdesign.com/statements/2016/editorial/

<span>Design Justice Network (s.d.) About Us [online]. <i>Design Justice Network</i>. [Consultado a 20 de setembro de 2023]. Disponível em: https://designjustice.org/about-us</span>	<span>Filho, J. L. (2003) <i>Introdução à cultura cabo-verdeana</i>. Instituto superior de educação-república de Cabo Verde. Praia: pp.23 –24.</span>
<span>Dhada, M. (2022) O golpe falhado que levou ao assassinato de Amílcar Cabral [online]. <i>Publica</i>. [Consultado a 05 de junho de 2023]. Disponível em: https://www.publico.pt/2022/01/20/culturaipsilon/ensaio/golpe-falhado-levou-assassinato-amilcar-cabral-1992501</span>	<span>Filho, J. L. (2011) "Mestiçagem, emigração e mudança em Cabo Verde" [online]. In <i>África</i>, (29-30), pp.129–140. [Consultado a 05 de março de 2022]. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/africa/article/view/96111</span>
<span>Dias, F. R. (2021) Na Cidade. In <i>Time Out Lisboa</i> (pp.40– 47). Lisboa: edição 652</span>	<span>Fortes, C. &amp; Challinor, E. (2021) "Women in Cape Verde" [online]. In t. Spear ed., <i>Oxford research encyclopedia of african history oxford university press</i>. [Consultado a 3 de junho de 2023]. Disponível em: https://doi.org/10.1093/acrefore/9780190277734.013.575</span>
<span>Domingos, E. (2020) Núcleo Cesária Évora trabalha na emancipação da mulher cabo-verdeana [online]. <i>Bentumen</i>. [Consultado a 12 de junho de 2022]. Disponível em: https://bentumen.com/nucleo-cesaria-avora-emancipacao-da-mulher/</span>	<span>Fradique, T. (2002) <i>Fixer o Movimento<span> </span>: Representações da música rap em Portugal</i>. Lisboa<span> </span>: D. Quitoxe</span>
<span>Duarte, A.(1974) <i>PAIGC – Sobre a situação em Cabo Verde</i> (1.ª edição). Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora</span>	<span>Francisco, S. J. (2022) <i>Meta-morfose em busca de um design gráfico queer-feminista</i>. Dissertação de mestrado em design gráfico, escola superior de artes e design caldas da rainha, instituto politécnico de leiria.</span>
<span>Edwards, E. (1992) <i>Anthropology and photography</i>. Londres: Royal Anthropological Institute</span>	<span>Freeman, L. H. (2005) Sampler quilt for the underground railroad. Edwards historical association or the Edwards History and Genealogy Center [online]. <i>Edwards History</i>. [Consultado a 26 de maio de 2023]. Disponível em: https://www.edwardshistory.org/tales/undergroundrr/</span>
<span>Errata (2021). Catálogo da exposição [online]. <i>Errata</i>. [Consultado a 25 de março de 2022]. Disponível em: https://www.errata.design/media/Errata%20Catalogue%20WebVersion.pdf</span>	<span>Furtado, C. A. (2013) "Cabo verde: dilemas étnico-identitários num território fluido". In Universidade do vale do rio dos sinos São Leopoldo, brasil. ed. <i>Ciências sociais Unisinos</i>, vol. 49, núm. 1, enero-abril, pp. 2–11.</span>
<span>ESAD (s.d.) Coleção Designers Portugueses [online]. <i>ESAD</i>. [Consultado a 26 de março de 2023]. Disponível em: https://esad.pt/esad.pt/documents/162/publico-colecca?o=designers-portugueses.jpg</span>	<span>Futuress (s.d.) About [online]. <i>Futuress</i>. Disponível em: https://futuress.org/about/</span>
<span>Évora, S. L. (2011) Comunicação global e cultural local, indicadores simbólicos sobre os Rabelados de Cabo Verde [online]. <i>Universidade do Minho</i>. [consultado a 06 de setembro de 2022]. Disponível em: https://core.ac.uk/download/pdf/229414443.pdf</span>	<span>Gilroy, P.(2001) <i>O atlântico negro</i> [recurso eletrônico]. Editoria 34: São Paulo brasil</span>
<span>Expresso das ilhas (2017) Esquina do tempo: imprensa cultural e social em Cabo Verde [online]. In <i>Expresso das ilhas</i>. edição no 817. [Consultado a 23 de março de 2023]. Disponível em: https://expressodasilhas.cv/cultura/2017/08/02/esquina-do-tempo-imprensa-cultural-e-social-em-cabo-verde/54144</span>	<span>Glissant, E. (1996) <i>Introduccion a una poética de lo diverso</i>. (L. Bueno trad). Barcelona: Ediciones Del Bronce, 2002</span>
<span>Fanon, F.(1952)2017) <i>Pele negra, máscaras brancas</i> (Pomar, A. trad). Lisboa: Letra Livre</span>	<span>Glissant, E. (1990)2011a) <i>Poética de Relação</i> (Mendonça, M. trad.). Porto editora</span>
<span>Fernandes, G. A. (2000) <i>Entre a Europeidade e a Africanidade - os marcos da colonização/descolonização no processo de funcionalização identitária em cabo verde</i>. Dissertação para pós-graduação em sociologia política, universidade federal de santa catarina.</span>	<span>Glissant, E. (2011b) A Poética da Relação – pré-publicação de Édouard Glissant [online]. <i>Buala</i>. [Consultado a 10 de março de 2022]. Disponível em: https://www.buala.org/pt/mukanda/a-poetica-da-relacao-pre-publicacao-de-edouard-glissant</span>
<span>Filho, J. L. (1985) <i>Defesa do património sócio-cultural de Cabo Verde</i>. Lisboa. Coleção: biblioteca ulmeiro no18</span>	<span>Gonçalves, B. M. (2019) "Existe uma literatura negra em portugal?" [online]. In <i>Revista crioula</i> - no 23 - a experiência étnico-racial nas literaturas de língua portuguesa. [Consultado a 23 de março de 2023]. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/crioula/article/view/155948/154931</span>

<span>Gonçalves, E. (2022) Embargoed Memories – reckoning with the portuguese violent colonial past through fragments of my family’s heirloom [online]. <i>Futuress</i>. [Consultado a 15 de julho de 2023]. Disponível em: https://futuress.org/stories/embargoed-memories/</span>	<span>Gordon, R. L. (2022) <i>Medo da consciência negra</i> (Fernandes. C. trad). Lisboa: Penguin Livro</span>
<span>Guimarães, T. T. (2012) "Claridade e Certeza em hora di bai" [online]. In <i>UFRRGS de estudos literários</i>. [Consultado a 23 de março de 2023]. Disponível em: https://www.ufrgs.br/ppglettras/wp-content/uploads/2020/06/THOMASSIMTerenaGuimaraes.pdf</span>	<span>Hadi, R. (2022) (Re)claiming archives: <b>فد جدرال انصار عبرا</b> [online]. <i>Futuress</i>. [Consultado a 19 de fevereiro 2023] disponível em: https://futuress.org/stories/re-claiming-archives/</span>
<span>Hall, S. (2003) <i>Da diáspora - identidades e medições culturais</i> (Adelaide da Guarda Resende, et al], trad.). Belo horizonte: editora UFMG; brasilia: representação da unesco no Brasil</span>	<span>Hall, S. (2006) <i>A identidade cultural na pós-modernidade</i>. Rio de Janeiro: Dp&amp;a</span>
<span>Harris, S. (1998) Searching for a black aesthetic in American graphic design [online]. <i>Readings design</i>. [Consultado a 20 de fevereiro 2023]. Disponível em: https://readings.design/PDF/harris-blackaesthetic.pdf</span>	<span>Henriques, I. C. (2021) <i>Roteiro histórico de uma Lisboa africana – séculos XV-XXI</i>. Lisboa: Editora Colibri</span>
<span>Henriques, J. G; Batista, F. &amp; Lind, S. (2016) <i>O colonialismo desligou Cabo Verde de África</i> [Video]. Youtube. [Consutado a 26 de março de 2022]. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=rnhqu...</span>	<span>Henriques, J. G; Batista, F. &amp; Lind, S. (2017) Dos manuais às universidades, onde está o racismo na escola? [Video]. <i>Publica</i>. [Consutado a 26 de março de 2022]. Disponível em: Htts://www.publico.pt/2017/09/09/video/dos-manuais-as-universidades-onde-esta-o-racismo-na-escola-20170908-210609</span>
<span>hooks, bell ([1981]2018) <i>Não serai eu mulher? Ps mulheres negras e o feminismo</i>. (N. Quintas, trad). Lisboa: Orfeu Negro</span>	<span>hooks, bell (2019) <i>Olhares negros: Raça e representação</i> (S. Borges, trad.) [Apple Books]. São Paulo: Editora Elefante</span>
<span>hooks, bell (2022) <i>A gente é da hora – homens negros e masculinidade</i>. São Paulo: Editora Elefante.</span>	

<span>IPL (s.d.) Morna – Património cultural imaterial da humanidade [online]. <i>PL</i>. [Consultado a 12 de junho de 2022]. Disponível em: https://ipc.cv/patrimonio-imaterial/morna-patrimonio-cultural-imaterial-da-humanidade/</span>	<span>IPL (s.d.) Morna – Património cultural imaterial da humanidade [online]. <i>PL</i>. [Consultado a 12 de junho de 2022]. Disponível em: https://ipc.cv/patrimonio-imaterial/morna-patrimonio-cultural-imaterial-da-humanidade/</span>
<span>Johnson, J. W. (2020) How the black disabled lives matter symbol took on a life of its own – black disabled artists and designers are reminding folks that collective liberation can’t be created in a silo [online]. <i>Riga eye on design</i>. [Consultado a 28 de outubro de 2022]. Disponível em: https://eyeondesignaiga.org/how-the-black-disabled-lives-matter-symbol-took-on-a-life-of-its-own/</span>	<span>Judging by the cover (s.d.) Judging by the Cover [online]. <i>Judging by the cover</i>. [Consultado a 29 de maio de 2023]. Disponível em https://judgingbythecover.com</span>
<span>K Bhambra, Gurminder, Nsionqian, K. &amp; Gebrial, D. (2018) Decolonising the University [online]. <i>Library</i> [Consultado a 28 de outubro de 2022]. Disponível em: https://library.open.org/bitstream/handle/20.500.12657/25936/1004145.pdf</span>	<span>Khandwala, A. (2019) What does it mean to decolonize design? Dismantling design history [online]. <i>Riga eye on design</i>. [Consultado a 13 dezembro 2021]. Disponível em: https://eyeondesignaiga.org/what-does-it-mean-to-decolonize-design/</span>
<span>Khandwala, A. (2020) Decolonizing means many things to many people—four practitioners discuss decolonizing design making for mom, unlearning the god complex, and taking heed from black panther [online]. <i>Riga eye on design</i>. [Consultado a 09 de maio de 2022]. Disponível em: https://eyeondesignaiga.org/decolonizing-means-many-things-to-many-people-four-practitioners-discuss-decolonizing-design/</span>	<span>Khandwala, A. (2020) Decolonizing means many things to many people—four practitioners discuss decolonizing design making for mom, unlearning the god complex, and taking heed from black panther [online]. <i>Riga eye on design</i>. [Consultado a 09 de maio de 2022]. Disponível em: https://eyeondesignaiga.org/decolonizing-means-many-things-to-many-people-four-practitioners-discuss-decolonizing-design/</span>
<span>Kilomba, G. (2020a) <i>Memórias da plantação</i> (N. Quintas, trad). Lisboa: Orfeu Negro</span>	<span>Kilomba, G. (2020b) "Plantation Memories": In <i>Q-notes – questions in theory and art practices #1</i> ed. Hangar Books. Lisboa: pp.33–42</span>
<span>Kilomba, G. (2021) The boat. A continent with millions of people cannot be discovered nor one of the longest and most horrendous chapters of humanity – slavery – can be erased [online]. <i>Maat</i>. [Consultado a 02 dezembro 2021]. Disponível em: https://ext.maat.pt/bulletin/boat</span>	<span>Kimeira, C. (s.d.) Who are the black-painted mandinga warriors of São Vicente’s carnival? [online]. <i>Okayfrica</i>. [Consultado a 19 de março de 2023]. Disponível em: https://www.okayfrica.com/who-are-the-black-painted-mandinga-warriors-of-sao-vicentes-carnival/</span>
<span>Levy, A. H. S. S. (2014) <i>Pano de terra: Salva-guarda e valorização de um património cabo-verdeano</i>. Dissertação em gestão e valorização do Património</span>	

<span>histórico e cultural, Universidade de Évora. Escola de Ciências Sociais, Departamento de História</span>	<span>[Consultado a 27 de março de 2023]. Disponível em: http://adcglobal.org/the-whitest-winners-you-know/</span>
<span>Lobo, R. L. (2022) Bairro das Colónias em vias de ser classificado pela DGPC [online]. <i>Timeout</i>. [Consultado a 15 de março de 2023]. Disponível em: https://www.timeout.pt/lisboa/pt/noticias/bairro-das-colonias-em-vias-de-ser-classificado-pela-dgpc-011922</span>	<span>Mendonça, G. (2022) <i>Geração Cabral</i>. Lisboa: Edições Colibri</span>
<span>Lodge, R. E. (2021) <i>Porque deixei de falar com brancos sobre raça</i> (Martins, M. trad). Lisboa: Edições 70</span>	<span>Mida, A. (2019) <i>Design by Accident – for a new history of design</i>. Berlin: Sternberg Press</span>
<span>Lupton, E.; Kafei, F.; Tobias, J.; A. Halstead, J.; Sales, K.; Xia, L. &amp; Vergara, V. (2021) <i>Extra Bold – a feminist inclusive anti-racist non-binary field guide for graphic designers</i>. Princeton architectural press</span>	<span>Miller, A., Kalman, T., Jacobs, K. (1991) Good history/Bad history [online]. <i>Jarrett Fuller</i>. [Consultado a 18 de março de 2022]. Disponível em: https://jarrettfuller.com/Graphic-Design-Readings/PDF/kalman_good-history-bad-history.pdf</span>
<span>Lusa (2020) Amílcar Cabral é o segundo maior líder mundial de sempre para a BBC [online]. <i>Publica</i> [Consultado a 05 de junho de 2023]. Disponível em: https://www.publico.pt/2020/03/07/mundo/noticia/amilcar-cabral-segundo-maior-lider-mundial-bbc-1906813</span>	<span>Miller, C. D. (1987) <i>Black designers: Missing in action</i> [online]. [Consultado a 25 de fevereiro de 2022]. Disponível em: https://www.printmag.com/design-culture-2/his-tory-2/blacks-in-design-1987/</span>
<span>Madeira, J. P. (2016). "A construção do estado-nação em Cabo Verde". In <i>Um diagnóstico político e social de Cabo Verde</i>. ed. Radiografia Crioula. Lisboa: Universidade autónoma de lisboa &amp; silabas desafios</span>	<span>Miller, C. D. (2016) "Black designers still missing in action?." [online]. In Print, pp.82–89. [Consultado a 26 de fevereiro de 2022]. Disponível em: https://b960fdb9-b335-4bd0-8b73-f001c69ae98c.usfiles.com/ugd/b960fcb_d60d228a1c7e749929ee7512b13688582c.pdf</span>
<span>Mareis, C. &amp; Paim, N. (2022) Design struggles intersecting histories, pedagogies, and perspectives [online]. <i>Valiz</i>. [Consultado 19 de maio de 2023]. Disponível em: https://valiz.nl/images/designstruggles-def_978-94-92095-88-8single-4march21-valiz-def.pdf</span>	<span>Mirzoeff, N. (1999) <i>An Introduction to Visual</i>. Routledge</span>
<span>Martins, L. M. (2021) <i>Em performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela</i>. Rio de Janeiro: Editora Cobogó</span>	<span>Monteiro, E. F. (2007) "Feminismo e pós-colonialismo no limiar do século XXI". In <i>Revista de estudos cabo-verdeanos</i> (rec), no.1, ed. Imprensa da Universidade de Cabo Verde, Praia: pp. 113–141</span>
<span>Martins, M. L.; Sarmento, J. &amp; Costa, A. (2020) "Museus, coleções e exposições, coloniais, anticoloniais e pós-coloniais: nota introdutória". In <i>Revista lusófona de estudos culturais</i> / lusophone journal of cultural studies, vol. 7, n. 2, 2020, pp. 7–12</span>	<span>Monteiro, E. F. (2016) "Crioulidade, colonialidade e género: as representações de Cabo Verde". In <i>Revista estudos feministas</i>, vol. 24, núm. 3, septiembre-diciembre, ed. Universidade federal de Santa Catarina, Brasil: pp. 983–996</span>
<span>Mbembe, A. (2001) As formas africanas de Auto-inscrição. (Farias, P. trad). In <i>Estudos afro-asiáticos</i>, ano 23, pp. 171–209</span>	<span>Moore, C. (2010) <i>Discurso sobre a negritude / aimé césaire</i>. Belo horizonte: Nandyala. Coleção vozes da diáspora negra, volume 3</span>
<span>Mbembe, A. (2017) <i>A crítica de razão Negra</i> (Lança, M. Trad). 2ª edição. Lisboa: Antígona</span>	<span>Morgan, M. (2009). The real hiphop: battling for knowledge, power, and respect in the la underground [online]. <i>Duke University Press</i>. [Consultado a 18 de março de 2022]. Disponível em: https://www.degruyter.com/document/doi/10.1515/9780822392125/html</span>
<span>Mcclaurin, I. (2012) Black feminist auto/ethnography that makes you want to cry [online]. <i>Mcclaurin solutions</i>. [Consultado a 24 julho 2023]. Disponível em: https://irmamcclaurin.com/black-feminist-auto-ethnography-that-makes-you-want-to-cry/</span>	<span>Moser, G. M. (1978). "The poet Amílcar Cabral". In <i>Research in african literatures</i>, 9(2), 176–197. Doi:10.2307/3818936</span>
<span>Mckenzie, B. (2014) The whitest winners you know ADC yg12 announcement sparks conversation on diversity in creative community [online]. <i>ADC global</i>.</span>	<span>Moura, M. (2018) <i>O design que a design não vê: raça, género, classe</i>. Lisboa: Orfeu Negro</span>
	<span>Moura, M. (2019) <i>A força da forma</i>. Lisboa: Orfeu Negro</span>

Moura, M. (2021) "Ativismo Visual". In *Caderno MICHAR 2021*. Lisboa: pp.40–48

Ndikung, B. S. B. (2018) South remembers: those who are dead are not ever gone [online]. *South as state of mind* [Consultado a 17 de fevereiro de 2023] disponível em: <https://southasstateofmind.com/south-remembers-those-who-are-dead-are-not-ever-gone/>

Neves, J. & Martins, I. P. (2023) Cabral ka mori. Catálogo de «amílcar cabral, uma exposição» [online]. In *Comissão comemorativa 50 anos 25 abril* [Consultado a 19 de maio de 2023]. Disponível em: [https://static1.squarespace.com/static/61f963903000c32dba7677e9/t/641db472f9cb190db0af3ec3c/1679668363991/Cabral+ka+Mori\\_CATfinal\\_lowpdf](https://static1.squarespace.com/static/61f963903000c32dba7677e9/t/641db472f9cb190db0af3ec3c/1679668363991/Cabral+ka+Mori_CATfinal_lowpdf)

Nolasco, A. M. (2018) O design da identidade nacional através do vestuário: o panu di téra de cabo verde [online]. *Buala* [Consultado em 12 de junho de 2022]. Disponível em: <https://www.buala.org/pt/a-ler/o-design-da-identidade-nacional-atraves-do-vestuario-o-panu-di-tera-de-cabo-verd>

Oliveira, P. (2016) Como fazer um projecto de design especulativo não-colonialista: um guia rápido [online]. *Medium* [Consultado a 22 de março de 2022]. Disponível em: <https://medium.com/a-parede/galerias-municipais>. [Consultado a 19 de outubro de 2022]. Disponível em: [https://galeriasmunicipais.pt/wp-content/uploads/2022/08/gm\\_ostadodomundo\\_fs\\_web\\_pt\\_1.pdf](https://galeriasmunicipais.pt/wp-content/uploads/2022/08/gm_ostadodomundo_fs_web_pt_1.pdf)

Rezende, M. (2022) Folha de sala da exposição "O estado do mundo: Museu do atlântico sul" [online]. *Galerias municipais*. [Consultado a 19 de outubro de 2022]. Disponível em: [https://galeriasmunicipais.pt/wp-content/uploads/2022/08/gm\\_ostadodomundo\\_fs\\_web\\_pt\\_1.pdf](https://galeriasmunicipais.pt/wp-content/uploads/2022/08/gm_ostadodomundo_fs_web_pt_1.pdf)

Ribeiro, D. (2017) *O que é o lugar de fala?*. Belo horizonte (MG): Letramento: justificando

Rodrigues, A. (2023a) Amílcar Cabral em 50 objectos, um para cada ano da sua morte [online]. *Publica* [Consultado a 25 de junho de 2023]. Disponível em: <https://www.publico.pt/2023/01/19/mundo/noticia/amilcar-cabral-50-objectos-ano-morte-2035556>

Rodrigues, A. (2023b) A morte do mais imortal dos mortos africanos ainda faz correr muita tinta [online]. *Publica* [Consultado a 05 de junho de 2023]. Disponível em: <https://www.publico.pt/2023/01/20/mundo/noticia/morte-imortal-mortos-africanos-faz-correr-tinta-2035694>

Rodrigues, C. & Lopes, F. (2018) Passaporte: Uma caixainha tecnológica [online]. *Publica* [Consultado a 20 de agosto de 2023]. Disponível em: <https://www.publico.pt/2018/01/26/infografia/passaporte-uma-caixinha-tecnologica-253>

Rodrigues, M. (2020) *Coronas no céu, not a manifesto! An essay on afrofuturism and liberation*. In Coreia. Lisboa: 3a edição

Rodrigues, M. (2019) submisso a político – o lugar do corpo negro na cultura visual [online]. *Rampa*. [Consultado a 27 de setembro de 2023]. Disponível em:

<https://www.rampa.pt/pt/event/submisso-a-politico-o-lugar-do-corpo-negro-na-cultura-visual/>

Roldão, C. (2019) Feminismo negro em Portugal: Falta contar-nos [online]. *Publica* [Consultado a 23 de março de 2023]. Disponível em: <https://www.publico.pt/2019/01/18/culturaipsilon/noticia/feminismo-negro-portugal-falta-contarnos-1857501>

Roldão, C. (2023) *Resistir à exposição: o olhar da imprensa negra sobre os "zoos humanos" coloniais*. Catálogo do programa um elefante no palácio de cristal. Porto. Portugal

Roldão, C.; Varella, P. & Falas Africanas (2021) Jornal 'o negro' - edição comemorativa do 110º aniversário [online]. *Buala* [Consultado a 06 de abril de 2022]. Disponível em: <https://www.buala.org/pt/a-ler/jornal-o-negro-edicao-comemorativa-do-110-aniversario>

Roots to fruits (s.d.). Information. Roots to fruit [online]. *Roots to fruit*. [Consultado a 28 de março de 2023]. Disponível em: <https://rootsstofruits.info/Information>

Roque, S. (2018) Amílcar Cabral: itinerários, memórias, descolonização [online]. *Estudo geral, memoirs*. [Consultado a 16 de maio de 2022]. Disponível em: [https://estudogeraluc.pt/bitstream/10316/81723/1/memoirs\\_newsletter\\_14\\_sr\\_pt.pdf](https://estudogeraluc.pt/bitstream/10316/81723/1/memoirs_newsletter_14_sr_pt.pdf)

Rovisco, E. (2017) "Da resistência africanista ao souvenir africano: artesanato, nação e fantasmagoria na ilha da Boa Vista, Cabo Verde" [online]. In *Etnográfica*. [Consultado a 10 de dezembro de 2020]. Disponível em: <https://journals.openedition.org/etnografica/4798>

SA. (1974) *História da Guiné e Ilhas de Cabo Verde*. Porto: afrontamento

Sales, K. (2019) Beyond the Bauhaus: West African Adinkra symbols [online]. *Aiga design educators community* [Consultado a 22 de março de 2022]. Disponível em: <https://educators.aiga.org/beyond-the-bauhaus-west-african-adinkra-symbols/>

Sanchez, V. (2020) Blackface em Portugal. Foi sem intenção. Eu até tenho amigos pretos [online]. *Bentumen*. [Consultado a 19 de março de 2023]. Disponível em: <https://bentumen.com/blackface-em-portugal-foi-sem-intencao-eu-ate-tenho-amigos-pretos/>

Santana, L. V. (2022) Judging by the cover: racial bias in design publishing [online]. *Futurress*. [Consultado a 29 de maio de 2023]. Disponível em <https://futurress.org/stories/judging-by-the-cover/>

Sarr, F. & Savoy, B. (2018) *The restitution of african cultural heritage. Toward a new relational ethics*. (Drew S. Burk, trad).

Seibert, G. (2014) "Crioulização em Cabo Verde e São Tomé e Príncipe: divergências históricas e identitárias" [online]. In CEI-RI – artigos em revista científica internacional com arbitragem científica. [Consultado a 15 de março de 2022]. Disponível em: <https://repositorio.iscte-iul.pt/bitstream/10071/8411/1/02.pdf>

Semedo, E. de J. C. (2016) *Fabelados: fenómeno sócio religioso de Cabo Verde*. Trabalho de conclusão de bacharelado em humanidades, na Universidade da integração internacional de lusofonia afro-brasileira

Semedo, R. J. (2021) *FAIGD – a face do monopartidarismo na Guiné-Bissau (1974 e 1990)*. Nimba edições

Shaughnessy, A. (2021) Instituto de design Pan Afrikan [online]. *Design observer* [Consultado a 18 de março de 2022]. Disponível em: <https://designobserver.com/feature/pan-afrikan-design-institute/40421>

Silva, H. P. (2016) *Os Fabelados De Cabo Verde, Um "Quilombo" Africano – iluminuras*. V.17, n. 41., jan/jun, 2016. Porto Alegre: pp. 340–358

Silva, J. Da & Oliveira, F. Do N. S. (2021) Auto etnografia negra feminista: uma experiência educativa de pensadoras negras [online]. *Notas y nudos*, 7(50). [Consultado a 24 julho 2023]. Disponível em: <https://doi.org/10.17227/nyn.vol7.num50-12572>

Silvadesigners (2011 ~ 2016) Coleção D [online]. *Silvadesigners*. [Consultado a 25 de março de 2022]. Disponível em: <https://www.silvadesigners.com/colecao-d>

Slave Voyage (s.d.) 3D videos of slaving vessels [online]. *Slave voyage*. [Consultado a 02 de junho de 2022]. Disponível em: <https://www.slavevoyages.org/voyage/ship#3dmodel/0/en/>

Sousa, M. L. (2021). Manifesto a crioulização [online]. *Universidade de Coimbra*. [Consultado a 18 de março de 2023]. Disponível em: <https://doi.org/10.14195/978-989-26-2177-7>

Sparemberger, A. (2011) "A reafricanização dos espíritos na obra de Amílcar Cabral: sobre um depoimento de Mário pinto de Andrade". In *Revista éfrica e africanidades*, (12), 7.

Spivak, G. C. (1988)2021. *Pode a subalterna tomar a palavra?* (Ribeiro, A. S. trad). Lisboa: Orfeu Negro

Sudbhanthad, pitchaya (2015) Aiga Medalist: Emory Douglas [online]. *Aiga* [Consultado a 27 de março de 2023]. Disponível em: <https://www.aiga.org/membership-community/aiga-awards2015-aiga-medalist-emory-douglas>

SUNU (s.d.) About Sunu Journal [online]. *Sunu journal* [Consultado a 15 de maio de 2023]. Disponível

em: <https://www.sunujournal.com/about-sunu-journal>

Sutton, T.A. (2021) Chasing images – in search of the black aesthetic and my own identity via louise e. jefferson [online]. *Futurress*. [Consultado a 23 de março de 2023]. Disponível em: <https://futurress.org/stories/chasing-images/>

TED (2009) *Chimamanda Ngozi Adichie: the danger of a single story* [Video]. Youtube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=D9lhs241z8g>

The People's Graphic Design Archive (s.d.) About [online]. *The people's graphic design archive* [Consultado a 03 de abril de 2022]. Disponível em: <https://www.peoplesgdarchive.org/about>

The Tricontinental (s. d.) Our history – the meaning of the tricontinental [online]. *The tricontinental*. [Consultado a 24 de maio de 2023]. Disponível em: <https://thetricontinental.org/our-history/>

Tolentino, V. (2013) Criar no deserto das ilhas – a criulidade cabo-verdiana em crioulização. Dissertação de Mestrado em Estudos Artísticos, Estudos museológicos e curatoriais, Universidade do Porto

Toppins, A. (2020) Beyond the Bauhaus: I AM MAN [online]. *Aiga Design Educators Community* [Consultado a 22 de março de 2022]. Disponível em: <https://educators.aiga.org/beyond-the-bauhaus-west-african-adinkra-symbols/>

Toppins, A. (2021) We need graphic design histories that look beyond the profession – visual communication is not only a professional domain—it's an active cultural practice shared by all [online]. *Aiga Eye On Design* [Consultado a 18 de março de 2022]. Disponível em: <https://eyeondesign.aiga.org/we-need-graphic-design-histories-that-look-beyond-the-profession/>

Traverso, E. (2012) *O Passado, Modos De Usar: História, Memória E Política*. (2a edição) Lisboa: La Fabrique 2005

Victoria and Albert Museum (s.d.) Solidarity and design: an introduction to OSPAAAL [online]. *VAM*. [Consultado a 24 de maio de 2023]. Disponível em: <https://www.vam.ac.uk/articles/solidarity-and-design-an-introduction-to-ospaal>

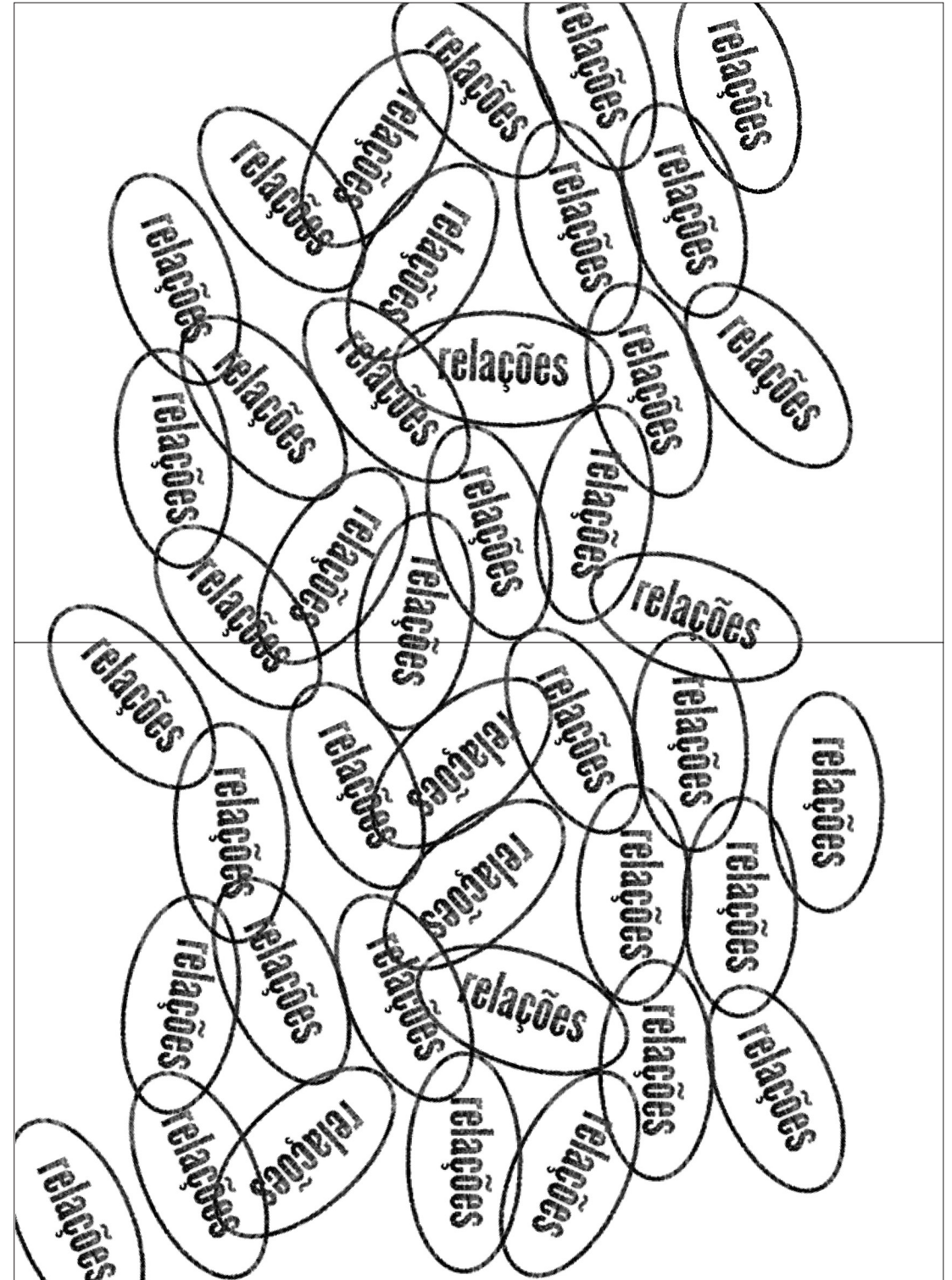
Videobrasil (2021). *Das Avós (2019), de Rosana Paulino* [Video]. Youtube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9-V3n1cPnll&t=378s>

Visão (2018) Não podemos afirmar que os Europeus descobriram o resto do mundo. Dizê-lo significa aceitar que aqueles povos não são nossos iguais [online]. *Visão*. [Consultado a 10 de março de 2023]. Disponível em: <https://visao.sapo.pt/ideias/2018-07-15-nao-podemos-afirmar-que-os-europeus->

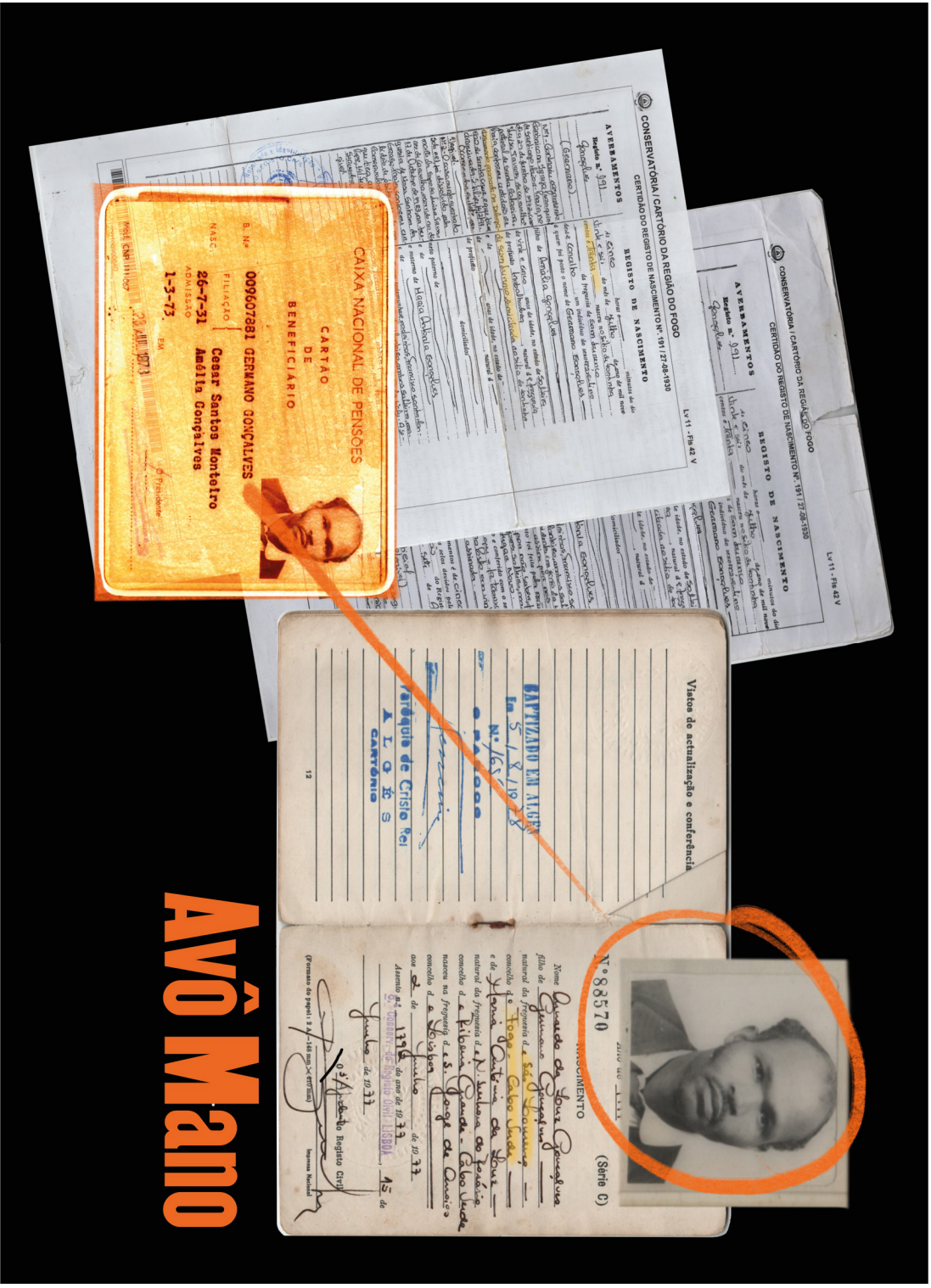


# PASSAGEM FAMILIAR

relações  
entre o  
passado  
presente  
futuro



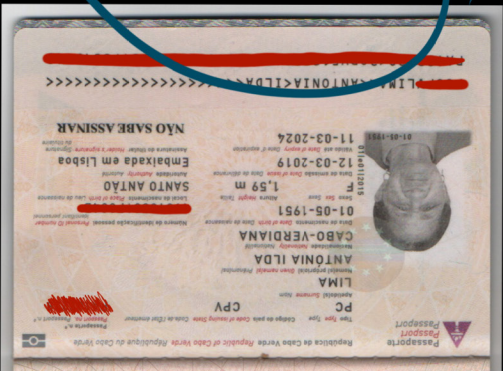
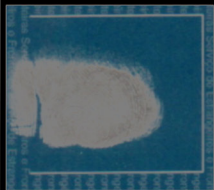








# Avó Tó



APELIDO	LIMA
NOME	ANTONIA LIDA
NASCIDA A	1 / 5 / 1951
EM	CABO-VERDE
FILHO DE	*****
E DE	
IDENT. VARIA LIMA	
ESTADO CIVIL	SOLTEIRO
NACIONALIDADE	CABO VERDE
QUALIDADE DO TITULAR	PERMANENTE-FAMILIAR CIDADÃO DE NACIONAL ESTADO TERCEIRO
PASSAPORTE	*****
OU B. I. N.º	*****
EMITIDO EM	XXXX / XXXX / XXXX

VALIDO ATÉ	30 DE Abril DE 2023
Em	Lisboa, 28 DE Outubro DE 2013
O DIRECTOR	
Inspeção	

RESIDÊNCIA	AV. PORTUGAL, N.º 41 B.C. LISBOA 1700-150
CARAVANIDE	
ASSINATURA DO TITULAR	NÃO SABE ASSINAR
IMPRESSÃO DIGITAL - IMPRESSÃO ONTÓICA	

PORTUGAL

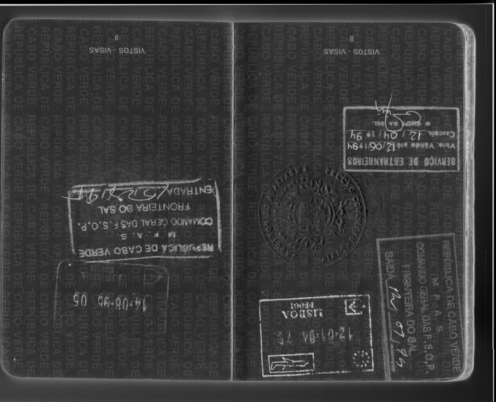
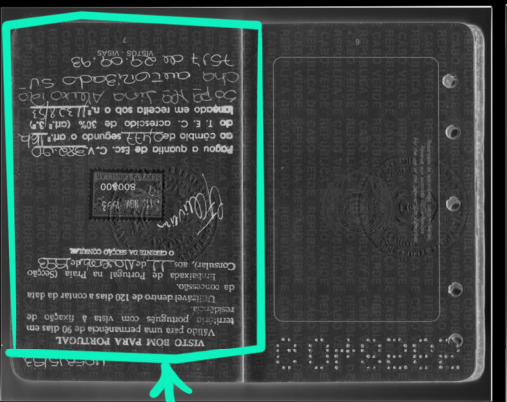
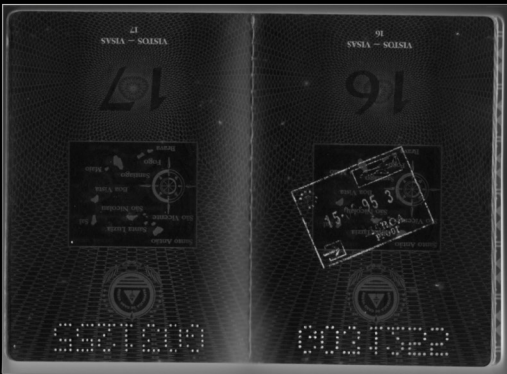
MINISTÉRIO DA ADMINISTRAÇÃO INTERNA

SERVIÇO DE ESTRANGEIROS E FRONTEIRAS

**CARTÃO DE RESIDÊNCIA PERMANENTE**

2??

Familiar de Cidadão da União Europeia, N.º local de Estado Terceiro



# Madrinha Lina

246783 N.º 06/12/2000 \* PAUL EMISSÃO (ISSUE) / ISSUE

IIDA MARIA LIMA NOME (NAME) / NAME

ANTÓNIO JOÃO LIMA \* MARIA CAROLINA LIMA, PAIS (PARENTS) / PARENTS

SANTO ANTÓNIO DAS POVEIAS \* PAUL NATURALIDADE (CÍTU DE NASCANCE) / BIRTHPLACE / RESIDÊNCIA (RESIDENCE) / RESIDENCE

FIGUEIRAL \* PAUL

DATA DE NASCIMENTO (NE LE / DATE OF BIRTH) 20/02/1917

ESTADO CIVIL (E/M CIVIL / MARITAL STATUS) SOL.

ALTURA (TALL / HEIGHT) 1.53

VALIDADE (VALIDITY / EXPIRATION DATE) VITALÍCIO

INDICAÇÕES EVENTUAIS (EVENTUALS / ACCIDENTAL INDICATIONS)

Arquivo Nacional de Identificação Civil e Criminal

República de Cabo Verde REPUBLIC OF CABO VERDE

BILHETE DE IDENTIDADE DE CIDADÃO NACIONAL

CARTE D'IDENTITÉ DE CITOYEN NATIONAL

IDENTITY CARD OF NATIONAL CITIZEN

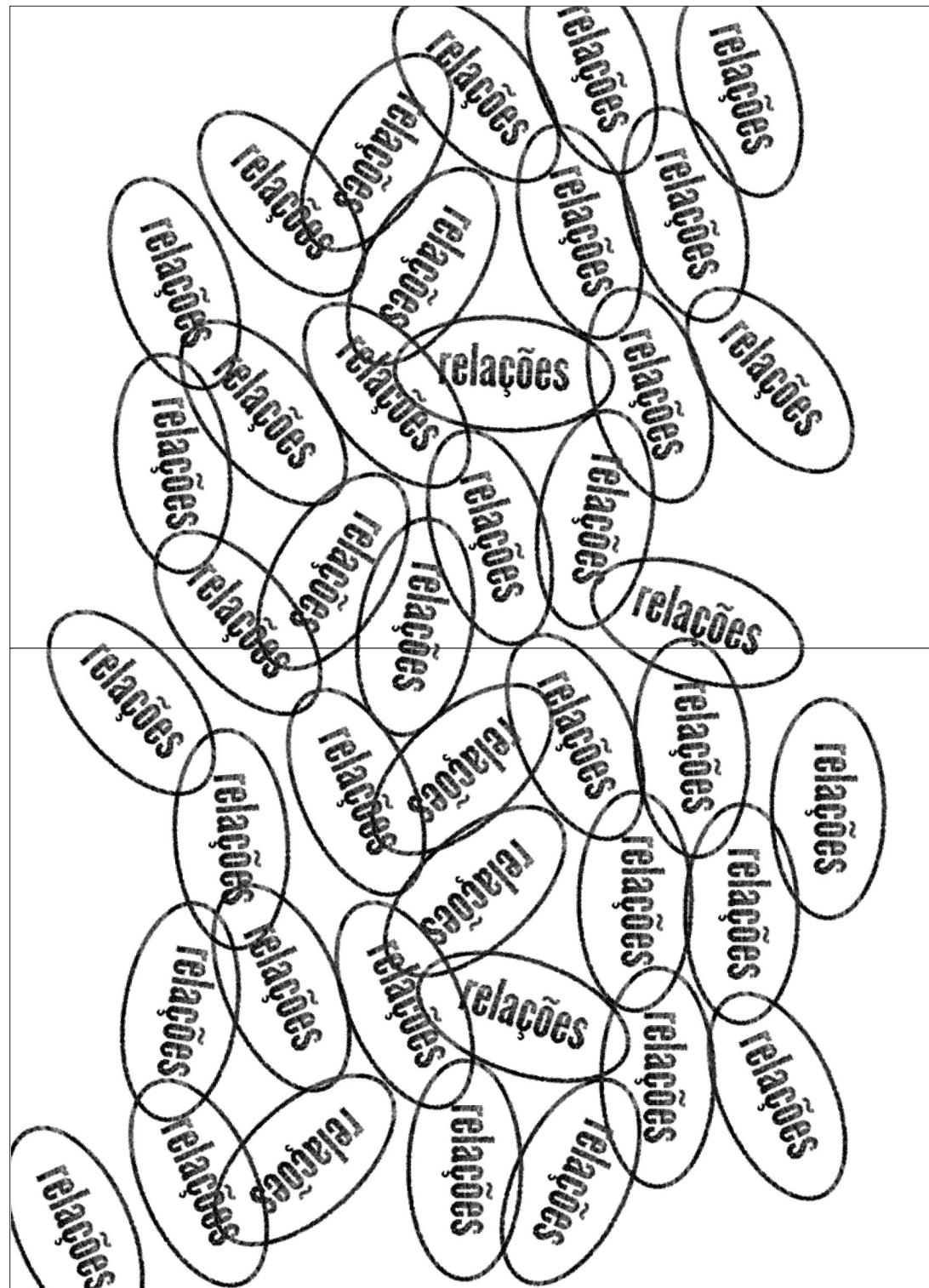
NAO SARE ASSINAR SIGNATURE OF BEARER

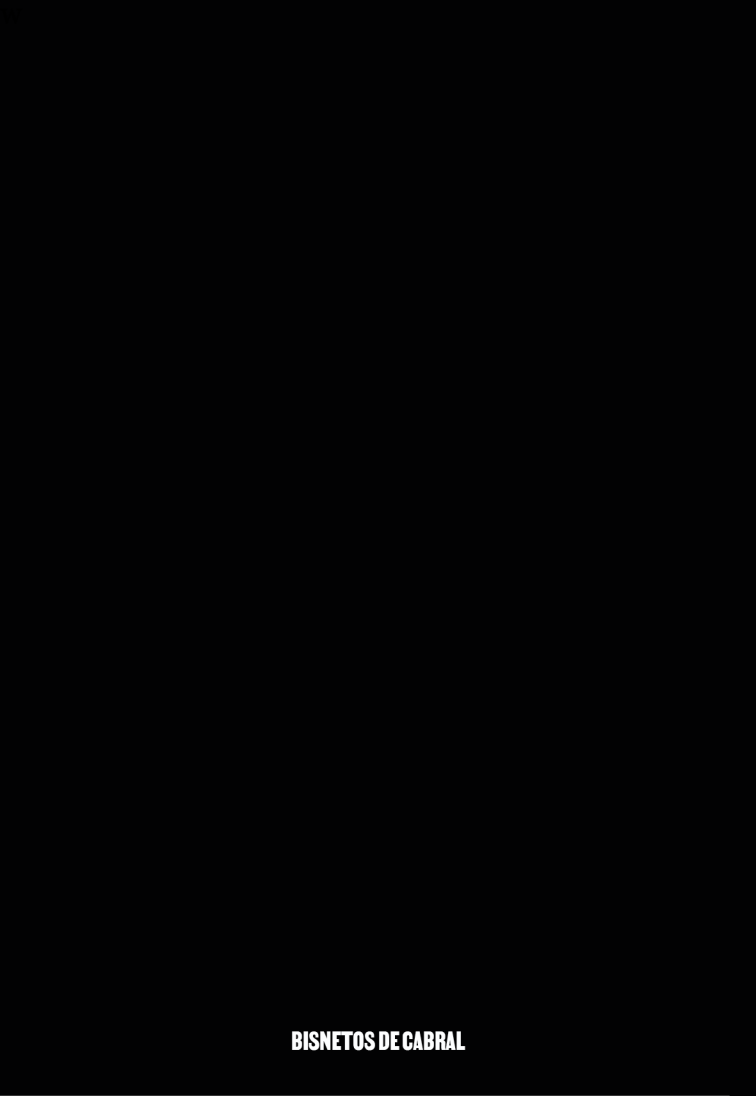
Bisavó

**VIAJANTE**

**VIAJANTE**

**VIAJANTE**





**BISNETOS DE CABRAL**

ANEXO B  
**BISNETA DE CABRAL | POSTAIS**

Este objeto gráfico é um dos seis elementos pertencentes ao projeto gráfico intitulado *Bisnetos de Cabral* desenvolvido no âmbito do trabalho de mestrado denominado *Bisnetos de Cabral: a viagem de uma designer*, para obtenção do grau de mestre em Design gráfico pela Escola Superior de Arte e Design de Caldas da Rainha. O projeto desenvolveu a identidade visual para a decoração das lojas através do design gráfico, tendo como base uma metodologia auto-ético-gráfica. Assim, por meio de heranças materiais que se relacionam com valores, resistências, empoderamentos e ativismos, (re)construímos memórias e histórias da ancestralidade, que envolvem diferentes gerações em Cabo Verde e na diáspora negra.

# BISNETA DE CABRAL

**BISNETOS DE CABRAL**



No fim de semana tive a oportunidade de conhecer outras áreas da ilha de Santiago para além do seu lado documental e académico. Tive a oportunidade de ir até ao Terrafal concelhos que se encontra no oposto literal da cidade da Praia. Nesse ~~sentido~~ caminho passei por outros concelhos como São Domingos, Samada, Santa Catarina, Calheta...

Pode ver alguns dos lugares no interior da ilha e também algumas das suas beiragens. Como fui acompanhada de familiares pude ouvir uma perspetiva do aldeão que conhece uma parte das histórias e acontecimentos locais.

Samada um dos maiores produtores agrícolas no concelho de Cabo Verde.  
Fogo como ilha ~~antes~~ antes mandaram os "rebelados", africanos e portugueses. Assentando Assentando como uma ilha com muito racismo e preconceito.  
Rebelados, um grupo de Santiago que era contra a religião que lhes fora imposta por portugueses, e por isso deserdavam a sua forma de rezar a religião e as suas roupas mesmo para momentos de Santiago.

fotografia de Terrafal na ilha de Santiago



07.FEB.22  
18.FEB.22



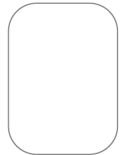
Pude visitar a cidade velha, uma cidade que me foi falada como a primeira cidade a ser construída por europeus/portugueses em África. Foi encantador como avançamos visitar este local e pensar que foi aqui que tudo ~~se~~ começou, foi esta primeira viagem que me motivou a fazer a presente viagem, por consequências da mesma.

Embora a cidade seja pequena, encontramos muitos vestígios desse passado deixado por europeus, como igrejas, casas, monumentos, etc. quase todos fazem parte do património de Cabo Verde.

Mas pergunto-me a quem o património é este que não está a ser valorizado e que no fundo é património de portugueses, pois não me fala dos negócios dos meus antepassados em relação a estes espaços?

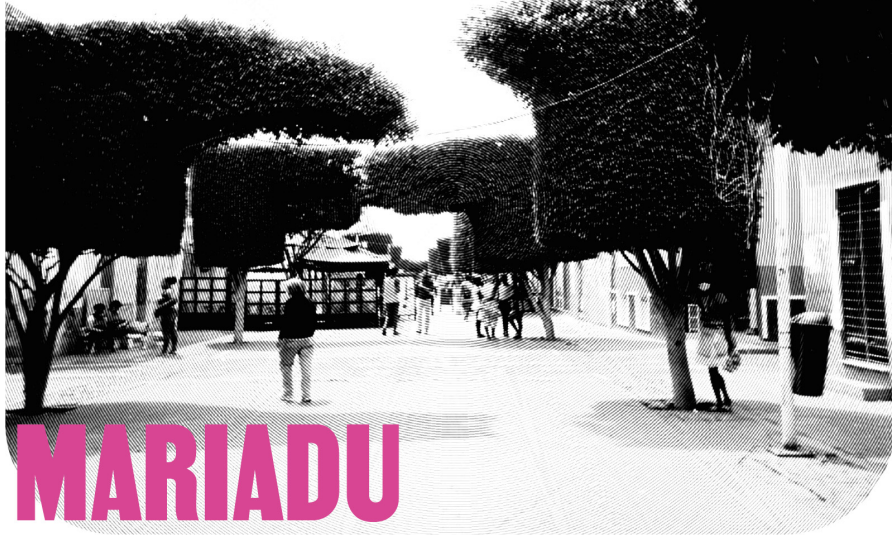
Apesar de tudo pode ver o mar e a cidade a ser habitada por cabo-verdianos no seu centro. Rodeados de hotéis e resorts habitados por estrangeiros, viajantes, visitantes temporários.

o mito da primeira cidade - Sé Catedral (ruínas) situada na Cidade Velha



07.FEB.22  
18.FEB.22

# FALO UM KRIOULO



Comecei o dia com burocracias de sobrevivência, como a troca de dinheiro e o esgotamento de comunicações de telemóvel e durante esse processo estive acompanhada de um primo que devido a sua influência agilizou o processo.

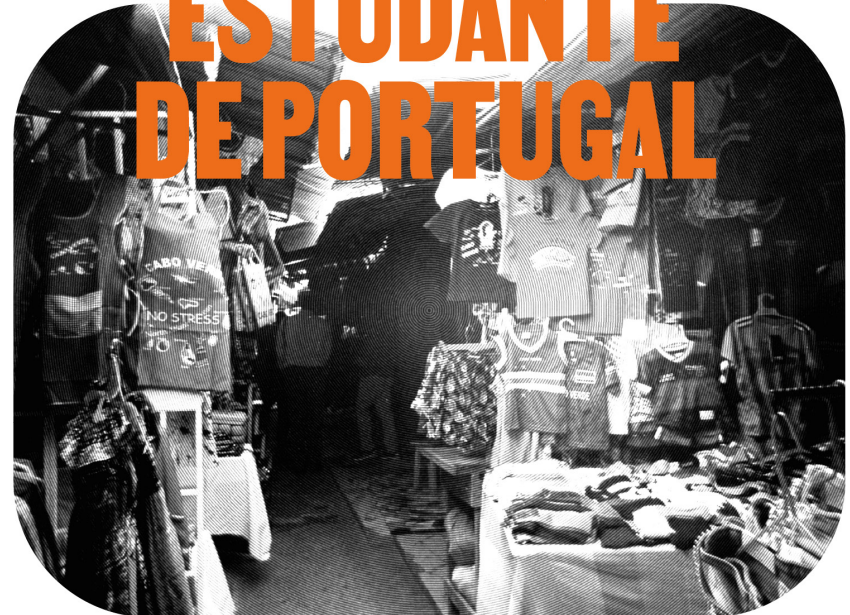
As vantagens e desvantagens da língua e da linguagem. O meu primo avisou-me que em locais como instituições privadas (Banco, serviços de telemóvel) o melhor seria eu falar em português, sendo que irão observar-me de uma outra maneira. De entanto, no espaço cultural e social a fala da língua (colonial) portuguesa torna-se uma barreira e uma diferença que interfere com a pertença territorial.

Há que mencionar que as instituições são de facto espaços onde o português ~~se~~ predomina enquanto apresentação do espaço e interação do mesmo, no entanto, é em conversações que tudo acontece.

Plataeu, centro histórico e turístico da cidade capital da Praia

07.FEB.22  
18.FEB.22

# ESTUDANTE DE PORTUGAL



O dia começou com a organização de informações da viagem, o compilar de informações que falta estar registada.

Da parte da tarde fui até ao arquivo nacional de Lago Verde, onde tive a folha as edições da revista Ponto e Vírgula uma revista

~~de~~ cultural, que marcou uma grande fase gráfica, visual e de conteúdo em Cabo Verde. Dentro desta revista pode analisar e ver um grande potencial gráfico que apesar de não ter uma normatização direta de quem fez a sua produção tem um editorial muito interessante que me deixou apaixonada.

Assim que o estabelecimento fechou tentei ir à procura de um mapa da ilha de Santiago para criar um delimitamento de espaços e locais onde estive e que de alguma forma experienciei. Infelizmente este foi um desafio difícil pois o tipo de mapa que procurava não estava acessível em locais, como ~~em~~ população e locais, fui para casa sem um mapa mas com esperança de encontrar em outra altura.

Mercado de suculpura situado na cidade da Praia

07.FEB.22  
18.FEB.22

# DE KILHA BO E?



Antes de avançar mais com a investigação optei por fazer uma pausa de almoço, ~~se~~ acompanhada de um amigo.

Passamos pela zona de recuperação, uma zona comercial em formato de feira. Do local fui observada por uma realidade mais vivida da cidade, um local onde se mistura beleza, tradição, gastronomia e comércio. Um lugar cheio de mensagens visuais para observar e cores que dão vida ao espaço. Infelizmente não reguei tirar fotos regularmente com equipamentos pois estes podem se perder no mar, por isso optei por transportar comigo nesta viagem uma máquina analógica para fotografar diferentes espaços.

Mercado de sucupira situado na cidade de Praia



07.FEB.22  
18.FEB.22

# UMA TURISTA PORTUGUESA



Depois de apresentar e resumir o tema da investigação à diretora do gabinete de comunicação da UNESCO, Artemisa Ferreira, houve a discussão e debate as questões que eram apresentadas no máximo e houve a partilha de diversas referências para fortalecer a investigação. Artemisa fez um projeto cinematográfico intitulado "Identidade Repetida" onde aborda e fez o levantamento de testemunhos de diversos jovens descendentes cabo-verdianos e as suas questões relativas à identidade, o facto de não ser aceite nem como cabo-verdiano em Cabo Verde nem como português em Portugal.

Entrando na temática da imagem foi partilhado a ideia do poder da multimídia e forma como a mesma conquistou o mundo, no entanto ainda tem uma grande percentagem de desvalorização no campo gráfico. A diretora mencionou que poucos entendem o valor do design assim como o seu tempo de produção/conceção, sendo que os valores monetários sobrepõem-se à criatividade e ao tempo que o design dispõem no projeto, em conclusão apenas o barato será contabilizado como fator de design. dizem sempre o estulto a que chamamos de "cultos" é equivalente à valorização da arte e do design.

Tudo o processo de design é um campo desconhecido por parte da população cabo-verdiana, e surge a questão "O que é o trabalho do design gráfico?"

Galinhreiro de uma ortiga de um tio situado nas redondezas da cidade de Praia



07.FEB.22  
18.FEB.22



# BU TATIA BEM KRIOULO

Depois-me com o museu Ilde Dolz e  
Cambias um pouco mais sobre a arte  
contemporânea que está a ser produzida  
em Cabo Verde, fiquei bastante  
~~surpreendida~~ surpreendida com as formas de  
expressão, assim como o valor monetário  
que estava a ser dado à arte neste espaço.

Reparei que em todos os lugares museológicos  
que visitei não existem muitos elementos  
gráficos, como panfletos, guias, ou cartazes  
apesar de outras partes gráficas  
estarem bem desenvolvidas, trabalhadas  
e expostas como a própria curadoria dos  
espaços. Assim como falta a contextualização  
destes objetos, líderes ~~mas~~ masonais e  
culturais.

Paísagem a partir do museu de Ilde Dolz



07.FEB.22  
18.FEB.22



# SOBRINHA ESTUDANTE DE MESTRADO

Edson menciona que a identidade de Cabo Verde parte  
de uma identidade "mista", ou seja, uma cultura que  
se junta em objetos identitários que provêm do  
continente africano e do ~~continente~~ continente europeu.

Por consequência disso o design não deixa de ser a  
aplicação dessa "misticidade" a que Edson refere, mesmo  
edifícios arquitetónicos como foi referido são maioritariamente  
referências de ~~especificidades~~ especificidades nascidas na Europa.  
No entanto, nos últimos tempos temos vindo a reparar na  
necessidade do Cabo-verdiano resgatar a sua identidade,  
trazendo para o design elementos visuais e gráficos ligados ao  
três embora conhecido pelo di três, o outro a unificar da tradição  
como um processo de criar design. Edson acredita que o design  
tem raiz, e exemplifica mencionando que antigamente o design  
era criado por pessoas de fora que vinham trabalhar no território  
que criavam um imaginário para o povo/país. Hoje em dia,  
espontaneamente vem um design a ser criado de cabo-verdianos  
para cabo-verdianos, tirando partido das suas visões para  
criações das mesmas.

Toda esta informação que Edson falou, não resisti a  
perguntar se era frequente ter mulheres a trabalhar com design  
em Cabo Verde, ele respondeu que de facto são mais  
homens os que predominam a área. Constatou que no ao de  
abertura do curso sem dúvida que tinham mais mulheres  
estudantes, no entanto, isso devia-se sobretudo a uma  
interpretação do tema do curso, sendo que muitas estavam  
convencidas de ter optado por um curso focado no jornalismo.

Paragem para beber água de coco entre Caieta de São Miguel e Santa Cruz



07.FEB.22  
18.FEB.22

# NASCI EM PORTUGAL E OS MEUS PAIS SÃO DE SANTO ANTÃO

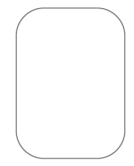
A viagem iniciou-se no dia 7 de fevereiro de 2022 no período da manhã. Como sobeiras os temas de passar de um continente para outro a exigência são outras, assim como as realidades sociais, impostos a ~~esta~~ cada passageira.

A primeira fronteira com que me deparei foi o STF e o ato de ~~de~~ apresentar o passaporte.

Durante a viagem ~~foi~~ pude presenciar interações culturais e distanciamientos das mesmas simultâneos, atores da interação entre passageiras cujas atitudes diverciam mas que, no entanto, existiu um sentido de empatia e proximidade com o próximo, também presenciei a desconexão pelo próximo, o interesse ecótico e ~~o~~ curiosidade por conhecer "o diferente".

Ao chegar a Cabo Verde deparei-me com a minha realidade enquanto autêntica estrangeira que representa a minha ancestralidade. Apesar de ser filha de cabo-verdianos, apenas tenho a nacionalidade portuguesa, e é interessante sublinhar estas viagens que fiz para Cabo Verde com os meus pais e ver como as nossas trajetórias diferem sempre por consequência de territórios delimitados.

Aeroporto de ilha de Santiago - Aeroporto Nelson Mandela



07.FEB.22  
18.FEB.22

# ES DE SÃO VICENTE NEH?



O memorial de Amílcar Cabral foi o ponto que visite em seguida, gostei muito ~~de~~ deste espaço, mesmo sendo pequeno senti que refletiu bem a sua função e propósito de comemorar a vida de Cabral e o seu impacto na história e no país. Com uma cronologia de acontecimentos importantes na vida de Cabral e uma homenagem ao mesmo.

Infelizmente não consegui visitar mais locais que tinham relação com a luta, alguns porque não estava com o vestuário adequado para entrar, outros porque estavam em fase de transição de espaço, e por isso não se encontravam abertos ao público.

Memorial de Amílcar Cabral situado na cidade de Praia junto à Biblioteca Nacional



07.FEB.22  
18.FEB.22

NO PERCURSO QUE PODEREMOS INTITULAR DE MEMÓRIA HISTÓRICA, FORMA-SE UM LEVANTAMENTO DE VÁRIAS REPRESENTAÇÕES E REGISTOS CULTURAIS, ADQUIRIDOS COMO OBJETOS/ARTEFACTOS. ESTES TÊM A CAPACIDADE DE PRESERVAR PEDAÇOS DA HISTÓRIA, MANTENDO UMA OU MAIS NARRATIVAS QUE COMPLEMENTAM OU APELAM A UMA IDENTIDADE NO CONTEXTO DO PRESENTE. OS ARTEFACTOS SÃO OBJETOS CONSERVADOS DE DIFERENTES FORMAS E COM DIVERSAS ESCALAS, GERANDO PATRIMÓNIO E HERANÇAS NACIONAIS, QUE PERMITEM COMPREENDER O ENQUADRAMENTO HISTÓRICO E, CONSEQUENTEMENTE, OS ACONTECIMENTOS EM SI. ANALISANDO O QUE POSSA ADVIR DA CONDIÇÃO GENERALIZADA DE ARTEFACTO, SURGEM DIVERSAS QUESTÕES COMO: ONDE ESTÃO? COMO SÃO? DE QUEM SÃO? O QUESTIONAMENTO PRODUZ UMA AÇÃO DE “CAÇA AO TESOURO”, GERANDO UMA CONSTANTE PROCURA POR OBJETOS FÍSICOS E OS SEUS SIGNIFICADOS PASSADOS VERSUS CONTEMPORÂNEOS.

# À PROCUA DE ARQUIVOS

## DÉLIO JASSE

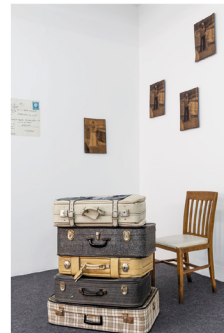


## MARTA PINTO MACHADO



Barridos de um tempo histórico, de horizontes e fragmentos de um "novo", "isto tem sua grandeza" "e ali está o seu valor" "e não se trata de um "tempo de ouro".

## SOFIA YALA



## CÉSAR SCHOFIELD



## KILUANJI KIA HENDA



## MÓNICA DE MIRANDA



## HOME MUSEUM



## SANDIM MENDES



## MELISSA RODRIGUES



# ARQUIVOS

Ainda na área artística identificamos Sandim Mendes, Sofia Yala, Marta Pinto Machado, Melissa Rodrigues, Cesar Schofield Cardoso, Délio Jasse, Yonamine e Kiluanji Kia Henda – sendo que existem muitos mais – artistas que exploram questões de identidade através da desconstrução de elementos visuais e confrontam a inquietação da memória colonial, angajando com novos entendimentos sobre as repercussões passadas no presente. Cada um dos artistas de diferentes formas envolve-se com a questão de arquivo (pessoal e/ou coletivo) e a releitura do mesmo, compreendendo que "Archives in this sense continue to serve as a place and space to place together narratives, stories, and histories as collective memories. Together, we can (re)mix narratives , engage in public dreaming, and create an equitable(-)." como apresenta a designer, investigadora, educadora e arquiteta Randa Hadi no seu artigo (*Reclaiming Archives: 档案的再主张*). Em *Revisitando o arquivo colonial: as artes visuais como espaço de revisão crítica do passado e afirmação de alteridade* (2014), Teresa Pereira escreve uma frase que remete para ação que os artistas e projetos referidos:

"Aqui a memória e o esquecimento, a ocultação, o desaparecimento ou a perda constituem-se como campos de pesquisa artística/estética, que confronta o documento/testemunho a a consciência histórica, refletindo criticamente acerca do seu impacto em termos identitários, éticos, sociais e culturais." (Pereira, 2014, p.40).

Apresentamos também projetos que procuram, através de diferentes métodos e plataformas, preservar e partilhar parte dos registos de arquivo gerando novas formas de arquivar e celebrar a memórias identitárias africanas e diaspóricas, projetos como *Past Archive* (<https://pastarchive.org/arquivo/>) desenvolvido pela artista Mónica de Miranda; o projeto *É um oceano* (<https://eumocano.pt/>) com curadoria de Susana Pomba, o projeto *Home Museum* (<https://homemuseum.net/>) coordenado por Clémentine Deliss e Azu Nwagbogu, e *Memória Digital Africana* da Associação Cultural e Juvenil Batoto Yetu.

O movimento de artefactos gráficos e visuais vem nos mostrar como estes sujeitos são transportados no tempo e espaço à procura de dar resposta a uma busca incansável de um espaço da aceitação e celebração da identidade negra. Tendo em mente as consequências e limitações que a supremacia branca e o patriarcado imprimiram no caminho dessa procura. Identificamos a importância do procedimento de recuperação e como o mesmo deve ter envolvimento dos respetivos herdeiros dos artefactos, de forma a terem a liberdade de reconstruir e reinventar através da reassociação dos sujeitos (Ndikung, 2018) para uma melhor interligação entre os mesmos e as suas comunidades. Com o poder da reinterpretação/interpretação as comunidades atuais poderão, em conjunto das gerações mais novas, procurar novas visões sobre o seu próprio património cultural, processo contribui para a reflexão discursiva e para a construção de identidades/ideologias (Sarr & Savoy, 2018, p. 32; Mbembe, 2017, p.60). Esta prática permite que sejam diálogos entre as questões e problemáticas contemporâneas.

A desvalorização visualmente colocada sobre os artefactos africanos é também identificada na representação dos corpos negros, o que nos leva para uma paragem que nos desconforta com imagens que a comunicação visual projetou e ficcionou sobre a pessoa negra.

NA PERCURSE K'NU PODÊ TCHÊMÁ DE MEMÓRIA HISTÓRICA, TA LEVANTÁ MUT REPRESENTASÔN E REGISTE CULTURAL, ADQUIRIDE CIMA OBJET/ARTEFACTO. ES TEM CAPACIDÂDE DE PREVERVÁ PADOCE D'HISTÓRIA, TÁ MANTÊ UM OU MÁN NARRATIVA K'TA PDÍ UM IDENTIDADE NA PRESENTE. ARTEFACTE ES É UM OBJETE CONSERVODE DE TXEU FORMA E ESCALA, CRIONDE PATRIMÔNE E HERANÇA NACIONAL, K'TA PERMITÍ COMPREENDÊ ENQUANDRAMENTE HISTÓRICO E K'TA LEVÁ A ESS ACONTECIMENTO. ANALISONDE TUD K'PODÊ BÊM DE FORMA GENERALIZODE DE ARTEFACTO, TA SURGI TXEU PERGUNTA, CIMA: ONDÊS? MANERA KES É? ES É DE KEM? ES QUESTON TÁ PRODUZÍ UM "ÇAÇA AO TESOURO", GERÔNDE UM PROCURA SEM PARÁ DE COSAS E SÊS SIGNIFICODE NA PASSODE E OGORA.

# TEM PRO CURA DE ARQUIVE

DÉLIO JASSE

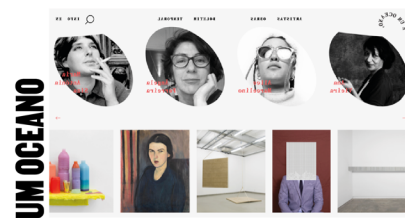


SANDIM MENDES

MELISSA RODRIGUES



KILUANJI KIA HENDA



UM OCEANO

MÓNICA DE MIRANDA



CÉSAR SCHOFIELD

HOME MUSEUM



MARTA PINTO MACHADO



SOFIA YALA



## ARQUIVE

Na arte no tá identificá Sandim Mendes, Sofia Yala, Marta Pinto Machado, Melissa Rodrigues, Cesár Schofield Cardoso, Délio Jasse, Yonamine e Kiluanji Kia Henda – mas tem más – artista ke tá explorá identidade na sês projet, es tá refazê elemento visual e tá confrontá memória colonial, es tá construí dircurse de passode ná presente. Cada um dês tá desenvolvê de forma diferente tema de arquivo (pessoal e/ou coletivo) e es tá r'fê, mostrode ke "Archives in this sense continue to serve as a place and space to piece together narratives, stories, and histories as collective memories. Together, we can (re)mix narratives , engage in public dreaming, and create an equitable(,...)" cima Randa Hadi (2022) designer investigadora, educadora e arquiteta tá apresentá na se texte *(Re)claiming Archives: كجورالآ قضاة بتمرا*. Na *Revisitando o arquivo colonial: as artes visuais como espaço de revisão crítica do passado e afirmação da alteridade*, Teresa Pereira (2014) tá escrevê um frase ke tá remetê pá projet d'artista:

"Aqui a memória e o esquecimento, a ocultação, o desaparecimento ou a perda constituem-se como campos de pesquisa artística/estética, que confronta o documento/testemunho e a consciência histórica, refletindo criticamente acerca do seu impacto em termos identitários, éticos, sociais e culturais." (Pereira, 2014, p.40).

Nô tá mostrá també projet ke tá procurá mut forme de partilhá e guardá registe d'arquivo, memória identitária africon e de sês diaspóra, cima *Past Archive* (<https://postarchive.org/farquivo/>) de artista Mónica de Miranda, projet *E um oceano* (<https://eumooceano.pt/>) ke tem curadoria de Susana Pomba, projet *Home Museum* (<https://homemuseum.net/>) cordenode pá Clémentine Deliss e Azu Nwagbogu, e *Memória Digital Africana* de Associação Cultural e Juvenil Batoto Yetu.

Na movimento de artefactos gráficos e visuais, é mostrode cima kes objet é transportode na tempo e espoçe, tá procurá resposta pá um espoçe de celebração e aceitação de identidade negra. No tá oiá cima supremacia brônque e patriarcôde tá limitá ess procura. No tá identificá kel importância de recuperá artefacte e moda ês tá devê ter ligasôn ke ses herdeira, pá es tem liberdade de refazês (Ndikung, 2018), des manera es podê ter um coneksón kes mesme e sês comunidade. Kess poder es tá juntá gerasôn más nôve, procurá nova forma de pensá sês patrimonie cultural e contribuí pá reflexon e construsão de identidade/ideologia (Sarr & Savoy, 2018, p. 32; Mbembe, 2017, p.60). Es manera tá permití diálogo pá problema e pergunta d'ogora. Kel desvalorização de artefacto africon t'estode presente també na representasôn de corpe negro, o ke tá levá nós pá um paragem de desconforte k'imagens violente de comunicasôn visual crioude k'pessoa negra.

NO PERCURSO QUE PODEREMOS INTITULAR DE MEMÓRIA HISTÓRICA, FORMA-SE UM LEVANTAMENTO DE VÁRIAS REPRESENTAÇÕES E REGISTOS CULTURAIS, ADQUIRIDOS COMO OBJETOS/ARTEFACTOS. ESTES TÊM A CAPACIDADE DE PRESERVAR PEDAÇOS DA HISTÓRIA, MANTENDO UMA OU MAIS NARRATIVAS QUE COMPLEMENTAM OU APELAM A UMA IDENTIDADE NO CONTEXTO DO PRESENTE. OS ARTEFACTOS SÃO OBJETOS CONSERVADOS DE DIFERENTES FORMAS E COM DIVERSAS ESCALAS, GERANDO PATRIMÓNIO E HERANÇAS NACIONAIS, QUE PERMITEM COMPREENDER O ENQUADRAMENTO HISTÓRICO E, CONSEQUENTEMENTE, OS ACONTECIMENTOS EM SI. ANALISANDO O QUE POSSA ADVIR DA CONDIÇÃO GENERALIZADA DE ARTEFACTO, SURGEM DIVERSAS QUESTÕES COMO: ONDE ESTÃO? COMO SÃO? DE QUEM SÃO? O QUESTIONAMENTO PRODUZ UMA AÇÃO DE “CAÇA AO TESOURO”, GERANDO UMA CONSTANTE PROCURA POR OBJETOS FÍSICOS E OS SEUS SIGNIFICADOS PASSADOS VERSUS CONTEMPORÂNEOS.

# Á PRO CURA DE ARTEFACTOS

## ARTEFACTOS

O académico e escritor senegalês Felwine Sarr e a historiadora de arte francesa Bénédicte Savoy exploram e refletem sobre o impacto dos artefactos históricos e artísticos e como os objetos são essenciais para a restauração da herança africana no famoso relatório *The Restitution of African Cultural Heritage – Toward a New Relational Ethics* (2018). A apropriação cultural destas heranças e patrimónios desabrocham reflexões que implicam a visualização deste ato como um crime contra estas comunidades. São tesouros identitários que povos colonizadores reservam em espaços de pilhagem, coleções e espólios. Essa atrocidade é visível em casos como a arte de Benim que, segundo Kwane Opoku (2021), foi “stolen, sold or conned” (Davis, 2021) dos seus proprietários e mantidas em museus etnográficos alemães como Humboldt, tal como acontece em outros países europeus – ingleses, franceses e belgas. A designer, escritora e estratega de marketing caribe Cherry-Anne Davis no artigo *Culture, No Context*, (2021) acrescenta que as mesmas instituições, também referidas por Opoku em *Will Provenance Research Delay Restitution Of Looted African Artefacts?* (2021) descontextualizam os objetos africanos, distanciando-os da sua função original, significado e localidade, o que, por consequência, impede que as vítimas tenham posse das suas heranças e se inspirem nas mesmas para construção e reconstrução de imaginários.

“They possessed so much meaning to the culture and societies from which they were stolen. As I walked past more masks, totems, shields and vessels ranging in varying size and artistic detail, I came to the realization: they were not artefacts. These are mementos of victories in battle. These pieces belong to places of worship, places that would honor the ancestors that they embodied. They are artistic representations of culture, accumulation of family and tribal history and memories of heritage. They are more than vague, brief descriptions that provided no context.” (Davis, 2021)

Com o transporte de tais heranças, os portadores ocultam, para si mesmos, valores morais e éticos do ato e do impacto de saquear bens das sociedades racializadas. Os objetos/artefactos devem então ser olhados através de uma lente que não seja apenas económica, administrativa, cultural ou jurídica, que são maioritariamente os fatores de interesse por parte dos que resguardam estes bens (Sarr & Savoy, p.7, 2018). Existe muito mais a ser explorado nos objetos para além das categorias de estudo mencionadas. Gloria Anzaldúa, intelectual norte-americana, focada nas teorias de cultura Chicana, feminista e queer, em *Tlapialli: The Path of the Red and Black Ink* (1987)1987, expressa a mesma indignação de Sarr & Savoy (2018), acrescentando que a arte enquanto domínio artístico é uma construção conceptual ocidental, sendo que em culturas indígenas a arte é atribuída e associada a contextos espirituais, funcionais e sociais (Anzaldúa, 1987; Davis, 2021). No artigo *South Remembers: Those Who Are Dead Are Not Ever Gone* (2018)2018, o artista e curador Bonaventure Soh Bejeng Ndikung, identifica os artefactos enquanto sujeitos, liberta-os de práticas de objetificação a partir dos seus atributos, aclamando de forma clara a ampla influência da ausência de tais sujeitos, demonstrando que:

“(…) [what] many Western museums and institutions wrongly and forcefully harbouring many so-called ‘objects’ from the non-West do not understand, or have not fully recognised, is that most of the so-called ‘objects’ have never been and will never be objects. The objectification of these ritual and spiritual beings, historical carriers, cultural entities, orientations and essences is in line with the dehumanisation and objectification of humans from the non-West.” (Ndikung, 2018)

No ano de 1971, o PAIGC divulgou publicamente a notícia de que havia tomado posse de uma peça do Museu da Guiné Portuguesa através de um anúncio de destaque na capa do *PAIGC Actualités*, mãos dos dirigentes do PAIGC nesse mesmo ano, quando um grupo de homens fugiu de Bissau e se dirigiu à fronteira senegalesa para se juntar ao partido. Esse grupo era composto por indivíduos como Malen Nanko, Aristides Barbosa e os irmãos Mamadou Turé e Bassir Turé. Essa conquista reforçou a importância do património cultural na luta pela independência e no fortalecimento da identidade nacional. Até aos dias de hoje, na antiga capital do Império Português, o Museu Nacional de Etnologia ainda preserva uma escultura nhinte-camatchol, juntamente com outras peças e obras adquiridas pelo estado português durante o período colonial. Essa escultura representa um exemplo tangível da relação entre arte e poder colonial (Neves & Martins, 2023, p.33).



Nesse sentido, os herdeiros enquanto indivíduos ou coletivos, não perdem somente sujeitos, mas também parte da sua espiritualidade, criatividade e conhecimento (Sarr & Savoy, 2018, pp. 7-9). A ação de devolução torna-se um processo de cura e de reivindicação de identidades fragmentadas pelo falso acesso e desvalorização das suas heranças que, em espaços ocidentais, são limitadas a uma condição estética e económica. As vítimas destes roubos devem ter o direito de reescrever as suas histórias através destes artefactos.

“As a consequence, the act of restitution attempts to put things back in order, into proper harmony. To openly speak of restitutions is to speak of justice, or a re-balancing, recognition, of restoration and reparation, but above all: it’s a way to open a pathway toward establishing new cultural relations based on a newly reflected upon ethical relation. (...) The implications tied to the method of restitution are also of a political and symbolic order, if not also of a philosophical and relational order.” (Sarr & Savoy, 2018, p. 29)

O jornal *O Negro*, reeditado em 2021 por Cristina Roldão, socióloga negra e ativista social, antirracista e feminista, José Pereira, investigador e Pedro Varela, antropólogo, após 110 anos da sua primeira publicação, permite que os conteúdos escritos por um movimento negro em Portugal sejam visíveis e tangíveis para a comunidade negra em Portugal atualmente.

“A herança desta geração de ativistas foi apagada da memória coletiva portuguesa e têm sido escassos os esforços empreendidos para trazer à ribalta o seu contributo. Tal circunstância, a que não é alheio o peso de 48 anos de ditadura salazarista, é reflexo de um racismo profundamente enraizado na sociedade.” (Roldão et al. 2021, p.3).

Abra recupera o direito à memória, esperança e reconhecimento de identidades que são ‘arrumadas’ à margem, mais especificamente as identidades da comunidade negra. Deste modo, este projeto oferece como principal objetivo:

“Trazer para o presente este jornal e relevar a importância do movimento que ele despoitou é ferramenta imprescindível para questionar o silenciamento constante a que os afrodescendentes são votados.” (Roldão et al. 2021, p.4).

Outros projetos como *A presença negra na cidade da Setúbal – Séc. XV–XVIII Roteiro Para Uma Educação Antirracista* (2019) realizada por Ana Alcântara, Carlos Moreira Cruz e Cristina Roldão, para a Associação Cultural e Juvenil Batoto Yetu Portugal, que fornece visitas guiadas onde são apresentados *Espaços da Presença Africana em Lisboa*, também enfatizam a temática da representatividade e afirmação de identidades criando cruzamentos entre o espaço urbano e a história. Ambos os projetos mostraram-nos outras formas de conhecer a cultura africana em Portugal e recorrem a materiais gráficos para mapeamento desses locais e as suas histórias, sendo que os dois têm como suporte matérias físicas e gráficas que acompanham a viagem à presença negro em Portugal.

Entendendo que o processo de junção e coleção de fragmentos reconstrói a história e o ‘puzzle’ da memória da irmandade africana presente em arquivos – pessoais e/ou coletivos –, entendemos que arquivos coloniais têm um papel fundamental, quer na retenção de conteúdo, quer no processo de cicatrizarão e de reestruturação da memória (Sarr & Savoy, 2018, p. 41), assim sendo, “(…) o arquivo revela-se enquanto dispositivo e sistema de produção de conhecimento” (Pereira, 2014, p.37). Os Arquivos coloniais englobam o reconhecimento do trauma experienciado por povos colonizados e revelam-se uma chave para a descolonização e reconstrução da memória (Pereira, 2014, p.40), conscientes de que:

“(…) archives rooted in biases and oppression perpetuate the subjugation of vulnerable communities and cannot be transformed. In most institutional archives, access is often mediated by the figure of the archivist, who functions as a de facto gatekeeper. Depending on someone’s interest and the archivist’s bias, framed by the institutional policies of a certain archive, doors and drawers can remain closed or be magically unlocked. Gender, race, class, ethnicity, academic ranking and other factors influence who gets access and who doesn’t.” (Hadi, 2022)

NA PERCURSE K'NU PODÊ TCHEMÁ DE MEMÓRIA HISTÓRICA, TA LEVANTÁ MUT REPRESENTASÔN E REGISTE CULTURAL, ADQUIRIDE CIMA OBJET/ARTEFACTO. ES TEM CAPACIDÂDE DE PREVERVÁ PADOCE D'HISTÓRIA, TÁ MANTÊ UM OU MÁ S NARRATIVA K'TA PDÍ UM IDENTIDADE NA PRESENTE. ARTEFACTE ES É UM OBJETE CONSERVODE DE TXEU FORMA E ESCALA, CRIONDE PATRIMÔNE E HERANÇA NACIONAL, K'TA PERMITÍ COMPREENDÉ ENQUANDRAMENTE HISTÓRICO E K'TA LEVÁ A ESS ACONTECIMENTO. ANALISONDE TUD K'PODÊ BÊM DE FORMA GENERALIZODE DE ARTEFACTO, TA SURGI TXEU PERGUNTA, CIMA: ONDÉS? MANERA KES É? ES É DE KEM? ES QUESTON TÁ PRODUZÍ UM “ÇAÇA AO TESOURO”, GERÔNDE UM PROCURA SEM PARÁ DE COSAS E SÊS SIGNIFICODE NA PASSODE E OGORA.

# TEM PRO CURA DE ARTEFACTO

## ARTEFACTO

O académico e escritor senegalês Felwine Sarr e a historiadora de arte francesa Bénédicte Savoy (2018) es tá explorá e refletí d'manêra ke es artefacto históricu e artísticu é importônte pá reconstruson de herança africon na kel relatório famosu *The Restitution of African Cultural Heritage – Toward a New Relational Ethics* (2018). Apropriason cultural des herança e patrimône tá levá a um reflexon ke tá mostrá moda um crime contra es comunidáde. Es é relíquia ke es pov colonizode guardá na lugar d'arquivo. Kel barbaridade no tá oial na Benim, Cima Kwane Opoku (2021), e “stolen, sold or conned” (Davis, 2021) de ses propriedade é guardod na museu etnográfico alemão cima Humboldt, e ke tá contecê na ôtes país europeu – cima inglês, francês e belga. Kel designer, escritora e estratega de marketing caribe Cherry-Anne Davis na sê text *Culture, No Context*, (2021) el tá dzê kês instituisôn, também falôde pá Opoku na *Willi Provenance Research Delay Restitution Of Looted African Artefacts?* (2021), es tá trá sês significode original e local, e k'ta impedí ês vítima de t'má posse de sês herança e impedís de fazê e refazê sês imaginário.

“They possessed so much meaning to the culture and societies from which they were stolen. As I walked past more masks, totems, shields and vessels ranging in varying size and artistic detail, I came to the realization: they were not artefacts. These are mementos of victories in battle. These pieces belong to places of worship, places that would honor the ancestors that they embodied. They are artistic representations of culture, accumulation of family and tribal history and memories of heritage. They are more than vague, brief descriptions that provided no context.” (Davis, 2021)

Es portador tá t'má herança pá ês, e tá escondê valor moral e ético de artefacto k'tá fazê parte d'pov colonizode. Es artefacto ká mesté ser oiôd d'manêra económico, administrative, cultural ou jurídico, k'normalmente é d'interesse de kêm tá ocupá dês objete (Sarr & Savoy, p.7, 2018).

Gloria Anzaldúa, intelectual norte-americana, ke tá focá na teoria de cultura Chicana, feminista e queer, na *Tlilli, Tlapalli: The Path of the Red and Black Ink* (1987), tá expressá kel mêsmu indignason de Sarr & Savoy (2018), ês tá dzê k'arte na sê concepção artísticu tá fazê parte de ocidente, na cultura indígena ês tá associad de forma espiritual e social, pá ajudá na dia-a-dia (Anzaldúa, 1987; Davis, 2021). Na text *South Remembers: Those Who Are Dead Are Not Ever Gone* (2018), artista e curador Bonaventure Soh Bejeng Ndikung, tá identifí ês artefacto cima pessoa, el tá libertás d'kel atribuisôn de objetificasôn, nã tá oiá d'forma clare kel influência d'ausência dês pessoa, dess manera:

“(…) [what] many Western museums and institutions wrongly and forcefully harbouring many so-called ‘objects’ from the non-West do not understand, or have not fully recognised, is that most of the so-called ‘objects’ have never been and will never be objects. The objectification of these ritual and spiritual beings, historical carriers, cultural entities, orientations and essences is in line with the dehumanisation and objectification of humans from the non-West.” (Ndikung, 2018)

Na one de 1971, PAIGC anunciá publicamente kel t'má posse dum peça do Museu da Guiné Portuguesa a partir dum notícia na capa *PAIGC Actualités*, um escultura tchemôde nhinte-camatchol (Neves & Martins, 2023, p.33). No tá acreditá ke ess peça bxegá na món de PAIGC ness one, quonde um grup d'home fgi de Bissau pá fronteira de Senegal pá juntá ke PAIGC. Ês grup tinha gente cima Melan Nanko, Aristides Barbosa e irmôns Mamadou Turé e Bassir Turé. Ess conquistá e aumentá importância de patrimone cultural de luta pá independência na identidade nacional. Até ogora, na Lisboa no tá incontrá kel escultura nhinte-camatchol junte má ôtes peça na Museu Nacional de Etnologia, tud ês adquiríde na época colonial. Ess escultura tá representá um exemple d'ligasôn entre arte e poder colonial (Neves & Martins, 2023, p.33).



Ness sentide, ês herder sozin ou acompanhode, tá perdê non só algum parte de sês espiritualidade, criatividade e conhecimento, mas tud munde também (Sarr & Savoy, 2018, pp. 7-9). Kel ato de devoluson tá torná um processo de cura e exigí k'identidade kebrode mode kel falta de reconhecimento de heranças, k'na espoçe ocidental, ês tá limitel na condisôn estéticu e económica. Ês vítima d'robre devê têm direite de refazê sis história d'artefacto.

“As a consequence, the act of restitution attempts to put things back in order, into proper harmony. To openly speak of restitutions is to speak of justice, or a re-balancing, recognition, of restoration and reparation, but above all it's a way to open a pathway toward establishing new cultural relations based on a newly reflected upon ethical relation. (...) The implications tied to the method of restitution are also of a political and symbolic order; if not also of a philosophical and relational order.” (Sarr & Savoy, 2018, p. 29)

Na jornal *O Negro*, reeditode na 2021 pá Cristina Roldão, socióloga negra e ativista social, antirracista e feminista, José Pereira investigador e Pedro Varela antropólogo, depôs de 110 one de sê primêre publicasôn, permití k'conteúdo escreite pá movimento negro na Portugal tcheguess na comunidade negra d'ogora.

“A herança desta geração de ativistas foi apagada da memória coletiva portuguesa e têm sido escassos os esforços empreendidos para trazer à ribalta o seu contributo. Tal circunstância, a que não é alheio o peso de 48 anos de ditadura salazarista, é reflexo de um racismo profundamente enraizado na sociedade.” (Roldão et al. 2021, p.3).

Ês obra tá recuperá direite d'memória, esperança e reconhecimento de identidade kê é poste d'lode, principalmente identidade de comunidade negra. Ess é sês principal objetive:

“Trazer para o presente este jornal e relevar a importância do movimento que ele despontou é ferramenta imprescindível para questionar o silenciamento constante a que os afrodescendentes são votados.” (Roldão et al. 2021, p.4).

Ôtes projet cima *A presença negra na cidade de Setúbal – Séc. XV-XVIII Roteiro Para Uma Educação Antirracista* (2019), realizôde pá Ana Alcântara, Carlos Moreira Cruz e Cristina Roldão, pá Associason Cultural e Juvenil Batoto Yetu Portugal, tá oferecê visita guiôde e apresentá *Espaços da Presença Africana em Lisboa* e também destacá representatividade e afirmasôn d'identidade criôde dum cruzamente entre espoçe urbôn e históricu. Tud es projet mostrá ôtes forma de conchê cultura africon na Portugal e ês utilizá material gráfico pá ligá local e sês história, ês têm côme apoio matéria física e gráfica ke tá acompanhá ês viagem d'presença negra na Portugal.

No tá intendá ke juntônde e colecionônde parte d'arquivo nã t'fazê história e contá um puzzel de memória africon dês archive colonial – pessoal ou d'grup – têm um pépel importônte, na processo de sará e refazê memória, no tá oia ke “(…) o arquivo revela-se enquanto dispositivo e sistema de produção de conhecimento.” (Pereira, 2014, p.37). Ês archive colonial tá juntá kel trauma vidade pá kês pov colonizôde e t'mostrá um forma de descolonizá e refazê memória (Pereira, 2014, p.40), mostrônde ke:

“(…) archives rooted in biases and oppression perpetuate the subjugation of vulnerable communities and cannot be transformed. In most institutional archives, access is often mediated by the figure of the archivist, who functions as a de facto gatekeeper. Depending on someone's interest and the archivist's bias, framed by the institutional policies of a certain archive, doors and drawers can remain closed or be magically unlocked. Gender, race, class, ethnicity, academic ranking and other factors influence who gets access and who doesn't.” (Hadji, 2022)

**NO PERCURSO QUE PODEREMOS INTITULAR DE MEMÓRIA HISTÓRICA, FORMA-SE UM LEVANTAMENTO DE VÁRIAS REPRESENTAÇÕES E REGISTOS CULTURAIS, ADQUIRIDOS COMO OBJETOS/ARTEFACTOS. ESTES TÊM A CAPACIDADE DE PRESERVAR PEDAÇOS DA HISTÓRIA, MANTENDO UMA OU MAIS NARRATIVAS QUE COMPLEMENTAM OU APELAM A UMA IDENTIDADE NO CONTEXTO DO PRESENTE. OS ARTEFACTOS SÃO OBJETOS CONSERVADOS DE DIFERENTES FORMAS E COM DIVERSAS ESCALAS, GERANDO PATRIMÓNIO E HERANÇAS NACIONAIS, QUE PERMITEM COMPREENDER O ENQUADRAMENTO HISTÓRICO E, CONSEQUENTEMENTE, OS ACONTECIMENTOS EM SI. ANALISANDO O QUE POSSA ADVIR DA CONDIÇÃO GENERALIZADA DE ARTEFACTO, SURGEM DIVERSAS QUESTÕES COMO: ONDE ESTÃO? COMO SÃO? DE QUEM SÃO? O QUESTIONAMENTO PRODUZ UMA AÇÃO DE “CAÇA AO TESOURO”, GERANDO UMA CONSTANTE PROCURA POR OBJETOS FÍSICOS E OS SEUS SIGNIFICADOS PASSADOS VERSUS CONTEMPORÂNEOS.**

# Á PRO CURA DE MUSEUS

## MUSEUS

Após a nossa manifestação de questões relativas ao sujeito e/ou artefacto e ao arquivo, erguem-se outras ramificações de interrogações em torno das entidades que possuem artefactos, principalmente no que concerne à sua organização, exposição e compreensão. Os museus, e outras organizações, que regem estes objetos, têm grande poder sobre os mesmos, pois controlam as repercussões relacionadas com definições, conceitos e interpretações a que os artefactos estão sujeitos, além da forma como visitantes destes espaços recordam e analisam as narrativas expostas. Surgem, assim, “(...) conflitos existentes entre ideologias interpretativas e as instituições de circulação, sendo que é do encontro polémico, provisório e infinito, entre públicos e coleções e exposições, que se fazem e desfazem os públicos da cultura.” (Martins et al., 2020, p.7), os escritores Sarr & Savoy (2018) acrescentam que:

“(...) the question of the different interpretations or conceptions of cultural heritage, of the museum, and their various modalities of the presentation of objects as well as their circulation and, in the end, the nature and quality of relations between people and nations.” (Sarr & Savoy, 2018, p.29)

Ou seja, enquanto agentes passivos e/ou neutros, estas instituições afetam um público com contextos e condições sociais diversas (Sarr & Savoy, 2018, p.7; Procter, 2020), dando ênfase ao fato de que “Os museus são instituições legítimas e legitimadoras de diversos discursos sobre como a memória é construída, e têm ou podem ter um papel importante nas transformações políticas.” (Martins et al., 2020, p.7).

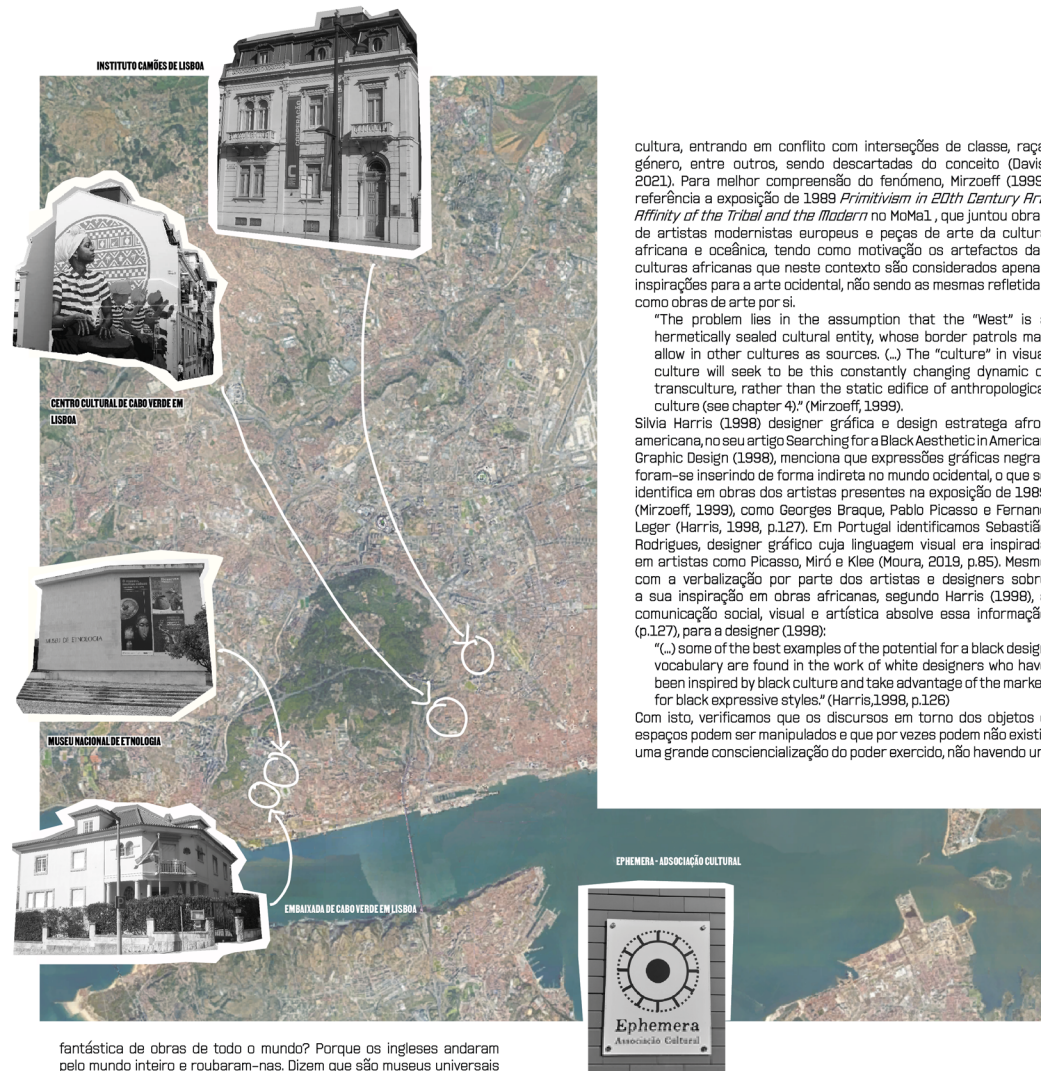
No artigo, *Museus, coleções e exposições, coloniais, anticoloniais e pós-coloniais: nota introdutória* (2020) escrito por Moisés de Lemos Martins professor no departamento de ciências da comunicação na Universidade do Minho, João Sarmento, também professor na mesma universidade no departamento de geografia e Alda Costa artista de belas-artistas com conhecimento científico em museologia, afirmam que o controle exercido em espaços museológicos sobre os discursos, independentemente do seu caráter precursor ou de descolonização de memórias violentas e agressivas. Os autores acreditam que as exposições por terem uma vertente mais temporária poderão suportar um discurso moderado na forma de reprodução de memórias, isto é, adaptando passivamente conceitos de ligação e distanciamento (Martins et al., 2020, p.8).

Davis (2021) depara-se com a prática desse distanciamento, ao visitar um museu etnográfico em Zurich onde através da sua experiência conclui que museus etnográficos na contemporaneidade podem ser equipados a museus coloniais, sendo que estes espaços são feitos para a manutenção de uma imagem de poder do império europeu em nome de uma “civilização” e aplicação de conceitos de modernidade. Alice Procter em *The Whole Picture - The colonial story of the art in our museums & why we need to talk about it* (2020), concorda com Davis (2021) mencionando que museus e arte são espaços e conteúdos políticos, onde se propaga a exclusão de uma parte de história, os espaços museológicos formam uma narrativa contínua sobre a época colonial e versões da mesma. Procter (2020), reflete sobre a existência de diversos fatores externos e internos que influenciam a nossa experiência ao visitar espaços museológicos, por isso, segundo a autora, devemos procurar ser capazes de desconstruir as narrativas, relendo o ambiente e procurando entender as camadas políticas e sociais que estão implícitas nesses entremeios, de forma consciente. Nas palavras da autora:

“Museums are more than just physical places designed to house collections. Their purpose is to shape identity and memory. They do not and cannot represent complete stories, but the distilled narratives they propose often contain the most treasured and the most contested facets of identity, national or otherwise. A museum is a place we can go to find and tell stories about ourselves and others. It is not the only home for knowledge, but it is one that often holds a national curriculum of identity, preferring the dominant and mainstream narratives. None of these stories is in the museum by accident. Someone has chosen every object on display, categorized it, and placed it on a plinth or behind glass. Someone wrote the labels. Maybe you were involved in one or more of these processes, maybe you weren't. Perhaps you feel you already spend enough time thinking critically about every other thing in the world, and for you a museum should be a place you can go to just wander around and look at beautiful things. But you still have to remember that, however invisible they may be, there is someone directing you around that space, shaping your interpretation, and choosing what you may look at and how.” (Procter, 2020)

Nicholas Mirzoeff (2018) ativista visual, cria cruzamentos entre cultura visual e política, numa entrevista com o jornal *Visão*, partilha da mesma preocupação que Procter (2020) e Davis (2021) sobre espaços museológicos, mais precisamente na Europa e em Lisboa.

“Os museus são empresas coloniais. Veja-se o primeiro grande museu ocidental, o Louvre, em Paris. É grande porque Napoleão andou pela Europa e por África a tirar coisas de que gostava e a levar para lá. Por isso é que o Louvre tem uma coleção de arte egípcia, por exemplo. Napoleão foi ao Egito e roubou-a. Porque o British Museum tem uma coleção



cultura, entrando em conflito com interseções de classe, raça, género, entre outros, sendo descartadas do conceito (Davis, 2021). Para melhor compreensão do fenómeno, Mirzoeff (1999) referência a exposição de 1989 *Primitivism in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern* no MoMA1, que juntou obras de artistas modernistas europeus e peças de arte da cultura africana e oceânica, tendo como motivação os artefactos das culturas africanas que neste contexto são considerados apenas inspirações para a arte ocidental, não sendo as mesmas refletidas como obras de arte por si.

“The problem lies in the assumption that the “West” is a hermetically sealed cultural entity, whose border patrols may allow in other cultures as sources. (...) The “culture” in visual culture will seek to be this constantly changing dynamic of transculture, rather than the static edifice of anthropological culture (see chapter 4)” (Mirzoeff, 1999).

Silvia Harris (1998) designer gráfica e design estratega afro-americana, no seu artigo *Searching for a Black Aesthetic in American Graphic Design* (1998), menciona que expressões gráficas negras foram-se inserindo de forma indireta no mundo ocidental, o que se identifica em obras dos artistas presentes na exposição de 1989 (Mirzoeff, 1999), como Georges Braque, Pablo Picasso e Fernand Leger (Harris, 1998, p.127). Em Portugal identificamos Sebastião Rodrigues, designer gráfico cuja linguagem visual era inspirada em artistas como Picasso, Miró e Klee (Moura, 2019, p.85). Mesmo com a verbalização por parte dos artistas e designers sobre a sua inspiração em obras africanas, segundo Harris (1998), a comunicação social, visual e artística absolve essa informação (p.127), para a designer (1998):

“(...) some of the best examples of the potential for a black design vocabulary are found in the work of white designers who have been inspired by black culture and take advantage of the market for black expressive styles” (Harris, 1998, p.126)

Com isto, verificamos que os discursos em torno dos objetos e espaços podem ser manipulados e que por vezes podem não existir uma grande consciencialização do poder exercido, não havendo um

fantástica de obras de todo o mundo? Porque os ingleses andaram pelo mundo inteiro e roubaram-nas. Dizem que são museus universais e que estão mais habilitados a preservar essas obras, mas no fundo acreditam que são melhores do que os povos que as fizeram. Temos mesmo de pensar num novo tipo de instituição. E, quando eu estive em Lisboa, falava-se muito num novo museu, chamado “das Descobertas”” (Entrevista jornal Visão, 2018)

Assim visualizamos que existe uma relação próxima entre o que entendemos por cultura visual, artefactos e espaços museológicos, institucionais e de arquivo, sendo importante refletir sobre o que compreendemos sobre estes conceitos no contexto das artes e do design. No livro *An Introduction to Visual* (1999) escrito por Nicholas Mirzoeff deparamos nos com a definição que diz que é:

“Art is culture both in the sense of high culture and in the anthropological sense of human artifact. There is no outside to culture. Rather than dispose of the term, we need to ask what it means to explain certain kinds of historical change in a cultural framework. How does visual culture relate to other uses of the term culture? Using culture as a term of reference is both problematic and inescapable. Culture brings with it difficult legacies of race and racism that cannot simply be evaded by arguing that in the (post)modern period we no longer act as our intellectual predecessors did, while continuing to use their terminology.” (Mirzoeff, 1999)

No capítulo *Cultura*, Mirzoeff (1999) explora o fato da cultura torna se um engajamento político, no sentido de influenciar e definir identidades mutáveis de indivíduos que se concentram numa pluralidade expressiva. Tendo em mente que muitas das culturas apontadas como minorias não são tidas em consideração como culturas nem são colocadas como parte da definição de cultura visual, por outras palavras, apenas algumas comunidades, essencialmente elitistas, tem posse do que chamamos

questionamento sobre as consequências dos mesmos na sociedade. No entanto, devemos reconhecer que existem designers, artistas, curadores e investigadores, à procura de novas formas de criar discursos, através de museus e exposições, da arte ou metodologias de descolonização de arquivo. Como é o caso da exposição apresentada no Pavilhão Branco das Galerias Municipais de Lisboa intitulada *O Estado do Mundo: Museu da Atlântica Sul* (2022), que desafia os conceitos de exposição, de museu, de arte e de contemporaneidade, relevando materiais artísticos que podem ser considerados “não arte” pelo olhar ocidental. O espaço da galeria é preenchido por obras dos artistas Assaf Gruber, Charbel-Joseph H. Boutros, Gisela Casimiro e Rodrigo Ribeiro Saturnino (ROD), Jacira da Conceição, Jonathan Monk, Juraci Dórea, Luísa Mota, Marcelino Santos, Márcio Carvalho, Maxim Malhado, Tenzin Phuntsog, Tuti Minervino, Agostinho da Silva, selecionados e expostos pelo curador Marcelo Rezende, que na folha de sala menciona que:

“O museu como categoria ocidental parece intensamente limitado a uma série de contradições quanto à sua capacidade de articular o transcultural sem categorizações e hierarquias estéticas que definem um objeto: arte e não arte, moderno, primitivo ou contemporâneo, artístico ou etnográfico, apenas para mencionar poucos exemplos encontrados no discurso normativo do museu. Sendo a exposição o nobre instrumento para a transmissão de seu discurso, as contradições museológicas muitas vezes se materializam na forma em que a exposição é concebida: um aparato de reafirmação do canónico, tendendo a posicionar o público no lugar de observador passivo de identidades culturais estabelecidas.” (Rezende, 2022)

NA PERCURSE K'NU PODÊ TCHÊMÁ DE MEMÓRIA HISTÓRICA, TA LEVANTÁ MUT REPRESENTASÔN E REGISTE CULTURAL, ADQUIRIDE CIMA OBJETO/ARTEFACTO. ES TEM CAPACIDADE DE PREVERVA PADOCE D'HISTÓRIA, TÁ MANTÊ UM OU MÁN NARRATIVA K'TA PDÍ UM IDENTIDADE NA PRESENTE. ARTEFACTE ES É UM OBJETO CONSERVODE DE TXEU FORMA E ESCALA, CRIONDE PATRIMÔNE E HERANÇA NACIONAL, K'TA PERMITÍ COMPREENDÉ ENQUANDRAMENTE HISTÓRICO E K'TA LEVÁ A ESS ACONTECIMENTO. ANALISONDE TUD K'PODÊ BÊM DE FORMA GENERALIZODE DE ARTEFACTO, TA SURGI TXEU PERGUNTA, CIMA: ONDÊS? MANERA KES É? ES É DE KEM? ES QUESTON TÁ PRODUZÍ UM “ÇAÇA AO TESOURO”, GERÔNDE UM PROCURA SEM PARÁ DE COSAS E SÊS SIGNIFICODE NA PASSODE E OGORA.

# TEM PRO CURA DE MUSEU

## MUSEU

Depós de nôs interesse na tema relacionôde ke pessoa, artefacto e arquivê, tá levantá ôtes pergunta na roda dês entidade k'tém artefacto nas sês organizasôn e exposisôn. És museu e organizasôn, k'têm ês objet na mún, têm mut poder sobre ês, tá controlá tud ke tá envolvê, e até manerá come k'tá visitá ês lugar pá recordá e compreendê o ke tá exposte. Assim tá surgí "(...) conflitos existentes entre ideologias interpretativas e as instituições de circulação, sendo que é do encontro polémico, provisório e infinito, entre públicos e colecções e exposições, que se fazem e desfazem os públicos da cultura." (Martins et al., 2020, p.7), escritor Sarr & Savoy (2018) mostrá ke:

"(...) the question of the different interpretations or conceptions of cultural heritage, of the museum, and their various modalities of the presentation of objects as well as their circulation and, in the end, the nature and quality of relations between people and nations." (Sarr & Savoy, 2018, p. 29)

Come agente passivo/ neutro dês instituisôn ês afetá um público k'txeu context e condisôn social (Sarr & Savoy, 2018, p. 7; Procter, 2020), ês tá dá más importância na forma ke "Os museus são instituições legítimas e legitimadoras de diversos discursos sobre a forma como a memória é construída, e têm ou podem ter um papel importante nas transformações políticas." (Martins et al., 2020, p.7). Na text, *Museus, colecções e exposições, coloniais, anticoloniais e pós-coloniais: nota introdutória* (2020) escrita pá Moisés de Lemos Martins professor na departamente de ciências de comunicasôn na Universidade d'Minho, João Sarmento també professor na mesma universidade, na departamente de geografia e Alda Costa artista de belas-artistas ke conhecimento científico na museologia (2020), ês tá dzê ke kel controle ness lugar, tá reproduz memória violenta. És tá acreditá kês exposisôn têm um parte más temporário ke tá suportá um discurso moderôde na reproduisôn de memória (Martins et al., 2020, p.8).

Davis (2021) tá analisá ês prática, quonde el bé visitá um museu etnográfico na Zurich ond sê experiência el concluí ke museu etnográfico na atualidade, podê ser comparôde a museu colonial, e k'ês lugar é construído pá mantê um imagem d'poder d'império europeu pá nome d'um "civilização" e aplicasôn d'conceite d'modernidade. Alice Procter na *The Whole Picture - The colonial story of the art in our museums & why we need to talk about it* (2020), tá concorda má Davis (2021), mostrônde ke museu e arte é um lugar político, ond ês tá riscá um parte d'história. Procter (2020), tá mostrá ke nô tá podê criá nôs própria ideia e refazê narrativa, d'um análise interne e externa. El tá dzê:

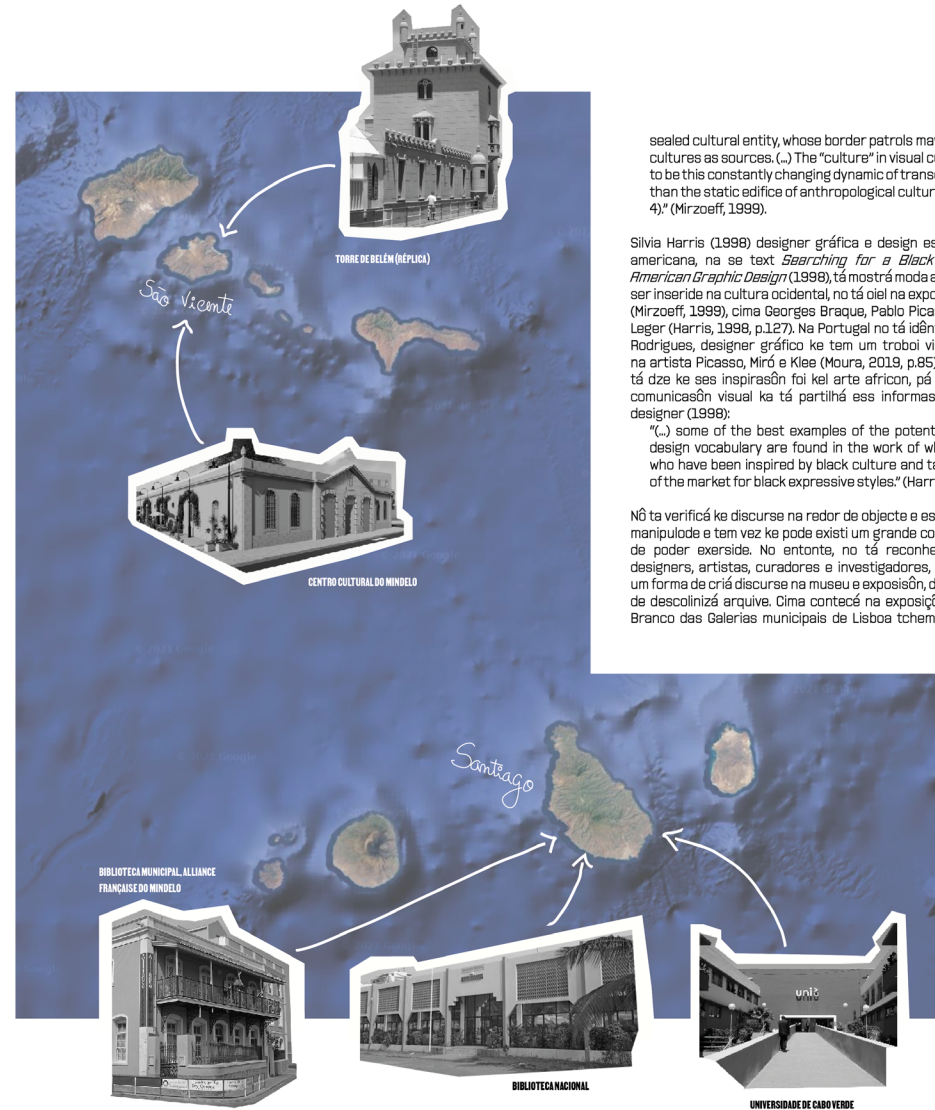
"Museums are more than just physical places designed to house collections. Their purpose is to shape identity and memory. They do not and cannot represent complete stories, but the distilled narratives they propose often contain the most treasured and the most contested facets of identity, national or otherwise. A museum is a place we can go to find and tell stories about ourselves and others. It is not the only home for knowledge, but it is one that often holds a national curriculum of identity, preferring the dominant and mainstream narratives. None of these stories is in the museum by accident. Someone has chosen every object on display, categorized it, and placed it on a plinth or behind glass. Someone wrote the labels. Maybe you were involved in one or more of these processes, maybe you weren't. Perhaps you feel you already spend enough time thinking critically about every other thing in the world, and for you a museum should be a place you can go to just wander around and look at beautiful things. But you still have to remember that, however invisible they may be, there is someone directing you around that space, shaping your interpretation, and choosing what you may look at and how." (Procter, 2020)

Nicholas Mirzoeff (2018) ativista visual tá criá um ligasôn d'cultura visual e política, num entrevista má jornal *Visão*, onde el mostrá preocupasôn, moda Procter (2020) e Davis (2021), sobre ês museu, cima na europa e Lisboa.

"Os museus são empresas coloniais. Veja-se o primeiro grande museu ocidental, o Louvre, em Paris. É grande porque Napoleão andou pela Europa e por África a tirar coisas de que gostava e a levar para lá. Por isso é que o Louvre tem uma coleção de arte egípcia, por exemplo. Napoleão foi ao Egito e roubou-a. Porque o British Museum tem uma coleção fantástica de obras de todo o mundo? Porque os ingleses andaram pelo mundo inteiro e roubaram-nas. Dizem que são museus universais e que estão mais habilitados a preservar essas obras, mas no fundo acreditam que são melhores do que os povos que as fizeram. Temos mesmo de pensar num novo tipo de instituição. E, quando eu estive em Lisboa, falava-se muito num novo museu, chamado "das Descobertas." (Entrevista jornal Visão, 2018)

Assim nô t'oiá ke têm um relasôn moda cultura visual, artefacto e espaço museológico, institucional e d'arquivê, el tá mostrá ke é importônte nô refletí cima no tá compreendê ês conceite na context d'arte e design. Na livro *An Introduction to Visual* (1999) escrita pá Nicholas Mirzoeff el tá mostrá um definisôn kel tá dzê:

"Art is culture both in the sense of high culture and in the anthropological sense of human artifact. There is no outside to culture.



sealed cultural entity, whose border patrols may allow in other cultures as sources. (...) The "culture" in visual culture will seek to be this constantly changing dynamic of transculture, rather than the static edifice of anthropological culture (see chapter 4)." (Mirzoeff, 1999).

Silvia Harris (1998) designer gráfica e design estratega afro-americana, na se text *Searching for a Black Aesthetic in American Graphic Design* (1998), tá mostrá moda arte negra bem ser inseride na cultura ocidental, no tá oiel na exposisôn de 1989 (Mirzoeff, 1999), cima Georges Braque, Pablo Picasso e Fernand Leger (Harris, 1998, p.127). Na Portugal no tá idênticá Sebastião Rodrigues, designer gráfico ke tem um traboi visual inspirode na artista Picasso, Miró e Klee (Moura, 2019, p.65). Mesme ke es tá dze ke ses inspirasôn foi kel arte africano, pá Harris (1998), comunicasôn visual ke tá partilhá ess informasôn (p.127), pá designer (1998):

"(...) some of the best examples of the potential for a black design vocabulary are found in the work of white designers who have been inspired by black culture and take advantage of the market for black expressive styles." (Harris, 1998, p.126)

Nô tá verificá ke discourse na redor de objecte e espaço podê ser manipulado e tem vez ke pode existi um grande consciencizasôn de poder exerside. No entoneto, no tá reconhecê moda kes designers, artistas, curadores e investigadores, ke tá procurá um forma de criá discourse na museu e exposisôn, d'arta ou forma de descolinizá arquivê. Cima contecá na exposisôn na Pavilhão Branco das Galerias municipais de Lisboa tchemôde *O Estado*

Rather than dispose of the term, we need to ask what it means to explain certain kinds of historical change in a cultural framework. How does visual culture relate to other uses of the term culture? Using culture as a term of reference is both problematic and inescapable. Culture brings with it difficult legacies of race and racism that cannot simply be evaded by arguing that in the (post)modern period we no longer act as our intellectual predecessors did, while continuing to use their terminology." (Mirzoeff, 1999)

Na capítulo Culture, Mirzoeff (1999) tá explorá moda cultura podê ser político, pá influenciá identidade ke tá mudá tud hora e ke tá concentrá na mut diferença. Mut cultura ke tá identificode pá minoria, es ká é reconhecide cima cultura, nem ke entrá na conceite de cultura visual, portoneto, só alguns comunidade é ke tem 'cultura' (Davis, 2021). Mirzoeff (1999) tá mostrel referenciode na exposisôn de 1989 *Primitivism in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern* na MoMa, k'tá juntá artista europeus e sês peça d'arte de cultura africano e oceânico, es fazê ses arte inspirode na cultura africano, des manera es tá mostrá ke cultura e arte dess país tá servi só côme inspirasôn.

"The problem lies in the assumption that the "West" is a hermetically

*do Mundo: Museu do Atlântico Sul*, ke tá desafia conceite de museu e arte, es tá mostrá moda peça artística podê ser considerode 'nô arte' nê ohar cidade. Na galeria no tá contxe arte de Assaf Gruber, Charbel-Joseph H. Boutros, Gisela Casimiro e Rodrigo Ribeiro Saturnino (ROD), Jacira de Conceição, Jonathan Monk, Jurraci Dórea, Luísa Mota, Marcelino Santos, Márcio Carvalho, Maxim Malhado, Tenzin Phuntsog, Tuti Minervino, Agostinho da Silva, escolhido pá curador Marcelo Rezende, ke tá dzê na folha d'saia:

"O museu como categoria ocidental parece intensamente limitado a uma série de contradições quanto à sua capacidade de articular o transcultural sem categorizações e hierarquias estéticas que definem um objeto: arte e não arte, moderno, primitivo ou contemporâneo, artístico ou etnográfico, apenas para mencionar poucos exemplos encontrados no discurso normativo do museu. Sendo a exposição o nome instrumento para a transmissão de seu discurso, as contradições museológicas muitas vezes se materializam na forma em que a exposição é concebida: um aparato de reafirmação do canônico, tendendo a posicionar o público no lugar de observador passivo de identidades culturais estabelecidas." (Rezende, 2022)



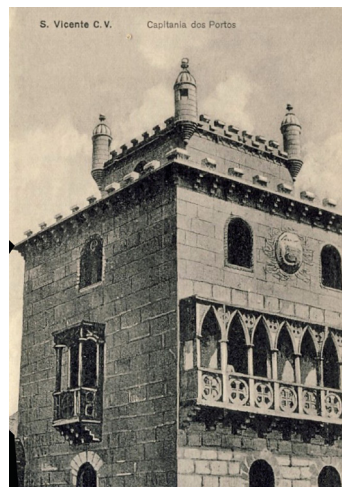
## BISNETOS DE CABRAL

Este objeto gráfico é um dos seis elementos pertencentes ao projeto prático intitulado Bisnetos de Cabral desenvolvido no âmbito do trabalho de mestrado denominado Bisnetos de Cabral: a viagem de uma designer, para obtenção do grau de mestre em Design gráfico pela Escola Superior de Arte e Design de Caldas da Rainha.

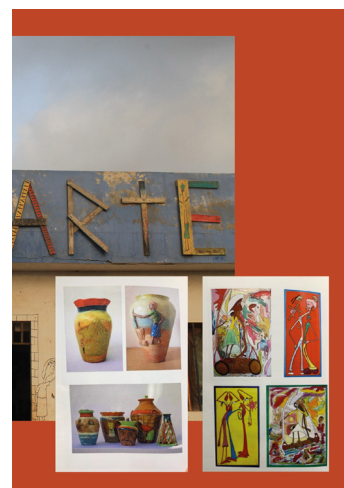
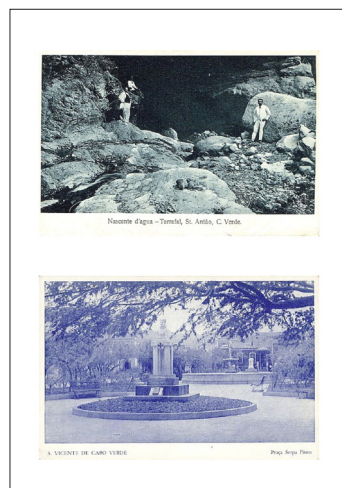
O projeto desenvolve gráfica e visualmente narrativas decoloniais através do design gráfico, tendo como base uma metodologia auto-etnográfica. Assim, por meio de heranças imateriais que se relacionam com valores, resistências, empoderamentos e ativismos, (re)construímos memórias e histórias da ancestralidade, que envolvem diferentes gerações em Cabo Verde e na diáspora negra.

# ÁLBUM UMBILICAL

Este objeto gráfico é um dos seis elementos pertencentes ao projeto prático intitulado *Bienetos de Cabral* desenvolvido no âmbito do trabalho de mestrado denominado *Bienetos de Cabral e viagem de uma designer*, para obtenção do grau de mestre em Design gráfico pela Escola Superior de Arte e Design de Caldas da Rainha. O projeto desenvolve gráfica e visualmente narrativas decoloniais através do design gráfico, tendo como base uma metodologia auto-etnográfica. Assim, por meio de heranças imateriais que se relacionam com valores, resistências, empoderamentos e ativismos, (re) construímos memórias e histórias da ancestralidade, que envolvem diferentes gerações em Cabo Verde e na diáspora negra.

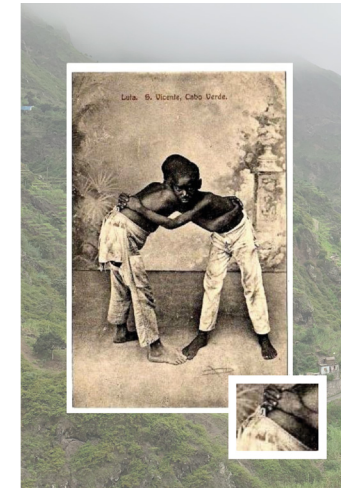
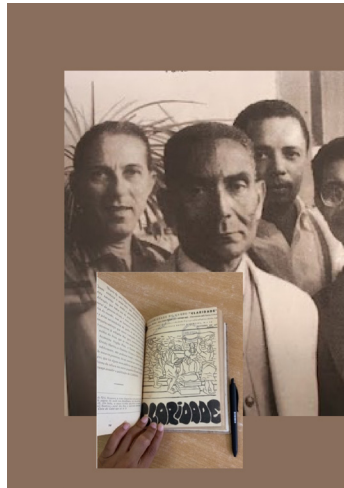


“A MEMÓRIA SINGULARIZA A HISTÓRIA, NA MEDIDA EM QUE É PROFUNDAMENTE SUBJECTIVA, SELECTIVA, MUITAS VEZES DESRESPEITADORA DA CRONOLOGIA (TRAVERSO, 2012, P.26)



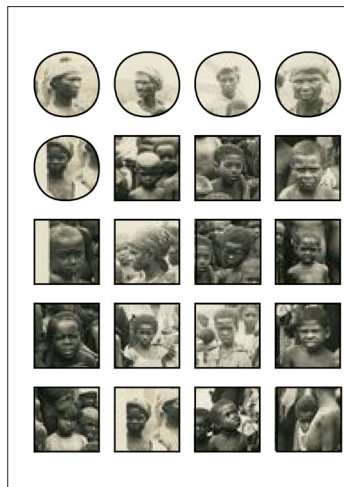
OS ÚNICOS REPRESENTANTES DA ÁFRICA PROFUNDA SÃO OS RABELADOS. ELES VIVERAM NUM MUNDO FECHADO, OPONDO UMA RESISTÊNCIA NÃO DE MISTIÇAGEM ELES SÃO CABO-VERDIANOS MAS AFRICANA, ISTO É, SIMULTANEAMENTE CONTRA OS COLONOS PORTUGUESES E OS CABO-VERDIANOS.!” (ASCHER, 2011, PP.143-144)





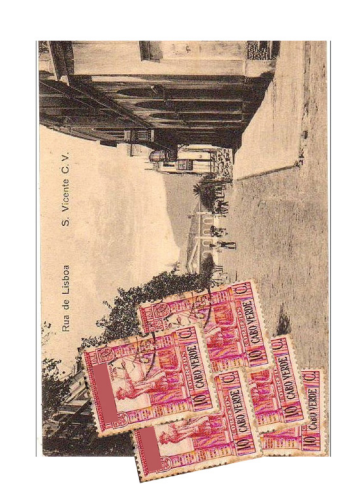
**"ARCHIVES IN THIS SENSE CONTINUE TO SERVE AS A PLACE AND SPACE TO PIECE TOGETHER NARRATIVES, STORIES, AND HISTORIES AS COLLECTIVE MEMORIES. TOGETHER, WE CAN (RE) MIX NARRATIVES"**

RANDA HADI (2022)



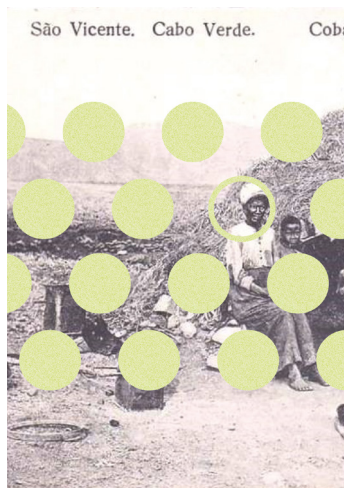
**"MITO DE CRIOLIDADE, UM MITO DO CABO VERDIANO COMO UM PRETO MELHOR, UM PRETO MELHORADO."**

(Cardoso, 2021)



**HOW HISTORY IS WRITTEN ALSO AFFECTS HOW THE PAST IS USED.**


(MILLER, A. ET. AL, 1991)



**Os únicos representantes da África profunda são os Rabelados. Eles viveram num mundo fechado, opondo uma resistência não de mestiçagem eles**



**são cabo-verdianos mas africana, isto é, simultaneamente contra os colonos portugueses e os Cabo-verdianos. (Ascher, 2011, pp.143-144)**

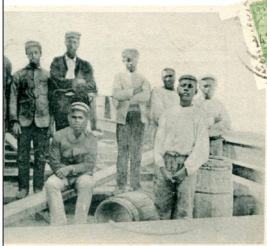


**A MÚSICA É O GRANDE PASSAPORTE DA CULTURA CABO-VERDIANA NO MUNDO. PRESENTE EM TODOS OS MOMENTOS MARCANES DA HISTÓRIA DO PAÍS, É ATRAVÉS DELA QUE AS MEMÓRIAS ANCESTRAIS SÃO CATALOGADAS E TRANSPORTADAS PARA O FUTURO.**

- Dino D'Santiago



"I TRULY BELIEVE IT'S A MIRROR THAT NEEDS TO BE USED TO UNCOVER AND ENGAGE WITH LOCAL CULTURES AND SOCIETY." (BHARAT, 2020)



AND SHAPE LOCAL CULTURES AND SOCIETY." (BHARAT, 2020)



IT IS IMPOSSIBLE TO TALK ABOUT A SINGLE STORY WITHOUT TALKING ABOUT POWER. (...) POWER IS THE ABILITY NOT JUST TO TELL THE STORY OF ANOTHER PERSON BUT TO MAKE IT THE DEFINITIVE STORY OF THAT PERSON. (...) THE SINGLE STORY CREATES STEREOTYPES AND THE PROBLEM WITH STEREOTYPES IS NOT THAT THEY ARE UNTRUE BUT THAT THEY ARE INCOMPLETE. THEY MAKE ONE STORY BECOME THE ONLY STORY. (ADICHIE, 2009)



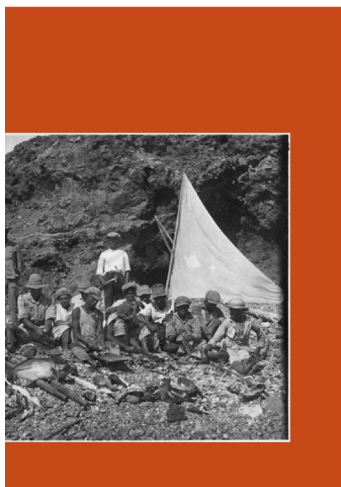
Cabo Verde, Cidade da Praia, Cabana de pescador. Cabana típica da pescador na praia, homem, suas crianças.

↓

**Família negra da cidade da praia e sua habitação**



were called "stations", those who guided the escapees were known as "conductors" and the runaways themselves were called "passengers" (Freeman, 2005).



The fact that it's a journey means that in order to keep evolving, we must be continually curious, and educate ourselves about what we haven't experienced directly. (Khandwala, 2019a)

NÃO SE LIMITA APENAS A DECISÕES SILENCIOSAS SOBRE FORMAS, É TAMBÉM UMA DISCIPLINA QUE GERE TODO UM DISCURSO, TODO UM MODO DE FALAR SOBRE DECISÕES FORMAIS, UM MODO DE AS ARGUMENTAR, DE AS HIERARQUIZAR, DE LHEAS ATRIBUIR UM VALOR SOCIAL. (MOURA, 2018: 25-26)



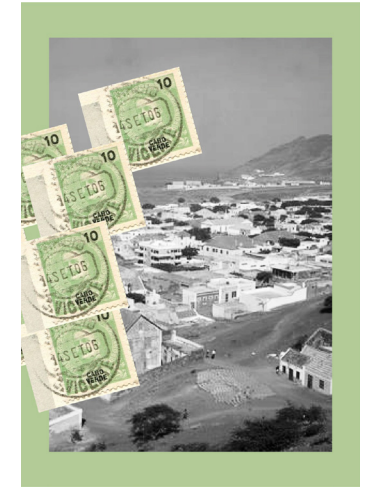


“arte e não arte, moderno, primitivo ou contemporâneo, artístico ou etnográfico, apenas para mencionar poucos exemplos encontrados no discurso normativo do museu.” (Rezende, 2022)

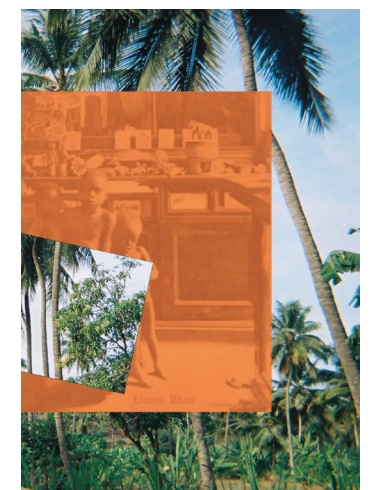


WE ALSO WANT TO MOVE BEYOND ACADEMIC DISCOURSE TO CRITIQUE AND THINK AROUND THE IDEAS AND PRACTICES THAT CIRCULATE THROUGH THE WORK OF PROFESSIONAL DESIGNERS EMBEDDED IN THE VARIOUS SECTORS OF PRODUCTION THAT STIMULATE AND SUSTAIN THE MODERN/COLONIAL WORLD ECONOMY.” (DECOLONISING DESIGN COLLECTIVE, 2017)

Black design traditions must be pieced together from a variety of sources to make a complete canon of black expression.” (Harris, 1998)



AMÉLIA ARAÚJO  
DULCE ALMADA DUARTE  
MARIA DA LUZ FREIRE DE  
ANDRADE BOAL  
ANA MARIA CABRAL  
LUCETTE ANDRADE CABRAL  
CARLINA FERREIRA FORTES





Este objeto gráfico é um dos seis elementos pertencentes ao projeto prático intitulado *Bisnetos de Cabral* desenvolvido no âmbito do trabalho de mestrado denominado *Bisnetos de Cabral: a viagem de uma designer*, para obtenção do grau de mestre em Design gráfico pela Escola Superior de Arte e Design de Caldas da Rainha. O projeto desenvolve gráfica e visualmente narrativas decoloniais através do design gráfico, tendo como base uma metodologia auto-etnográfica. Assim, por meio de heranças imateriais que se relacionam com valores, resistências, empoderamentos e ativismos, (re)construímos memórias e histórias da ancestralidade, que envolvem diferentes gerações em Cabo Verde e na diáspora negra.



*"Quem é que não se lembra"  
Quem é que não se lembra  
Daquele grito que parecia trovão-E que ontem  
Saltei meu grito de revolta.*

*Meu grito de revolta ecoou pelos vales mais longínquos da Terra,  
atravessou os mares e os oceanos,  
transpôs as Himalaias de todo o Mundo,  
não respeitou fronteiras,  
e fez vibrar meu peito...*

*Meu grito de revolta fez vibrar e  
peito de todas as Homens,  
confraternizou todas as Homens  
e transformou a Vida...*

*. Ah! O meu grito de revolta que percorreu o Mundo,  
que não transpôs o Mundo,  
o Mundo que sou eu.  
Ah, o meu grito de revolta que feneceu lá longe,  
muito longe  
na minha garganta.*

*Na garganta-mundo de todas as Homens.*

*"Penso nas gerações futuras... Da minha filha,  
como nas passadas.... Penso na geração dos  
meus pais, a geração de Amílcar, e pergunto-  
me: o que nos deixaram?... E o que vai a minha  
geração deixar?" (Mendonça, 2022, p21)*

Lisboa, 1946  
Amílcar Cabral  
(Moser, 1978)

# CABRAL KA MORI

## O LEGADO DE AMÍLCAR CABRAL

Frequentemente referimo-nos a Amílcar Cabral indicando suas conquistas, estratégias políticas e influência no PAIGC, através das suas ações sociais e percurso académico. Efetivamente, este conjunto de circunstâncias abriram espaço para Cabral pensar e agir de forma crítica face ao contexto dos seus países, Guiné-Bissau e Cabo Verde, sendo reconhecido por episódios que interferiram no percurso de ambos os territórios. Nesse entremeio, Cabral vem também inspirar gerações do presente por meio da sua imagem, enquanto reflexo dos seus ideais e das suas políticas sociais, representando uma figura valorosa com uma herança emancipatória. Continuamos a testemunhar representações e reinterpretações da luta e libertação de países africanos e suas diásporas em novas abordagens visuais de combate ao racismo, no contexto de Cabo Verde e sua diáspora:

*“Cabral convoca hoje imagéticas tão plúreas como a de uma descolonização ainda em curso, a de novas formas de pan-africanismo ou de anti-imperialismo, a da defesa dos direitos humanos, a do antirracismo, a da crítica à corrupção ou ao tribalismo ou a da cultura como resistência.” (Paque, 2018)*

A 20 de Janeiro de 1973, Amílcar Cabral é assassinado e, apesar do sonho de um país livre do poder colonial estar próximo de ser alcançado, a perda do líder abalou muito o seu povo.

*“Alguém disse lá em casa “Matarem o Amílcar...” Eu tinha visto o meu pai chorar quando morreu o pai dele... Mas assim?... Conter as lágrimas daquela maneira... A minha mãe chorava.” (Mendonça, 2022, p.32)*

A minha avó materna conta-me que se lembra de ouvir a anunciação da morte do líder, com 22 anos, ela pôde sentir a tristeza, a revolta e o desespero nas pessoas que viviam perto dela ao receberem a notícia. Desde pequena que ouço a expressão “Ka foi mi ke mata Cabral”<sup>1</sup> principalmente vindo da minha avó. Ao dizê-lo ela salientava que tal punição, ou tal ação, só poderia ter consequências para os culpados da morte de Cabral, evidenciando o contexto desconhecido do seu assassinato e igualmente a relevância de encontrar os responsáveis. A morte de Cabral é um mistério, com explicações diversas e opiniões. No pensamento do meu pai o seu assassinato foi um golpe para a verdadeira independência dos países do PAIGC e a criação de uma nova dependência. Já para o historiador Mustafah Dhada este foi *“O golpe falhado que levou ao assassinato de Amílcar Cabral (2022), sem certezas do verdadeiro motivo do homicídio. O que destaca Cabral como líder são as memórias da sua vida e influência que o torna o “mais imortal dos mortos” (Rodrigues, 2023). Amílcar Cabral representa ainda a resistência, a determinação e a busca pela “reafirmação dos espíritos”<sup>2</sup>, conectando as gerações passadas, presentes e futuras na luta por justiça e liberdade. Cinquenta anos após a sua morte, sua importância transcende a história de Cabo Verde e Guiné-Bissau,*

inspirando movimentos antirracistas e servindo como um farol de liderança e esperança para todos os que lutam pela igualdade e emancipação. Considerado o segundo maior líder mundial de sempre reconhecido por historiadores da BBC (Lusa, 2020), Cabral é ainda hoje memorizado e celebrado, o que é enfatizado na exposição *Amílcar Cabral – uma exposição (2023)* patente em Lisboa no Palácio Baldaya (Rodrigues, 2023).

O sonho tornou-se realidade, no entanto, após a declaração da independência da Guiné-Bissau e de Cabo Verde em 1974 e 1975 sucessivamente. Muitos jovens viram-se sem grandes possibilidades económicas e sociais nos seus países, consequência do rumo político que o partido terá tomado após a independência. Conscientes de que “Cabral morreu, mas não morreram as suas ideias. O seu testamento são as suas ideias” (Mendonça, 2022, p.63), e é por isso importante refletir sobre as heranças deixadas nos campos artísticos da música/rap, na sua representação visual e gráfica, e a memória que encontramos nos espaços dedicados a homenagear sua vida. Para compreender a extensão da influência do líder do PAIGC e seu legado atual, basearemos nossa análise nas linguagens de ação, especificamente na esfera visual e gráfica. Através dessa abordagem, buscamos explorar a repercussão e a importância das expressões artísticas relacionadas a Amílcar Cabral, bem como as experiências vividas por aqueles que se envolvem com essas manifestações. Após o seu assassinato:

*“vem o mais difícil. Que fazer com o país quando formas autónomas e independentes? Que modelos vamos seguir? Como vamos desenvolver, financiar, educar? E, principalmente, como vamos garantir a participação justa de todos? Como vamos garantir que as divergências pessoais e de grupo não dominam a esfera pública?” (Mendonça, 2022)*

Jovens estavam conscientes da realidade a que foram sujeitos a seguir às independências dos seus países – Cabo Verde e Guiné-Bissau –, e encontram formas de exprimir as suas condições, sociais, políticas e económicas, e dar continuidade ao projeto de Cabral. O artigo *Rap Kriol(u) O Pan-Africanismo De Cabral Na Música De Intervenção Juvenil Na Guiné-Bissau E Em Cabo-Verde (2012)* da autoria de Miguel de Barros, sociólogo guineense e Redy Lima sociólogo cabo-verdiano, procura de forma crítica apresentar os discursos expressivos dos jovens sobre as práticas governamentais, a herança de Cabral e a condição de marginalização e opressão social que vivenciavam (Barros & Lima, 2012).

Dentro deste contexto, cresce a influência e reconhecimento do legado de Amílcar Cabral no rap kriol(u), que utiliza a “ideologia da palavra”<sup>3</sup> para se projetar no espaço social e político, de forma não institucional, reivindicando as suas posições culturais. Desta forma, os jovens movimentos estavam a vincular um novo modo de projetar a imagem de Amílcar Cabral, como herói da sua nação, através das suas narrativas. Mais do que contadores de histórias, estes jovens eram conhecidos como “MC”, mensageiro da verdade<sup>4</sup> (Barros & Lima, 2012). Os rappers/MC’s relembram-nos que a

<sup>1</sup> Em tradução livre significa “Não fui eu que matei Cabral”

<sup>2</sup> Segundo o artigo de Spereberger (2011) “Na obra de Cabral, a análise “da posição do homem negro no mundo” e o aprofundamento da “consciência política” resultaram nas formas da chamada “reafirmação dos espíritos”, ou reconversão, com o intuito de ultrapassar os limites impostos pela assimilação cultural”.

<sup>3</sup> Morgan (2009) no seu livro *The Real Hip-hop: Battling for Knowledge, Power, and Respect in the LA Underground* desenvolve a expressão *ideologia da palavra* (“representa a junção de ideias, valores e vontades expressas através da escrita com rumo a uma ideia política e social expressar por meio do rap).

<sup>4</sup> Na obra *Fixar o Movimento de Teresa Fradique (2003)*, é desenvolvido o significado de MC e seus principais papéis na performance do rap. MC é um termo utilizado para descrever o artista que atua como o principal vocalista numa performance de rap. O MC é responsável por improvisar e rimar as letras das músicas, transmitindo mensagens e expressando a sua criatividade através das suas habilidades líricas. Além disso, o MC também pode servir como o anfitrião de eventos de hip hop, apresentando outros artistas, conduzindo batalhas de rap e interagindo com o público. O MC desempenha um papel fundamental na cultura do hip hop, sendo um dos pilares do movimento e representando a essência da expressão lírica e da arte da palavra dentro do rap.

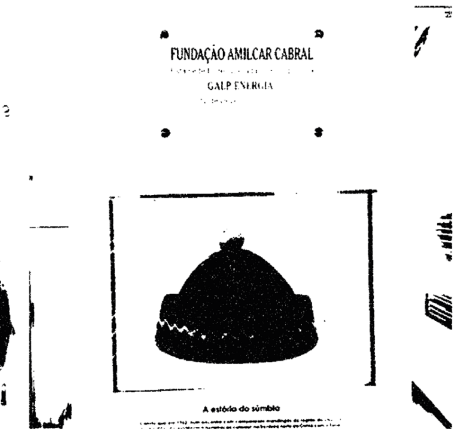
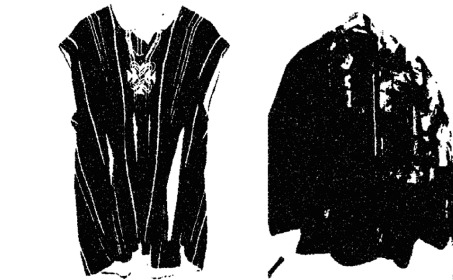
Casaca Militar de Amílcar Cabral, Museu Amílcar Cabral, Praia, Cabo Verde

Túnica Jubu de Amílcar Cabral, Museu Amílcar Cabral, Praia, Cabo Verde

Peças de Teatro “Amílcar BeiraCabo”, com interpretação de Ângelo Torres

Aspecto da edição no 1. do jornal de hip-hop “Voz di Rua” produzido em Cabo-Verde e em Kriol(u) pela associação Quincard, mentor do festival hip hop Konsiant

still do videoclip “A Luta Continua” pr’Etu ku Trisanzu



Sunblia de Amílcar Cabral, Museu Amílcar Cabral, Praia, Cabo Verde

Fotografia de campo Mata de Vigem de Amílcar Cabral, Museu Amílcar Cabral, Praia, Cabo Verde

Aspecto do selo produzido no âmbito do ano hip-hop Kriolu na cidade de Praia (2020)

still do videoclip “A Luta Continua” pr’Etu ku Trisanzu

luta começada pelo líder continua manifestando que **Cabral ka muri/mori (Cabral não morreu)**<sup>5</sup>. Imortaliza a presença e influência de Cabral agregava-se a uma consciência política guiada por quatro fundamentos:

1. **PREOCUPAÇÃO EM MANTER CABRAL COMO REFERÊNCIA FACE AO RISCO DE BRANQUEAMENTO DA MEMÓRIA COLETIVA E HISTÓRICA**
2. **CRÍTICA OS "CAMARADAS" E ATUAIS POLÍTICOS VIS-À-VIS DAS PRÁTICAS ALHEIAS AO PENSAMENTO POLÍTICO ENUNCIADO POR CABRAL**
3. **UTILIZAÇÃO DE CABRAL COMO "GUIA" E PORTADOR DE ESPERANÇA**
4. **CABRAL COMO MENSAGEIRO DA VERDADE, OU SEJA, COMO MC**  
(BARROS & LIMA, 2012)

A música intitulada Amílcar Cabral da autoria dos artistas Kaya, Lbc Minao Soldjah e Chullage concebe criativamente os fundamentos mencionando.

*"Cabral morá pa nós i agora povu ka krê lembra- / Bô e parti mais importanti di nós stória i nu ka ta del / Ka bô priokupá ki a luta kontinua / Bô morê na parlamentu ma bô vivê na nós rua"* (Kaya, Lbc Minao Soldjah e Chullage, Amílcar Cabral, 2010)

Em 2010 é fundado o Movimento di Luta pa Libertasom Kultural que protagoniza jovens na produção de novas representações musicais, assim como uma auto-denominação do rap kriol(w) como forma de desconstrução de práticas coloniais preconcebidas e construção de novas visões sobre e para as suas gerações (Barros & Lima, 2012). Este movimento teve a oportunidade de desenvolver um jornal intitulado *Voz di Rua*, tendo também muito do seu conteúdo sido partilhado em formato de vídeo e em redes sociais como Facebook e twitter.

*"Nesta senda, devido à relevância dos seus ideais, Cabral é ainda a principal referência da juventude e, segundo o historiador guineense Peter Mendy (2005: 759), fonte de inspiração para as forças progressistas de uma mudança significativa em toda a África tendo em conta a sua eficaz visão de liderança, num continente caracterizado pela liderança deficiente e a necessidade de encontrar líderes comprometidos com a prosperidade das suas sociedades."* (Barros & Lima, 2012)

Neste sentido, as mensagens de rappers kriol(us) manifestam-se por meio de uma consciência que valoriza o africano como símbolo da sua população nacional e diaspórica, mantendo-se fiéis aos símbolos de resistência que se distanciavam da cultura europeia/ocidental imposta.

Os conceitos e formas de expressão usados pelos rappers reivindicam-se contra o lusitanismo e o patriotismo, através da herança da escrita e fala do krioulo, abrindo espaço para uma consciência pan-africanista e afro-centralista que se propaga através grupos de rappers como FARP, Pomba Preta, Sindykatto de Guetto, GPI, Ex-Pavi, 4ARTK, entre outros (Barros & Lima, 2012).

Para além da dinamização cultural gerada pelos rappers mencionados, foram surgindo outros movimentos e acontecimentos que tinham como objetivo o contínuo enaltecimento da cultura como forma de resistência, reinventando novas formas de intervenção social no setor da cultura, envolvendo aqueles que eram reconhecidos como 'filhos e netos de Cabral', ou seja, grupos de jovens que incentivavam a prática artística e a cultura como meio de luta pela independência (Barros & Lima, 2021). Em 2019, nasce um movimento pan-africanista que, através do seu projeto "Netos de Cabral" se inspira na ação, na metodologia e nos ideais de Cabral para recriar uma narrativa e pedagogia educativa. O projeto tem como frente de ação uma jornada ampla nos seus domínios, incluindo temas como ambiente/cidadania ativa, questões de género/gestão sanitária e urbanística, educação/cultura (Barros & Lima, 2021). Movimentos juvenis, como os "Netos de Cabral", estão conscientes que o:

*"resgate do legado histórico de Cabral enquanto líder independentista, constitui a proclamação de luta pela afirmação de uma agenda reivindicativa baseada num enunciado de rutura, quer com o modelo neocolonial herdado do Estado pós-independência na Guiné-Bissau e em Cabo Verde, quer com a alienação ideológica dos dirigentes, dos territórios e dos processos educativos dos quais se consideram subjugados e marginalizados."* (Barros & Lima, 2021)

Num contexto em que os mensageiros da verdade não são ouvidos, nascem outras vozes de afirmação e soberania indo contra a alienação, o que no artigo RAPensando novos mapeamentos culturais e territórios de emancipação cívica na Guiné-Bissau e em Cabo Verde de Barros e Lima (2021), é exposto e afirmando:

*"Descolonização do território enquanto campo da batalha do poder é, antes de mais, para esses coletivos o ponto de partida para o empoderamento visual, do caráter e da sensibilidade numa contra-narrativa empática entre os herdeiros de Cabral com a "nova sociedade" encerrada no poder da transfiguração urbana através de imagens dos murais, das intervenções das músicas rap, enquanto elementos da produção de uma cidadania mais plena e emancipada."* (Barros & Lima, 2021)

Para além dos ideais partilhados de Amílcar Cabral e seus herdeiros, a sua figura foi igualmente perpetuada através de objetos gráficos e visuais, como posters, livros e bandas desenhadas. Um dos posters mais conhecidos foi desenhado pela OSPAAAL<sup>6</sup>. Destacamos ainda os posters da autoria dos cubanos Olivio Martínez Viera (1941-2021) e Alfredo Rostgaard (1943-2004), publicados na revista Tricontinental onde eram partilhadas imagens e informações sobre

<sup>5</sup> Destaque pessoal a bold.

<sup>6</sup> Música disponível em <[https://www.youtube.com/watch?v=Vb\\_Oqt-mVcH4](https://www.youtube.com/watch?v=Vb_Oqt-mVcH4)>. Realizado durante a residência OSPAAAL, 2008, com apoio participativo de Primero G. Mortex, Sette, Dugas e Kliciklau Nhaco Rapazinho

<sup>7</sup> Tradução para português europeu: "Cabral morreu por nós e agora não querem lembrar-se dele / Tu és a parte mais importante da nossa história e não a damos C.) Não te preocupes que a tua luta continua / Morreste no parlamento, mas vivês nas nossas ruas".

<sup>8</sup> No artigo de Barros e Lima (2012) este movimento é apresentado como "iniciativa do auto-designado ano do hip-hop krioulo em Cabo-Verde adota o lema "Cabral pega na arma noz nu sta pega na mikrofoni ke noz arma" (Cabral pegou na arma e nós pegamos na nossa arma que é o microfone)". o rap kriol(w) demonstrou a capacidade de desconstruir para depois construir não só uma nova representação de formas de produção musical como também o protagonismo juvenil". (Barros & Lima, 2012).

<sup>9</sup> De acordo com um artigo do Victoria and Albert Museum (s.d.), a conferência Tricontinental, realizada em Cuba em 1966, desempenhou um papel importante na criação da OSPAAAL (Organização de Solidariedade com os Povos da Ásia, África e América Latina) e no subsequente desenvolvimento da revista "Tricontinental". Por meio dessa revista, a organização estabeleceu um meio de comunicação editorial acompanhado por posters que abordavam temas relacionados à luta pela libertação, solidariedade internacional e desenvolvimento. A OSPAAAL alcançou um amplo alcance, obtendo apoio de movimentos de libertação e lutas sociais, e fornecendo assistência política, diplomática e financeira

<sup>10</sup> Revista latino-americana C-Línea, criada em Cuba em 1973, lançou 14 volumes até ao ano de 1975.

<sup>11</sup> Assisti à peça no dia 7 de Outubro de 2022, no Teatro Municipal Amélia Rey Colaço, em Algéis.

<sup>12</sup> A plataforma Hangar Music consiste no cruzamento criativo entre as artes e a música, amplificando o cruzamento das áreas em ações de mudança e luta. Nos projetos desenvolvidos com a plataforma, são envolvidas identidades que se relacionam com a consciência africana e suas diásporas nas suas formas de ação artísticas não ocidentais, abrindo espaço para debatermo-nos sobre fronteiras, migração, nacionalidade e globalização. Assim valorizam-se novas visões e ações sociais e artísticas.

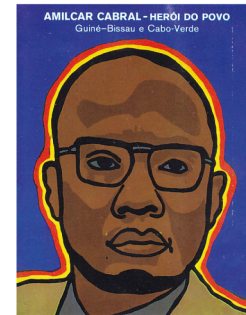
diversas frentes políticas em defesa da independência colonial (Neves & Martins, 2023, p.46). A OSPAAAL foi uma organização que, entre 1967 e 2019, produziu posters de caráter político, realizados por mais de 300 designers que trabalham também em outras frentes artísticas. Antes do encerramento da organização, muitos artefactos realizados pela frente gráfica OSPAAAL, ao longo dos anos 90, foram exibidos em diversos contextos artísticos e nacionais, incluindo Lisboa, permanecendo até hoje como um importante legado artístico, ativista e político (Neves & Martins, 2023, p.46).

Durante a revolução portuguesa de abril de 1974, é criada a revista Visão com o objetivo de promover uma nova banda desenhada portuguesa. A revista, que na época era liderada por Victor Mesquita, tocou em temas anti-imperialistas e históricas fora do contexto nacional, o que foi o caso da publicação Amílcar Cabral da autoria dos cubanos Fidel Morales (Guíão) e Vicente Sánchez (desenhos), (Neves & Martins, 2023, p.45). A história dedicada ao líder do PAIGC surgiu em 1974 em quadrinhos, e fazia parte de uma colaboração com a revista latino-americana C-Línea<sup>10</sup>, que questionava a hegemonia norte-americana no mundo dos quadrinhos (Neves & Martins, 2023, p.45). A iniciativa de Sánchez e Morales em retratar Cabral refletia a solidariedade entre o PAIGC e Cuba, bem como a crítica ao imaginário cultural promovido pelo imperialismo norte-americano, que reduzia a África a um lugar exótico (Neves & Martins, 2023, p.45).

Entrando noutra dimensão do campo artístico, a encenação Amílcar Geração (2022), na peça escrita por Guilherme Mendonça, com interpretação de Ângelo Torres<sup>11</sup>, identificamos o uso de artefactos para identificação do líder – a súbmbia e os seus óculos graduados –, assim como o próprio cartaz continha uma ilustração da súbmbia, como forma de evocar a imagem de Cabral. Encontramos com regularidade este meio de evocar visualmente o líder do PAIGC, sendo que, na diáspora, deparamo-nos com a sua figura representada em espaços públicos com maior concentração das comunidades africanas e seus descendentes, como é o caso da Cova da Moura, onde podemos encontrar diversos murais com a imagem de Cabral e muitas mais personalidades negras (Barros & Lima, 2021; Neves & Martins, 2023, p.54).

Em 2021, Chullage rapper e artista português, filho de pais cabo-verdianos, apresenta a música A Luta Continua – prétku ku Tristany, com o artista Tristany, de ascendência angolana. A produção visual foi realizada com apoio do Hangar Music<sup>12</sup>, uma plataforma/projeto inserido na programação do centro de investigação artística, Hangar (Graça, Lisboa). A música e o videoclipe representam uma parte da luta pela independência, iniciando com áudios das vozes de David Zé e Amílcar Cabral no seu último discurso, transmitido em 1973 no Rádio Libertação (Neves & Martins, 2023, p.43). A música cria paralelismos temporais através do uso de uniformes semelhantes aos da luta armada do PAIGC, a utilização de diversos objetos gráficos e visuais de emancipação, entre eles os livros Amílcar Cabral (1924-1973): vida e morte de um revolucionário africano de Julião Soares Sousa e o livro História da África Negra – Vol. II de Joseph Ki-Zerbo. Estes elementos ilustram o tempo e espaço a que o tema se refere, assim como as tonalidades e cores predominantes nos mesmos. Este projeto salienta ainda como a luta que os nossos antepassados experienciaram continua presente nos nossos dias e vivências (Neves & Martins, 2023, p.43).

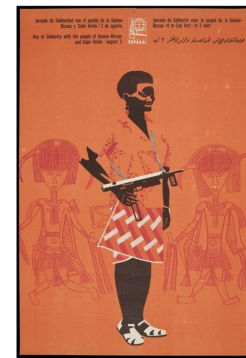
Dada a dimensão da relevância do legado de Cabral no contexto cultural, foi importante perceber (dentro do que foram as



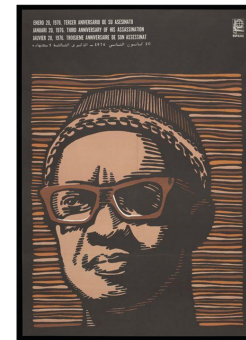
Mapeamento de visões de Amílcar Cabral, presença no cartaz da exposição "Amílcar Cabral - uma exposição?". - obtida em: <https://www.instagram.com/visaoartemusic/?hl=pt>, que expone amílcar cabral e suas descendentes: <https://www.instagram.com/visaoartemusic/?hl=pt>, que expõe amílcar cabral e suas descendentes: <https://www.instagram.com/visaoartemusic/?hl=pt>



Mapeamento de visões de Amílcar Cabral, presença no cartaz da exposição "Amílcar Cabral - uma exposição?". - obtida em: <https://www.instagram.com/visaoartemusic/?hl=pt>, que expone amílcar cabral e suas descendentes: <https://www.instagram.com/visaoartemusic/?hl=pt>, que expõe amílcar cabral e suas descendentes: <https://www.instagram.com/visaoartemusic/?hl=pt>



Mapeamento de visões de Amílcar Cabral, presença no cartaz da exposição "Amílcar Cabral - uma exposição?". - obtida em: <https://www.instagram.com/visaoartemusic/?hl=pt>, que expone amílcar cabral e suas descendentes: <https://www.instagram.com/visaoartemusic/?hl=pt>, que expõe amílcar cabral e suas descendentes: <https://www.instagram.com/visaoartemusic/?hl=pt>



Mapeamento de visões de Amílcar Cabral, presença no cartaz da exposição "Amílcar Cabral - uma exposição?". - obtida em: <https://www.instagram.com/visaoartemusic/?hl=pt>, que expone amílcar cabral e suas descendentes: <https://www.instagram.com/visaoartemusic/?hl=pt>, que expõe amílcar cabral e suas descendentes: <https://www.instagram.com/visaoartemusic/?hl=pt>

minhas limitações) como a sua imagem demonstra uma representação visual associada à resistência social, no contexto artístico/expositivo, habitacional e urbano. Durante a investigação de campo em Cabo Verde, Praia, presenciei a partilha de discursos sobre Amílcar Cabral através da deslocação a locais que davam a conhecer mais sobre a sua trajetória. O primeiro local visitado tem por nome Sala-Museu Amílcar Cabral (MAC). Este expõe grande parte do seu percurso no PAIGC, assim como alguns dos objetos que são regularmente associados à sua imagem, como o *bubu* (túnica). Segundo o museu, uma peça tradicional do Gana oferecida nos anos 60 a Cabral, entre outros objetos como o *súmbia*, a sua mala de viagem, dentre outros itens. Estes elementos poderão ter estado presentes das suas *Viagens de Amílcar Cabral* (1953-1973), título do artigo escrito por Aurora Almada e Santos (2023) onde se enumera algumas das viagens, mapeando os locais onde este esteve presente, assim como as motivações que o levaram a fazer essas trajetórias durante a sua atividade política de luta contra colonialismo português (Santos, 2023, p.27).

Ainda no espaço expositivo do MAC é partilhada a história do artefacto mais reconhecido de Cabral, que representa também uma metáfora para aquilo que significa uma luta coletiva. Nas palavras do museu:

*“Consta que em 1962, num encontro com camponeses mandingas da região do Dio, um dos bastiões da resistência à penetração colonial, na fronteira norte da Guiné com o Senegal, com a participação de ativistas do PAIGC (Partido Africano da independência da Guiné e Cabo Verde), depois de Amílcar Cabral ter terminado uma longa explicação das razões da luta de libertação, um dos presentes, o mais velho, emocionado, dirigiu-se-lhe dizendo: “por não ter mais nada para te oferecer, peço-te que aceites o meu súmbia”. E, de seguida pôs-lhe o súmbia na cabeça. Foi dessa forma que um camponês guineense militante da nossa causa libertadora, num gesto espontâneo e simbólico, criou a imagem de marca de Amílcar Cabral<sup>13</sup> que passou a usá-la sempre que se deslocava ao interior do país e, também, ao estrangeiro.” (MAC, 2022)<sup>14</sup>*

A Sala-Museu Amílcar Cabral aborda intensamente fatos da sua vida, enquanto líder do PAIGC. O mesmo acontece



**Fotografia analógica de campo / Memorial Amílcar Cabral, Praia, Cabo Verde**



**Fotografia analógica de campo / Museu Amílcar Cabral, Praia, Cabo Verde**

no Memorial de Amílcar Cabral, o segundo local que visitei. Construído em frente à Biblioteca Nacional de Cabo Verde, o memorial contém extensa informação e uma dinâmica que faz com que nos envolvamos com o espaço e os dados partilhados, tendo como foco a apresentação do percurso académico e político de Cabral. Em Agosto de 2022, realizei outra viagem a Cabo Verde, porém às ilhas de São Vicente e Santo Antão, onde tenho mais familiares. Durante a estadia, pude observar como, no mesmo arquipélago, a imagem de Cabral se propaga e marca presença em habitações, espaços artísticos, salientando mais os contornos da sua imagem e atratividade nacional.

À semelhança dos conteúdos produzidos pelos rappers e movimentos de resistência acima abordados, somos incentivados, enquanto povo herdeiro, a compreender como os nossos corpos agem e preenchem espaços coletivos. Transportamos connosco as possibilidades de nos autoconstruirmos e reinventarmo-nos de forma potenciadora no contexto urbano, sendo que, as circunstâncias derivadas de produções políticas e coloniais, não impossibilitam a produtividade e eficiência da população nos campos culturais e simbólicos (Barros & Lima, 2021). Pudemos assinalar que as diferentes áreas de reafirmação do legado de Cabral são visíveis em ações sociais e coletivas e através de manifestações culturais e artísticas que têm origem no espaço do dia-à-dia da população cabo-verdiana, como emblema da emancipação.

Assim, podemos afirmar que a imagem de Cabral se torna uma narrativa múltipla para a simbologia de liberdade, luta e identidade africana, mantendo o seu legado através de diferentes frentes artísticas e ativistas. O poder da cultural visual, dos movimentos sociais e do rap krioul(u) em relação à manutenção da imagem e precessão de Amílcar Cabral, permite assim um entendimento de uma parte da história do arquipélago da qual a comunicação gráfica se torna cúmplice. Emerge assim um diálogo visual e identitário que transcende os conceitos de fronteiras. Com isto, só nos resta questionar individualmente o que significa o legado de Cabral para a nós herdeiros de sua voz? Os seus netos/bisnetos.

<sup>13</sup> Destaque pessoal a bold.

<sup>14</sup> Texto retirado do espaço curatorial do MAC, Sala-Museu Amílcar Cabral, do qual visitei no 16 dia de fevereiro de 2022.

**PAIGC:  
AS IMAGENS  
DA  
LIBERTADE**

**“Contra o esquecimento  
A contra-memória  
Onde figuram na tua  
História  
as mulheres e os homens  
que combatem pela  
liberdade?  
pela independência?  
pela autodeterminação  
dos seus territórios  
ocupados  
contra o teu colonialismo”  
(Rodrigues, 2020, p. 5)**

A independência enquanto processo e fenómeno nacional em Cabo Verde deu espaço para uma maior libertação e um (re)conhecimento de referências do povo e do país, um encadeamento de oportunidades de emancipação autocrítica, que auxiliou a população africana no processo de desassociação de códigos colónias/ocidentais. A partir dessa motivação, criaram-se novas formas de expressar identidades e surge uma reflexão sobre como o partido PAIGC contribuiu para a iconografia visual e gráfica de Cabo Verde, demonstrando, de uma forma breve, elementos e imagens que fizeram parte do processo de independência e aclamação de uma linguagem coletiva. Conscientes de que a informação partilhada não representa a história por inteiro, iniciamos um estudo sobre algumas das situações e acontecimentos, que especificamente acompanham mudanças visuais de Cabo Verde na sua corrente estética do sistema partidário. Este facto ajuda-nos a compreender de forma breve o poder entre a imagem visual, a política, a cultura popular e o design gráfico, sendo que o conjunto das diversas áreas mostra progressivamente as mudanças e a autoidentificação de domínios sociais sobre a imagem do país. Nas palavras de Cabral:

*“The study of the history of national liberation struggles shows that generally these struggles are preceded by an increase in expressions of culture, consolidated progressively into a successful attempt to affirm the cultural personality of the dominated people, as a means of negating the oppressor culture. Whatever may be the conditions of a people’s subjection to foreign domination, and whatever may be the influence of economic, political and social factors in practicing this domination, it is generally within the culture that we find the seed of opposition, which leads to the structuring and development of the liberation movement.” (Cabral citada por BlackPast, 6, 2009)*

No livro História da Guiné e das ilhas de Cabo Verde (1974), escrita pelo Partido Africano para a Independência de Guiné e Cabo Verde (PAIGC), são nomeados alguns acontecimentos que constatarem que a luta pela independência dos povos há muito era impedida pelo poder colonial português. Sendo que a principal estratégia utilizada pela administração portuguesa passava pela manipulação e segregação, para que povos colonizados fossem abalados por desequilíbrios económicos e desfálques no sistema educativo. Estas

ações geravam e influenciavam o subdesenvolvimento dos países colonizados, o que obstruía o início de lutas de libertação, sendo que, na mesma época, começavam a surgir movimentos de emancipação em outros países africanos como a África do Sul (S.A.,1974, p. 129).

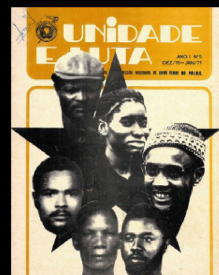
Segundo o site do PAIGC, o partido surgiu a 19 de Setembro de 1956 na clandestinidade, tendo sido criado por Amílcar Cabral, Aristides Pereira, Luís Cabral, Júlio de Almeida, Fernando Fortes e Elisée Turpin. Dentro do contexto colonial português o movimento apresenta-se como um partido sólido para a luta pela emancipação (S.A.,1974, p. 129; Semedo, 2021, P27). Este era um partido que tinha como proposta abraçar o ideal de binacionalidade, unindo a Guiné e Cabo Verde, indo ao encontro do lema pan-africanista e da União Africana (UA) em aproximar vários países africanos que ainda estavam sob o controle colonial, a fim de reafirmar a sua soberania e a identidade africana (Semedo, 2021, pp.21–30). No caso específico da Guiné e Cabo Verde, esta aliança continha diversos benefícios para ambos os territórios já que, sendo países geograficamente próximos, contêm semelhanças culturais no que toca a língua/linguagem, para além de que ambos terem um passado escravocrata interligado (Semedo, 2021, p.31). Por outro lado, encontramos mais fatores que contribuíram para a decisão da união destas terras:

*“(…) o primeiro, a realidade física-geográfica de Cabo Verde não era propícia ao tipo de resistência idealizada pelo PAIGC, tendo em consideração que, além de ser conjunto de dez pequenas ilhas, é uma região árida isolada no meio do Atlântico a algumas milhas do continente; o segundo, a relação histórica entre os dois povos e também a necessidade de fazer da união a força para enfrentar o inimigo comum; o terceiro, era a dificuldade de conduzir uma mobilização bem sucedida nas ilhas, pois o estatuto diferenciado de que gozavam os caboverdianos era entrave aos propósitos do PAIGC. Pois, o tratamento que Cabo Verde recebia era diferenciado e parte considerável da sociedade era favorável a presença colonial no arquipélago.” (Semedo, 2021, p.91)*

Para o partido conquistar os seus objetivos impulsionava e motivava o povo a fazer parte do movimento, independentemente da sua classe ou estatuto social,



Unidade e Luta | 06-1985 | obtido em <https://www.livropuert.org/unidade-e-luta1976-1985.html>



Unidade e Luta | 05-1976 | 12-1977 | obtido em <https://www.livropuert.org/unidade-e-luta1976-1985.html>



PAIGC actualités N9, Setembro 1969 | obtido em <https://ephemerapp.com/2017/08/05/paigc-actualites/>



PAIGC actualités N17, Maio 1970-1 | obtido em <https://ephemerapp.com/2017/08/05/paigc-actualites/>



PAIGC actualités N12, dezembro 1969-1 | obtido em <http://casacomum.org/cc/visualizador?posta=04341.004.011>



PAIGC actualités N20, Agosto 1970-1 | obtido em <http://casacomum.org/cc/visualizador?posta=04341.004.019>



PAIGC actualités N15, Março 1970 | obtido em <http://casacomum.org/cc/visualizador?posta=04341.004.014>



Revista Nós Luta | Maio 1975

pois o seu propósito nascera dos interesses do povo (S.A.,1974, pp. 140–141). Em adição à proximidade do seu povo, o PAIGC esforçava-se por manter contato com outros países africanos, independentemente das suas escolhas governamentais, aliando a sua relação com África, como resultado da ideologia apresentada pelo partido de recuperação da ‘africanidade’ (Anjos, 2003; S.A.,1974, p. 143). O PAIGC encarava a sua missão enquanto luta contra o colonialismo português, assim como visionava manter relações com corporações democratas, anti-fascistas e anti-coloniais situadas em território português, entendendo as mesmas como uma parceria nas lutas contra a discriminação e a opressão (S.A.,1974, p. 145). Tratava-se de um partido que se apresentava com uma abordagem pacifista, com o objetivo de retirar as tropas portuguesas dos seus territórios, assim como antigas colónias francesas e inglesas tinham procedido. Após o marcante acontecimento de 3 de agosto de 1959, onde foram mortos diversos negociantes em Bissau no Cais de Pindjiguinti, o PAIGC decidiu mudar à sua estratégia (Semedo, 2021, P29) para apelar a sua independência. Em março de 1962, o partido iniciou a luta armada contra o colonialismo português em seus territórios.

É neste panorama que a comunicação visual ganha um maior destaque como estratégia para emancipação de Cabo Verde e da Guiné Bissau. Assim, a comunicação social teve um grande impacto ao longo da luta sendo que era através da mesma que os países africanos tinham a possibilidade de discursar na primeira pessoa, resultando na criação cada vez maior de artefactos gráficos que partilhavam o pensamento e o progresso do partido. Podemos verificar na sua linguagem visual como era importante manter a imagem de uma Guiné-Bissau e Cabo Verde unidas e presentes em África, assim como dar continuidade a conteúdos interligados visualmente com o pan-africanismo.

Com isto, o partido investe em meios de comunicação regionais, nacionais e internacionais de forma a projetar-se para o resto do mundo através de diferentes medias. Deixamos aqui alguns artefactos recolhidos ao longo da investigação, nomeadamente autocolantes, emblemas, cartões, entre outros. A maioria destes grafismos e elementos visuais tem como inspiração as cores associadas ao pan-africanismo, sendo elas o amarelo, o verde, o vermelho e o preto, que representa, até hoje, as cores de destaque em bandeiras africanas.

Para além de formatos gráficos de pequeno porte, tais como

autocolantes, postais, cartões, etc., em 1960 e 1966, foram lançados respetivamente, o Jornal *Libertação* – que a partir de 1966 conta com Dulce Almada Duarte na produção da maioria dos conteúdos – e o boletim Juvenil *Blufa* (Neves & Martins, 2023, p.34). Mais tarde, em 1969, com o objetivo de alcançar um público internacional, foi publicado o *PAIGC Actualités*, um folheto em língua francesa produzido no Senegal (Neves & Martins, 2023, p.34). Escritas em português, são ainda produzidas as revistas *Unidade e Luta* e *Nós Luta*, também associadas ao partido.

A exposição intitulada *Resistência Visual Generalizada – Livros de Fotografia e Movimentos de Libertação: Angola, Moçambique, Guiné-Bissau e Cabo Verde*<sup>15</sup> vem exibir uma parte do material gráfico e fotográfico produzido entre as décadas de 1960 e 1980 que acompanharam as lutas das antigas colónias portuguesas em África, relembrando que: “A revista, o livro, a fotografia e o cinema são vistos como instrumentos fundamentais para mobilizar o apoio popular, difundir a luta pela descolonização a nível internacional e denunciar a propaganda do Estado Novo, dando visibilidade aos massacres perpetrados pelo exército colonial português, como o Massacre de Wiryamu, em Moçambique, em 1972.

*(…) As formas culturais reflectem, antecipam e provocam a transformação social. Esta concepção pressupõe uma relação dialéctica entre o conteúdo e a forma, o saber e a acção.” (Boeiro e Schefer, 2022)*

Enfatizando o quanto a cultura fazia parte da luta e vice-versa, Cabral defendia que a “política é uma forma de resistência cultural, do mesmo modo que a resistência cultural é uma forma de resistência política.” (Boeiro e Schefer, 2022).

Em julho 1967, são lançadas emissões diárias de uma estação de rádio, que mais tarde teria como principal impulsionadora Amélia Araújo. No mesmo ano, são colocados na frente da radiodifusão do partido os camaradas Otto Schacht, Domingos Brito, Armando Ramos, Emilio Costa, Carlota da Silva e Joaquim Landim, para apoiarem Amélia Araújo (Neves & Martins, 2023, p.34). Além de atuar como um importante instrumento de comunicação para o partido, a rádio também se tornou um mediador e facilitador significativo das interações entre as populações guineense e cabo-verdiana (Neves & Martins, 2023, p.34).

A continuidade do processo artístico, comunicativo e social apresentado pelas revistas e rádio mencionadas, torna-se

<sup>15</sup> Exposição apresentada no Torreão Nascente da Cordoaria Nacional intitulada Resistência Visual Generalizada – Livros de Fotografia e Movimentos de Libertação: Angola, Moçambique, Guiné-Bissau e Cabo Verde com obras dos artistas Daniel Barroca, Filipa César e Sónia Vaz Borges, Welket Bungué, Augusta Dançigilla, Maira Forjaz, Silvestra Pestana, Grupo Zero e com curadoria de Catarina Boieiro e Raquel Schefer

parte da sucessiva celebração e descolonização de modos de lutar e expressar a nossa cultura, projetos como *SUNU: Journal of African Affairs, Critical Thought + Aesthetics*, transportam-nos para uma linhagem de linguagens plurais e transtemporais. SUNU é uma plataforma digital independente, fundada em 2015, que tem como referência o passado e suas ideologias passam pelo pan-africanismo, conceitos pós-disciplinares globais apresentados em formatos transdisciplinares reunindo o trabalho de diversos artistas, escritores e líderes pensadores das mais diversas gerações. Uma produção intelectual, cultural e artística que reúne o tempo e espaço africano e afro-diaspórico.

Depois de muitos anos de luta, a 5 de Julho de 1975, é celebrada a proclamação de Cabo Verde como um país independente (Borges, 2008, p.14), um marco cronológico que assinala o movimento de hastear e celebrar a bandeira. Os desafios do PAIGC, nesta altura, eram diferentes e começavam pela descolonização e o desenvolvimento dos dois países, tendo em conta que:

*“a maioria dos movimentos de libertação africanos ao assumir o poder teve enormes dificuldades em fazer a máquina pública funcionar com eficácia. As dificuldades ou desenvolvimentos limitados, verificados nas ex-colónias africanas, em sua opinião, não é nada mais do que o reflexo da dinâmica do processo colonial que criou uma série de desequilíbrios sociais, económicos e políticos que impossibilitou as novas nações de seguirem com eficácia os seus processos de desenvolvimento.” (Semedo, 2021, p.32)*

Em novembro 1980, surge um golpe de estado na Guiné por um movimento que se classificava como “anti-caboverdiano”. Estes encontravam-se descontentes com o rumo que o PAIGC tinha tomado, sendo que maioria dos postos de liderança pertenciam a cabo-verdianos. Foi o início da separação de ambos os territórios em termos partidários e políticos (Semedo, 2021, p.97). Após essa ocorrência, os líderes do arquipélago tiveram a chance de recriar as suas estratégias políticas, sendo que estas viriam a influenciar também dinâmicas culturais e sociais do seu povo e de países vizinhos. Cabo Verde continuou o seu desenvolvimento político criando alterações no partido, como por exemplo, em janeiro de 1981 mudando de sigla, passando de PAIGC para PAICV, Partido Africano para a Independência de Cabo Verde. Alguns anos mais tarde é efetuada a mudança de elementos nacionais, entre eles os visuais (Semedo, 2021, p.112).

O conjunto de transformações realizadas pelo partido, fez com que um conjunto de investigadores e críticos apontassem para as mudanças como espelhos de um imaginário. Suzano Costa, investigador doutorado em Ciência Política expressa no seu artigo *Cabo Verde e a Integração Europeia: A Construção Ideológica de um Espaço Imaginário* (2007), que as decisões tomadas tinham como guia a “(...) União Europeia enquanto centro político de referência patente no ideário/ imaginário político do homem cabo-verdiano.” (Costa, 2007, p.118).

Através de símbolos nacionais e da influência europeia, destaca-se o estatuto cabo-verdiano em relação aos demais países africanos, aproximando-se da Europa. O governo do PAICV é criticado por não valorizar suficientemente a identidade cultural cabo-verdiana de raízes africanas (Anjos, 2004, p.292), com críticas como:

*“Os ideólogos da mestiçagem reconhecem que o governo do PAICV se aproxima satisfatoriamente da Europa, mas mal suportam que os signos da africanidade continuassem “destoando” da “verdadeira” identidade “cultural” cabo-verdiana.” (Anjos, 2004, p.292)*

O campo visual e gráfico reforça essa estratégia, como é evidenciado pelos novos símbolos nacionais e a desassociação da bandeira pan-africanista em favor de referências à União Europeia e aos Estados Unidos África (Anjos, 2004, p.292). Essa interligação entre política e simbolismo é explorada na construção visual de Cabo Verde, sendo que ainda existem referências a África:

*“(…) sobretudo na esfera simbólica e visual, como bem se evidencia pelo abandono da velha bandeira, fiel à cromática panafricanista, vermelho-amarelo-verde, e pela adoção de nova bandeira, cujas cores e simbologia apresentam referências à União Europeia e aos Estados Unidos da América. Porém, as referências a África não desapareceram.” (Zaugg, 2012, p.186)*

Sendo a bandeira um dos elementos principais de identificação de um país, a adoção de um novo grafismo no contexto cabo-verdiano, veio marcar simultaneamente a mudança da imagem do país e a sua autoidentificação. No âmbito artístico, a bandeira é um elemento que tem sido bastante trabalhado, tendo em consideração a carga histórica e política da mesma. Artistas e designers como Jasper Johns (1969) e David Hammons (1990) usam o formato e simbolismos inspirados em bandeiras nacionais, como base para a crítica e análise da situação dos países e a interligação entre os mesmos, assim como é explorada a ideia de bandeira como sintetizador de ideais e valores de uma comunidade (Barreros, 2021, p.45). Nú Barreto, artista plástico guineense trabalha num dos seus projetos o peso da bandeira perante a realidade atual de África e outros continentes onde existe um passado colonial ou económico com África. Na série artística que forma o projeto intitulado *États Désunis d’Afrique*, Barreto espelha a realidade violenta presente na relação entre África e o Ocidente, assim como para celebrar o conhecimento e sabedoria que é produzida no continente africano.

No livro *Atlântica: Contemporary Art from Cabo Verde, Guinea Bissau, São Tomé and Príncipe and their Diasporas* (2021) produzido e editado por iniciativa do Hangar Centro de Investigação Artística, Inês Beleza Barreiros desenvolve um texto a cerca do projeto anteriormente abordado de Nú Barreto, e descreve o seguinte:

*“As a whole, these flags symbolise the lack of a*

*common vision, questioning the unity of the African continent, with each country defending its Own interests instead of staking their case on unity. According to Barreto, “their inability to pull in the same direction is the cause of their dependence on foreign powers” (Barreto 2020a). Nevertheless, La Source (2018), from the same series, États Désunis d’Afrique, conveys a more optimistic tone. Each star supports one or several books written by or about African authors, as if they were lucky charms or messages in a bottle: the classics Césaire and Lumumba, new and mature writers like Dindjéki and Mia Couto, women writers such as Chimamanda Ngozi Adichie and Paulina Chiziane, filmmaker Ousmane Sembène, activist Aoua Káíta, or catalogues of Art Nègre. These references symbolise the African intellectual and cultural capital, including that of African women, often forgotten in the processes of decolonisation, its history and memory. La Source evokes Amílcar Cabral’s plea to Guineans at the advent of independence: to consciously “return to the source” of their own history and culture – their own cosmogony. By returning to the source, Cabral did not mean a return to the pre-colonial past and culture – as he knew, that is impossible after colonialism’ – but to those things from the past, which enable the creation of a new present and future (Cabral 1973).” (Barreiros, 2021, p.46)*

Barreiros (2021) e o artista Barreto sublinham que a história das mulheres negras é diversas vezes esquecida no processo de emancipação, no entanto, existiram e continuam a existir mulheres negras nas frentes de descolonização, um posicionamento que iremos desenvolver no tópico seguinte Mulheres Negras, Presença Silenciada.

Em suma em PAIGC: AS IMAGENS DA LIBERDADE, podemos verificar que as dinâmicas entre Cabo Verde, Guiné-Bissau e Portugal se foram alterando entre o período colonial e o de libertação criando práticas políticas económicas, sociais e culturais, que se divergiam e se ligavam em ambos os países, sendo que em cada território colonizado houve uma tomada de decisões perante o que se considerava ser o melhor para o seu povo. Nesse processo, foi-se valorizando o desenvolvimento de artefactos gráficos como espelhos de novas formas de comunicar e passar as fronteiras da colonização. As imagens da liberdade são múltiplas e plurais, identificando as suas frentes artísticas em registar a memória do seu legado. Em todo o percurso político, o design gráfico pôde surgir como aliado e mensageiro, implementado através de formas e cores, construindo identidades visuais de Cabo Verde enquanto país e como o mesmo queria ser interpretado e reconhecido no percurso de independência visual e política.



**La Source (da série États Désunis d’Afrique), 2018 de Nú Barreto | obtido em <https://www.buala.org/pt/a-ler/nunca-me-faltou-o-sonho-de-expor-na-minha-terra-entrevista-a-nu-barreto>**



Pin PAIGC / Fonte: Arquivo Ephemera | obtido em <https://ephemerajpp.com/2020/09/08/paigc-autocolantes/>



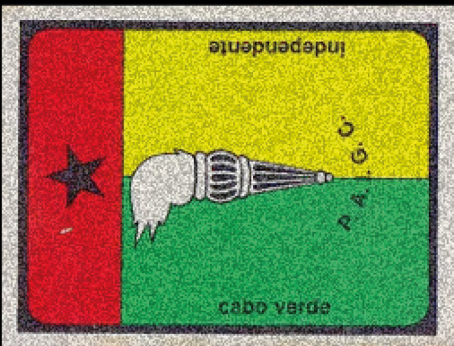
Pin PAIGC / Fonte: Arquivo Ephemera | obtido em <https://ephemerajpp.com/2020/09/08/paigc-autocolantes/>



Pin PAIGC / Fonte: Arquivo Ephemera | obtido em <https://ephemerajpp.com/2020/09/08/paigc-autocolantes/>



Cartão PAIGC / Fonte: Arquivo Ephemera | obtido em <https://ephemerajpp.com/2020/09/08/paigc-autocolantes/>



Pin PAIGC / Fonte: Arquivo Ephemera | obtido em <https://ephemerajpp.com/2020/09/08/paigc-autocolantes/>



Pin PAIGC / Fonte: Arquivo Ephemera | obtido em <https://ephemerajpp.com/2020/09/08/paigc-autocolantes/>



Pin PAIGC / Fonte: Arquivo Ephemera | obtido em <https://ephemerajpp.com/2020/09/08/paigc-autocolantes/>

# MULHERES NEGRAS PRESENÇA SILENCIADA

“Quando falamos do mito da fragilidade feminina, que justificou historicamente a proteção paternalista dos homens sobre as mulheres, de que mulheres estamos falando?” (Carneiro, 2003)

## MULHERES NEGRAS PRESEÇA SILENCIADA

Escrever sobre género, principalmente no contexto africano e diaspórico vem aliando ao ato de reescrever a trajetória de sujeitos que foram e são invisibilizados numa parte da história apresentada num espaço. O olhar que singulariza experiências de inúmeras identidades tende a desconsiderar as interseccionalidades que formam aquelas que são as pluralidades de vivências, nomeadamente histórias que emergem em condições de classe, de género, de sexualidade, de nacionalidade e de raça, não as isolando uma das outras (Davis, 2020, p.60). Uma realidade que conseqüentemente ignora a coletividade das lutas pela justiça e igualdade social. Nesse sentido, a luta pelos direitos das mulheres negras tem sido um aspeto importante para o entendimento das lutas pela libertação, assegurando o reconhecimento do seu contributo social e a sua identidade nestes contextos.

***“A socialização racista e sexista condicionou-nos a desvalorizar a nossa feminilidade e a olhar a raça como o único rótulo de identificação que importa. É o mesmo que dizer: pediram-nos que negássemos uma parte de nós – e assim fizemos” (hooks, 2018, pp. 17-18)***

A negação das capacidades da mulher negra reivindicou linguagens que a identificavam como “outra”, o que demonstra o distanciamento imposto perante a sua própria identidade. O sentido de posse, juntamente com o olhar opressivo da época colonial, criaram narrativas em torno do corpo da mulher negra, produzindo imagens da mesma que se baseavam no exotismo exercido sobre a sua estrutura física, refletindo-se em abusos sexuais, na exploração e na desvalorização dos seus corpos (Cases Rebelles, 2018; Roldão, 2023, p.39). Estas camadas sociais foram utilizadas diversas vezes como forma de referenciar o contexto africano/diaspórico em que estas mulheres negras vivem, sendo por vezes inapropriado e inautêntico às circunstâncias. A crítica, teórica e filósofa indiana, Spivak, rejeita a definição de “outra”, autorrepresentando a sua condição como subalterna, tal como se defende no prefácio da obra *Podde e Subalterna Tomar e Palavra* ([1999]2021), “[a] subalterna, como insiste recorrentemente a autora, não é ‘a outra’ e, muito menos, a outra absoluta, é sim, uma categoria relacional, construída na sua subalternidade pelos discursos dominantes” (Spivak [Ribeiro], 2021, p.8).

Trata-se de uma narrativa predominante que gera processos contínuos de apagamento, como descreve a escritora bell hooks (2018), que fazem parte de um encadeamento opressivo e mítico sobre a feminilidade da mulher negra. Nas suas palavras:

***“Todos os mitos e estereótipos usados para caracterizar a feminilidade negra radicam na mitologia negativa antimulher. No entanto, são o fundamento da maior parte das análises críticas de experiência feminina negra. A maioria das pessoas tem dificuldade em valorizar as negras tal como somos devido ao anseio de nos impor uma identidade assente em inúmeros estereótipos negativos. As tentativas generalizadas de continuar a desvalorizar a feminilidade negra tornam muitíssimo difícil e tantas vezes impossível que a negra adquira um conceito positivo de si. Na verdade, uma intensa força opressiva tem sido este estereótipo negativo e a nossa aceitação dele como exemplo viável sobre o qual podemos moldar a nossa vida.” (hooks, 2018, pp.141-142)***

A situação particular das mulheres do arquipélago, não se distancia das vivências de mulheres negras das diáspora. A socio-politóloga Eurídice Monteiro (2016) reflete sobre como as camadas sociais que cercam estas mulheres coloca-as simultaneamente na sombra da história, fazendo uma extensão das relações de poder geradas por estruturas coloniais, o que dificulta a exposição da potencialidade da mulher negra fora de abordagens de opressão social. Graficamente e visualmente testemunhamos essas linguagens mediante fotografias e de artefactos de arquivo, onde, de forma regular, nos deparamos com uma comunicação visual que estiliza a mulher, colocando-a com uma imagem que tanto podia aproximar-se da apresentação de uma mulher portuguesa burguesa da época, como o de uma mulher lavadeira, o que, especificamente no contexto da mulher cabo-verdiana, influenciou as abordagens discriminatórias associadas ao racismo, ao colorismo e ao género.

***“Desse modo, à guisa de conclusão, para melhor se entender as questões de género e as relações de poder entre homens e mulheres no arquipélago, o foco do debate sobre a sociedade e a cultura centra-se atualmente na abordagem crítica dos papéis sociais e das experiências das mulheres numa sociedade complexa submetida a um tipo ideal patriarcal, corroborado e disseminado, principalmente, nos termos da moral e religiosidade cristã dominante neste espaço insular da costa ocidental africana.” (Monteiro, 2016, p.992)***

Num país onde tradicionalmente os homens são os primeiros a emigrar, as mulheres chefiaram os agregados familiares, desafiando o modelo de patriarcal dominante em Cabo Verde (Fortes, C., & Challinor, E., 2021). As mulheres são guardiãs de uma parte da cultura e ensinamentos do arquipélago, contudo a sua participação política e social é menos divulgada e conhecida, sendo que as mesmas continuam inseridas num contexto patriarcal, sobrecarregadas de responsabilidades parentais e outras situações socialmente associadas à condição/estatuto feminina/o (Monteiro, 2016, p.992). No estudo *Feminismo e Pós-colonialismo no limiar do século XXI* (2007) a socio-politóloga

## MULHERES NEGRAS PRESEÇA SILENCIADA

Fotografia (1964), “Mulheres da Milícia Popular do PAIGC marchando, Cassacá”  
Fonte CasaComum.org



Cidade da Praia [mulheres no mercado] 1968. Fonte: Arquivo Histórico Ultramarinho e Arquivo Histórico Ultramarino, Calçada da Boa-Hora, nº 30. 1300-095 Lisboa Portugal



Fotografia (1963/1973), “Milicianas do PAIGC” | Fonte CasaComum.org. Obtido em [http://hdl.handle.net/11002/ftm\\_dc\\_43453](http://hdl.handle.net/11002/ftm_dc_43453)



Eurídice Monteiro defende como as políticas sociais rejeitam a participação da mulher africana e como tal tem efeito na integração das mesmas, sendo que:

***“[O que é] Particularmente interessante nas análises feministas a partir do contexto africano é a questão da dupla colonização de que foram (e continuam a ser) vítimas as mulheres nesse continente: por um lado, a colonização estrangeira (hoje exercida através de lógicas neo-colonialistas e do capitalismo neoliberal, promovidas sobretudo pelos países centrais); por outra, colonização interna (nomeadamente as relações desiguais de sexo, fomentadas pelas leis patriarcais).” (Monteiro, 2007, pp.145 – 146)***

Amílcar Cabral, quando refletia e planeava sobre a logística do movimento incluía a participação ativa das mulheres negras, declarando naturalmente que a luta do movimento tinha como objetivo libertar os seus povos e as mulheres deles pertencentes (Coutinho, 2020), Cabral, num dos seus ensaios, é transparente neste aspeto e expressa a sua visão relativamente ao desempenho da mulher no movimento, dizendo que:

***“Nós queremos que o nosso povo se levante, avance; e se queremos que o nosso povo se levante, não são só os homens porque as mulheres são o nosso povo (...). Há camaradas homens, alguns, que não querem entender que a liberdade que o nosso povo quer dizer liberdade também para as mulheres, a soberania para o nosso povo quer dizer que as mulheres também devem participar nisso” (Cabral, 1974, pp.179-195 citada por Coutinho, 2020)***

O artigo *Militantes invisíveis: as cabo-verdianas e o movimento independentista (1956-1974)* (2020) de Ângela Coutinho, procura salientar a visão de Cabral sobre a participação de mulheres na luta pela independência, mais especificamente a presença de mulheres cabo-verdianas no movimento pela libertação. No seu artigo, Coutinho (2020) menciona que, durante as milícias do PAIGC, as lutas e os encontros realizados pelo do partido localizavam-se maioritariamente em Conakry, sendo este o local da sede, por consequência, a investigadora afirma a existência natural da representação da mulher guineense dentro da temática de mulheres no partido (Coutinho, 2020). Muitas delas ocupavam cargos fundamentais, prestando assistência médica aos feridos vindos dos combates e ministrando aulas visando transmitir conhecimento sobre direitos e história às jovens gerações (Carvalho, 2018), entre elas, mulheres cabo-verdianas que lideravam ou auxiliavam em tarefas, incluindo as que eram necessárias executar em Conakry:

***“(...) muitas desempenhavam mais de uma função ao longo de mais de 10 anos, sete trabalharam na sede do secretariado do PAIGC, em Conakry, quatro assumiram cargos de direção, quatro actuaram na clandestinidade, quatro foram professoras, três representaram o PAIGC em países estrangeiros e duas trabalharam em órgãos de informação do***

**MULHERES NEGRAS  
PRESEÇA SILENCIADA**

*partido, na rádio e na edição de jornais.” (Coutinho, 2020)*

Através do Arquivo Amílcar Cabral, depositado na Fundação Mário Soares, em Lisboa, e os processos da Polícia Internacional de Defesa do Estado/Direcção Geral de Segurança (PIDE/DGS), depositados na Torre do Tombo, a autora realiza um levantamento de diversos nomes de mulheres cabo-verdianas que estiveram presentes na linha da frente contra a colonização, identificando cinquenta e sete mulheres cabo-verdianas ou descendentes que formalmente militaram (Coutinho, 2020). No entanto, apenas alguns nomes são citados, sendo estes correspondentes às seguintes mulheres: **Amélia Araújo, Dulce Almada Duarte, Maria da Luz Freire de Andrade Boal, Ana Maria Cabral, Lucette Andrade Cabral, Carlina Ferreira Fortes e Paula Fortes**<sup>16</sup>, esta última a única com um livro publicado já após o seu falecimento, intitulado *Minha Passagem* (2013) (Coutinho, 2020). Diversas das mulheres mencionadas acima fizeram parte de organizações feministas como a Organização Pan-Africana das Mulheres e União Democrática das Mulheres da Guiné e de Cabo Verde – UDEMU (Coutinho, 2020). Dessa forma, a presença das mulheres cabo-verdianas no movimento foi constante, expressiva e decisiva, mesmo esta não sendo celebrada de forma regular.

Segundo o artigo *Women in Cape Verde* (2021) da autoria das investigadoras Celeste Fortes e Elizabeth Challinor, após a independência, as mulheres cabo-verdianas ganham outra influência no contexto político a partir das primeiras eleições multipartidárias no ano de 1991. O que é visível em 1994, quando o governo cria o Instituto de Condição Feminina (ICF) para poderem ser implementadas mais políticas de combate à discriminação e violência de género. Em 2006, o mesmo projeto altera o seu nome para Instituto para a Igualdade e Equidade de Género (Fortes, C. & Challinor, E., 2021).

Ainda assim, o contexto opressivo e patriarcal não faz jus ao que foi e ao efeito da presença da mulher negra e as suas múltiplas contribuições, independentemente disso, a forte figura matriarcal é estimada pelos que as rodeiam, especialmente filhas/os, netas/os e bisnetas/os. Este aspeto é notório nos grupos de jovens cabo-verdianos, mencionados no subcapítulo Legado de Cabral, que, através do rap, procuraram expressar as problemáticas sociais, económicas e políticas do país a partir da presença feminina. Estes valorizam e reconhecem a mulher negra:

*“como uma importante figura de reorientação ontológica na busca do equilíbrio de um povo a partir do papel matriarcal e materno-centrado, enaltecendo o seu papel como mães africanas líderes na luta pela recuperação, reconstrução e criação da integridade cultural negra, baseada na reciprocidade, harmonia, justiça e ordem.” (Barros & Lima, 2021).*

Assim, rappers, mediante a sua arte, valorizam figuras locais, sobretudo mulheres que eram intencionalmente marginalizadas e esquecidas pelo sistema. Os ‘rappers kriouli(s)’ amplificam a sua reinscrição enquanto heroínas e heróis na história nacional, por meio de criação de apontamento dos seus nomes e retratos em grafites, na arte urbana e nas suas letras de música (Barros & Lima, 2021). A faixa musical de Chullage com Dino d’Santiago (2022) intitulada *Fidju Maria*<sup>17</sup>, testemunha desta identificação do poder da mulher negra, algo presente em outros géneros musicais como a composição *Diz Só*<sup>18</sup> (2020), interpretada pela artista Kady no Festival da Canção 2020.



Postal Ilha de Santiago/Cabo Verde intitulado Tipo de mulher



Postal Ilha de São Vicente/Cabo Verde intitulado Waterwoman



Postal Ilha de São Vicente/Cabo Verde intitulado Costume

<sup>16</sup> Destaque pessoal a bold.

<sup>17</sup> Música disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=Ez9YjBMVWgY> >. Com a participação de Chullage Prêtu, Dino d’Santiago, Nuno Manuel Rocha dos Santos na ficha técnica.

<sup>18</sup> Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=skbfjDMeGV4> >. com interpretada por Kady, com Dino d’Santiago como autor e letra de Kalaf Epalanga.

**MULHERES NEGRAS  
PRESEÇA SILENCIADA**



Pioneira do PAIGC a içar a bandeira do partido [Escola-Piloto de Conakry] – c.1965. Obtido em <http://casacomum.org/cc/visualizar? pasta=05248.000.017>



Fotografia (1970), “Francisca Pereira durante uma conferência com Angela Davis” | Fonte CasaComum.org | Obtido em [http://hdl.handle.net/11002/fms\\_dc\\_43603](http://hdl.handle.net/11002/fms_dc_43603)

A valorização da mulher negra na cultura é fundamental e desafiadora, reconhecer a sua presença e tributos promove a quebra de estereótipos e reafirma o seu talento. Além disso, o seu papel ativo em movimentos antirracistas é essencial para a busca da igualdade racial e género, ao estimarmos, tanto a sua inserção cultural quanto a sua atuação nos movimentos, estamos a ouvir, a construir espaços de resistência e a ampliar vozes.

As autoras e ativistas negras Patricia Hill Collins (2000), bell hooks (2018; 2019) e Angela Davis (2020), sublinham o quão importante é movimentos antirracistas desempenharem um papel que inclua e reflita sobre as lutas pelo género, pela sexualidade, pela classe e pela nacionalidade (Davis, 2020, p.67), encarnando a pluralidade de problemáticas que fazem movimentos como o BLM – Black Lives Matter – lutarem pela justiça social coletiva. Assim, é relevante desapegarmos de narrativas antigas em que as lutas pela libertação e as lutas antirracistas, tinham como ídolo:

*“(…) o homem negro; se olharmos para Malcolm X e muitas outras figuras, vemos isso constantemente. Mas agora isso já não é possível. E julgo que o feminismo não é uma abordagem que seja ou deve ser adoptada só por mulheres; tem de ser cada vez mais uma abordagem adoptada por pessoas de todos os géneros.” (Davis, 2020, p.67)*

Nos últimos anos, em Portugal, houve um aumento significativo de coletivos liderados por mulheres negras que têm desempenhado papéis essenciais no movimento do feminismo negro. Associações como DJASS – Associação de afrodescendentes (2016), FEMAFRO – Associação de Mulheres Negras, Africanas e Afrodescendentes (2016), INMUNE – Instituto da Mulher Negra (2018) e UNA – União Negra das Artes (2021), juntamente com o histórico SOS Racismo (1990), trouxeram visibilidade e empoderamento para as mulheres negras (Roldão, 2019; Lança, 2019). Além disso, grupos como Queering Style (2015), Coletivo Zanele Mhohli (2016) e o The Blacker The Berry (2021) têm abordado as questões LGBTQI+. Outros coletivos, como Crespas e Cacheadas (2015), We Love Carapinha (2015), Nêga Filmes (2015), Roda das Pretas (2016) e Chá das Pretas (2017), junto com associações lideradas por mulheres negras, como Afrólis (2014), GTOLX (2002) e Peles Negras Máscaras Negras (2016), têm desafiado estereótipos e lutado pela inclusão e igualdade (Roldão, 2019). Esses coletivos e associações rompem com o silenciamento mediático e conquistam espaço na sociedade, contribuindo para o empoderamento e a visibilidade das mulheres negras.

Durante um extenso período, as representações da mulher negra foram controladas por outros, privadas de autonomia, o que torna crucial enfatizar representações visuais que reafirmem a identidade e fortaleçam a sua agência. O entendimento das contribuições significativas das mulheres cabo-verdianas na luta pela emancipação política e social, contam-nos outra história sobre o contexto da mulher negra africana, conscientes de que a definição de mulher abrange uma diversidade de identidades, incluindo a queer e trans. O design enquanto disciplina cujas práticas patriarcais e ocidentais privilegia o homem branco, torna-se um veículo relevante de estudo para reflexão do papel da mulher negra no design, algo que iremos desenvolver no subcapítulo Designer como criador de história(s) da presente dissertação.

A mulher negra deve ser celebrada e a sua presença deve ser celebrada e memorizada. Como tal dedicamos uma parte do projeto prático às mulheres negras que lutaram pela libertação e também dedico a presente parte da investigação às minhas avós, à minha mãe e à minha irmã mais nova que tiveram/têm vidas diferentes, mas que celebraram/celebram sempre a sua cultura e as suas raízes.



Avó Bia | Maria Antónia da Luz  
Avó Tô | Antónia Ilda Lima  
Mãe | Anílsa Helena Lima Aleixo dos Santos  
Bia | Beatriz Aleixo dos Santos

## BISNETOS DE CABRAL

### VTC The Neue Black

A presente tipografia foi desenhada para o mês da história negra em 2020, inspirada e baseada na sinalização de Martin Luther King Jr's e da Southern Christian Leadership Conference (SCLC) Chicago Freedom Movement, ambas campanhas a favor dos direitos civis nos estados unidos da America. Esta fonte agrega inúmeras campanhas e protestos organizados de forma não violência que apelavam ou apontavam para a discriminação racial em habitações, a contratação racista em empresas que se situavam a bairros afro-americanos, entre outros. A 5 de agosto de 1966 realizou-se uma manifestação, onde negros foram agredidos, entre eles King que foi atingido por uma pedra e que chegou a mencionar que de, inúmeras manifestações realizadas nunca, teria presenciado tanto ódio.

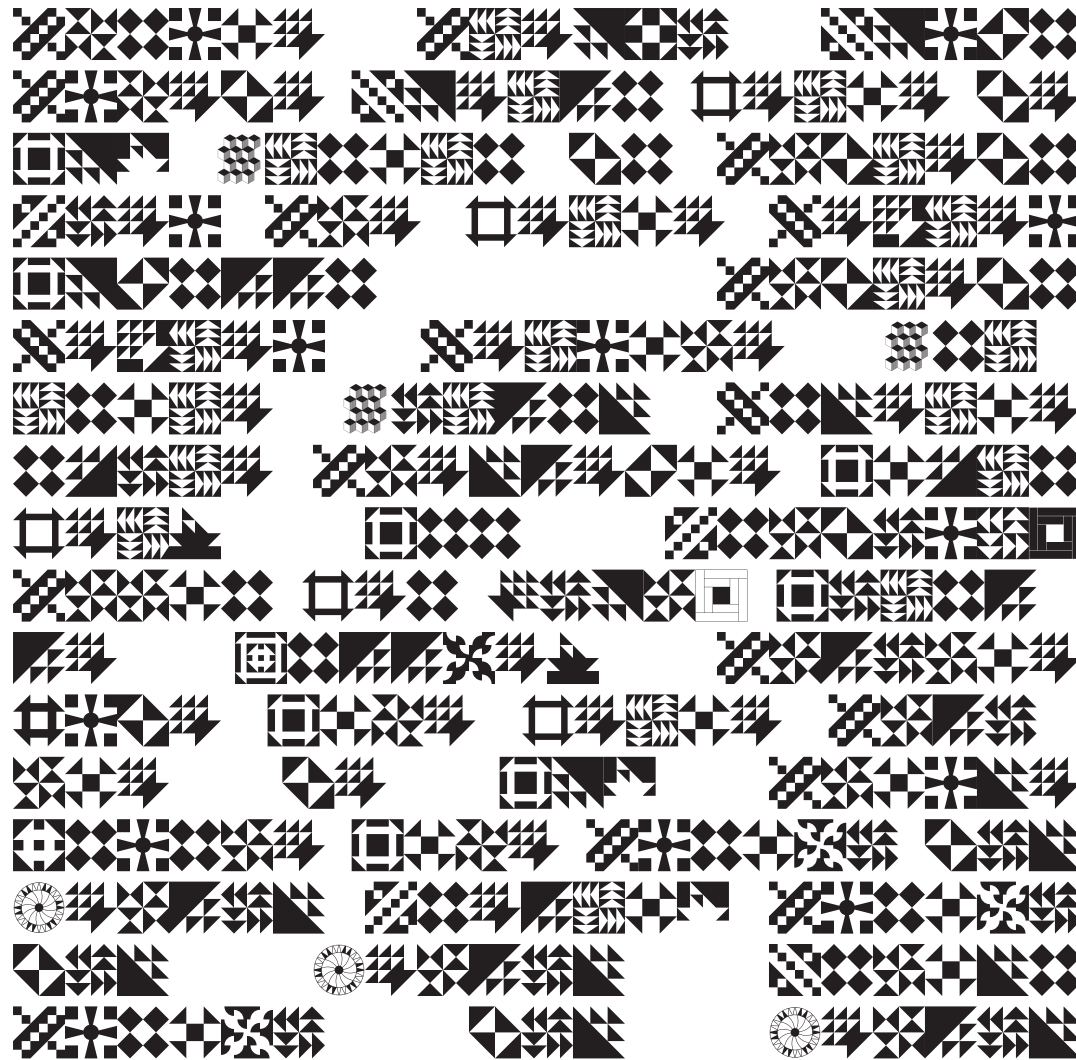
Após muita negociação entre King e Daley (presidente), foi anunciado um acordo do qual a Autoridade de Habitação de Chicago prometeu construir moradias públicas com requisitos de altura limitada, e a Associação de Banqueiros Hipotecários, assinou a disponibilização de hipotecas sem discriminação da raça.

Não desvalorizando este acontecimento como um grande marco para a história da comunidade negra nos estados unidos da América, esta era uma das muitas batalhas a serem vencidas a favor dos direitos civis. Assim esta tipografia marca a importância da nossa constante luta.

### VTC Du Bois

W.E.B. Du Bois William Edward Burghardt Du Bois, é conhecido como sociólogo, historiador, ativista dos direitos civis, pan-africano, autor, escritor e editor americano. Tornou-se professor de história, economia e sociologia na universidade de Atlanta após ter concluído a sua pós-graduação nas universidades de Berlim e Harvard, onde foi o primeiro negro a obter diploma de doutoramento. A luta pela emancipação, na época, já representava inúmeros feitos ganhos por afro-americanos, e W.E.B. Du Bois, através desses dados, procurou contextualizar essas informações mostrando como a comunidade afro-americana estava a ser invisibilizada e descontextualizada dos dados nacionalmente apresentados. Assim, o objetivo de Du Bois foi juntar as disciplinas da estatística, sociologia, história e demografia como forma de denunciar as estruturas opressivas que separavam as populações negras e brancas. O estudo resultou num total de 60 infografias com dimensões de pósteres, onde a sua análise trazia a intenção de justiça para negros americanos, assim como criar pósteres visionários e de comunicação visual. Vocal Type estudou as tipografias utilizadas nas infografias criando um padrão entre as mesmas, através das informações obtidas projectaram a tipografia VTC Du Bois, gerando dentro da mesma famílias de letras, o que equivale a 11 conjuntos de alternativas estilísticas.

VALOR DA MULHER NEGRA | PANO



**BISNETOS DE CABRAL**

Este projeto gráfico é um dos seis elementos performáticos desenvolvidos no âmbito do projeto *Valor da Mulher Negra / Pano*, desenvolvido em parceria com o coletivo *Bisnetos de Cabral*. O projeto gráfico foi desenvolvido em parceria com o coletivo *Bisnetos de Cabral*, através de um processo de investigação e desenvolvimento de uma linguagem visual que dialoga com a história e a cultura das mulheres negras. O projeto gráfico foi desenvolvido em parceria com o coletivo *Bisnetos de Cabral*, através de um processo de investigação e desenvolvimento de uma linguagem visual que dialoga com a história e a cultura das mulheres negras.

**CONCEITO PROJETUAL**

Em maio de 2021, pude participar num workshop com o artista Délio Jasse intitulado "Recompôr o Arquivo" no espaço do Hangar, um workshop que durou uma semana e tinha como objetivo, através do uso de imagens de arquivo, algumas delas encontradas na feira da ladra, criar imagens a partir do conceito de memória coletiva e memória individual, através de processos fotográficos alternativos. Foi durante este workshop que comecei a desenvolver de forma criativa aquele que viria a ser o artefacto apresentado na presente investigação intitulada *Valor da Mulher Negra / Pano*, com o objetivo de valorizar a presença de mulheres negras em todos os fatores da luta pela independência e antirracista, e, simultaneamente, na minha vida pessoal. Ao longo da investigação, e mais especificamente no subcapítulo *Mulheres negras, presença silenciada*, celebramos a presença da mulher cabo-verdiana na luta pela independência, reconhecendo mulheres com extrema importância histórica e cujos nomes devem ser mencionados e relembrados. O projeto procura refletir a posição da mulher negra na história que nos é contada. Inspirada nas minhas avós e ancestrais, junto neste objeto gráfico diversos conceitos ligados à mulher cabo-verdiana, tendo como base o lenço/pano que colocam na cabeça para proteger o cabelo, penteados ou mesmo para servir como penteado. Procuro ainda estabelecer uma relação entre a costura, o desenho e o construir, para desenvolver um lenço/pano que conta uma parte da história e mostra uma parte da representatividade das mulheres mencionadas. Assim como o *panu di terá*, a simbologia Adinkra e as colchas de *Das Beni*, onde mulheres transportam e produzem histórias e memórias para as suas composições visuais, este pano tem um propósito semelhante de preservar um arquivo vivo. Tendo como referências estes casos de estudo que nos surpreendem com linguagens visuais e comunicativas fortes, procuramos a celebração na nossa presença – mulher negra. Como tal, foi escolhida a tipografia VTC Harriet, inspirada na história e coragem de Harriet Tubman. Esta fonte tipográfica conduz-nos por um conjunto de caracteres que representam as inúmeras mensagens visuais que eram reveladas às pessoas escravizadas durante o percurso para a liberdade. Através desta tipografia, homenageamos diversas mulheres negras mencionando os seus nomes no pano. São elas: **Amélia Araújo Dulce Almada Duarte Maria da Luz Freire de Andrade Boal**

Ana Maria Cabral  
 Lucette Andrade Cabral  
 Carlina Figueira Fortes  
 Cesária Évora  
 Anastácia Livre  
 Mary Lee Bendolph  
 Annie Mae Young  
 Loretta Pettway  
 Antónia Ilda Lima  
 Maria Antónia da Luz  
 Anísa Helena Lima Aleixo dos Santos  
 Beatriz Aleixo dos Santos  
 Denise Aleixo dos Santos

A serigrafia foi o processo utilizado para a materialização deste projeto, um processo que decorreu no atelier de serigrafia de Victor Sanches, fundador da Bazofio/ Dentu Zona. Iniciou-se o processo de impressão artística utilizando uma técnica tradicional, conhecida como "stencil". O processo envolve a transferência de tinta através de uma tela finamente tecida, chamada de matriz de serigrafia. A matriz foi preparada com a escrita tipográfica escolhida, onde as áreas vazadas permitiram a passagem da tinta, enquanto as áreas fechadas bloqueavam a tinta. Foi esticada uma tela de tecido num quadro de metal, formando a matriz. Em seguida, aplicámos um emulsão fotossensível na tela, que então foi exposta a uma fonte de luz UV, juntamente com a matriz. Esta exposição à luz criou uma camada de endurecimento na emulsão, formando o stencil da imagem. Após a matriz estar pronta, preparámos as tintas, neste caso sustentáveis com base de água que não contém PVC, ftalatos ou metais pesados, ou seja, pigmentos de origem mineral e vegetal. Escolhemos diversas cores de forma a ter liberdade nos resultados obtidos, tendo em mente a paleta de cores que nos remeta para o *panu di terá* e para África. Posicionamos a matriz da serigrafia sobre o tecido, tendo sido escolhidos dois tipos de tecido, algodão e um poliéster misto que contém uma mistura de fibras. A tinta foi aplicada na parte superior da matriz e espalhada com uma espátula. A pressão aplicada deu lugar à transferência da tinta para o substrato, o que resultou no grafismo do pano apresentado. O processo de impressão foi repetido várias vezes, para cada retalho de tecido, sendo limpa e reutilizada sempre que possível, o que permitiu a produção de múltiplas cópias da mesma imagem. À medida que concluíamos a impressão, o material foi deixado a secar. Já em processo de finalização, foram feitos alinhaves (ou seja, a costura nas bermas do tecido) em cada um dos panos pela minha avó e finalizados posteriormente pela minha mãe, resultando num projeto com processos que passaram por diversas gerações. O *packaging* desenvolvido teve como inspiração a dobragem da bandeira nacional cabo-verdiana, ao qual foi adicionado um panfeto que apresenta o projeto e as suas inspirações.

**BISNETOS DE CABRAL**

Solingen