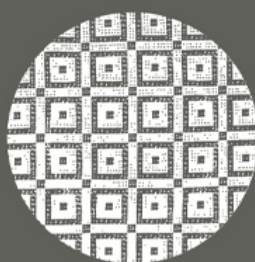


TODAS AS ARTES



REVISTA LUSO-BRASILEIRA DE ARTES E CULTURA
ALL THE ARTS LUSO-BRAZILIAN JOURNAL OF ART AND CULTURE



Vol. 6, N. 3, Set.-Dez. 2023
ISSN 2184-38052

GRAFFITI, MIGRAÇÃO E DECOLONIALIDADE: REFLEXÕES SOBRE A “PRETOGALIDADE DE SER”

GRAFFITI, MIGRATION AND DECOLONIALITY: REFLECTIONS ON THE ‘PRETOGALIDADE DE SER’

GRAFFITI, MIGRATION ET DECOLONIALITÉ: RÉFLEXIONS SUR LA «PRETOGALIDADE DE SER»

GRAFFITI, MIGRACIÓN Y DECOLONIALIDAD: REFLEXIONES SOBRE LA ‘PRETOGALIDADE DE SER’

Maria da Graça Luderitz Hoefel

Universidade de Brasília, Universidade do Porto, CITCEM, Brasília, Portugal, Brasil

Denise Osório Severo

Universidade de Brasília, Universidade do Porto, CITCEM, Brasília, Portugal, Brasil

Paula Guerra

Universidade do Porto, Faculdade de Letras e Instituto de Sociologia, CITCEM, CEGOT, Dinâmia’CET, Griffith Centre for Cultural Research, Porto, Portugal

Resumo: Este artigo procura analisar o *graffiti* intitulado *Pretogalidade de ser* (2022), de autoria da artista Moami, a partir de sua experiência artística e de vida, a fim de refletir sobre as relações entre o *graffiti*, a migração e a colonialidade no contexto português. Trata-se uma pesquisa qualitativa, com método misto, composto por pesquisa-ação, netnografia e história oral. A obra *Pretogalidade de ser* (e a trajetória da artista) parece revelar as ambivalências do mundo globalizado e seu próprio modo de existência, que reconhece a perpetuação das colonialidades, mas simultaneamente também afirma sua pertença ao país colonizador e aos valores da modernidade. Assim, a reflexão sobre a obra de Moami sinaliza muitas aproximações com a complexidade da contemporaneidade, caracterizada pelos fluxos, pela transitoriedade e inconstância.

Palavras-Chave: *graffiti*; ativismo; migração; decolonialidade.

Abstract: This article seeks to analyze the graffiti entitled *Pretogalidade de ser* (2022), by the artist Moami, based on her artistic and life experience, in order to reflect on the relationships between graffiti, migration and coloniality in the Portuguese context. It is a qualitative research, with a mixed method, composed of action research, netnography and oral history. The work *Pretogalidade de ser* (and the artist's trajectory) seems to reveal the ambivalences of the globalized world and its own mode of existence, which recognizes the perpetuation of colonialities but simultaneously also affirms its belonging to the colonizing country and to the values of modernity. Thus, reflection on Moami's work signals many approaches to the complexity of contemporaneity, characterized by flows, transience and inconstancy.

Keywords: graffiti; activism; migration; decoloniality.

Résumé: Cet article cherche à analyser le graffiti intitulé *Pretogalidade de ser* (2022), rédigé par l'artiste Moami, à partir de son expérience artistique et de vie, afin de réfléchir sur les relations entre le graffiti, la migration et la colonialité dans le contexte portugais. Il s'agit d'une recherche qualitative, avec une méthode mixte, composée de recherche-action, de netnographie et d'histoire orale. L'œuvre "Pretogalité d'être" (et la trajectoire de l'artiste) semble révéler les ambivalences du monde globalisé et son propre mode d'existence, qui reconnaît la perpétuation des colonialités mais affirme en même temps son appartenance au pays colonisateur et aux valeurs de la modernité. Ainsi, la réflexion sur l'œuvre de Moami signale de nombreuses approximations avec la complexité de la contemporanéité, caractérisée par les flux, le caractère transitoire et l'inconstance.

Mots-clés: graffiti; activisme; migration; decolonialité.

Resumen: Este artículo busca analizar el graffiti titulado *Pretogalidade de ser* (2022), de la artista Moami, a partir de su experiencia artística y de vida, para reflexionar sobre las relaciones entre graffiti, migración y colonialidad en el contexto portugués. Se trata de una investigación cualitativa, con método mixto, compuesta por investigación acción, netnografía e historia oral. La obra *Pretogalidade de ser* (y la trayectoria del artista) parece revelar las ambivalencias del mundo globalizado y su propio modo de existencia, que reconoce la perpetuación de las colonialidades pero al mismo tiempo afirma su pertenencia al país colonizador y a los valores de la modernidad. Así, la reflexión sobre la obra de Moami señala muchos acercamientos a la complejidad de la contemporaneidad, caracterizada por los flujos, la transitoriedad y la inconstancia.

Palabras-clave: grafiti; militancia; migración; decolonialidad.

1. Introdução

O *graffiti* constitui uma forma de arte que tem suas bases históricas ligadas ao *hip hop*, vinculadas a processos de resistência contra desigualdades sociais e opressões de classe, raça/etnia de comunidades periféricas de Nova Iorque, EUA, nos anos 1970, que se expandiu mundo afora e foi reconfigurado nos distintos cenários sociais onde se desenvolveu. Nesse sentido, ainda considerando suas múltiplas configurações, esse movimento sempre esteve atrelado à ideia de transgressão e afirmação da existência de grupos sociais marginalizados, bem como da afirmação de direitos por meio de intervenções estéticas no espaço urbano (Guerra, 2023a; Oliveira, 2004; Hoefel & Severo, 2022). Importa realçar que o *graffiti* esteve, paradoxalmente, vinculado ao universo masculino, reprodutor de desigualdades de gênero. Assim como ocorre no universo de outras formas de arte, tal como a música, a atuação das mulheres no cenário artístico sofreu discriminações, relegando às mulheres um papel subordinado aos homens cisgênero (Guerra *et al.*, 2021; Guerra *et al.*, 2020).

Isso se exacerba quando a condição da mulher artista agrega outras dimensões, a saber, as dimensões raça/etnia, classe social, nacionalidade, religião, identidade de gênero, orientação sexual, entre outras que evidenciam a importância das interseccionalidades (Crenshaw, 2002; Piscitelli, 2008) nas reflexões em torno do *graffiti*, migração e (de)colonialidades. De facto, se já é um desafio a afirmação e valorização de artistas mulheres no contexto do *graffiti*, ainda maiores são as barreiras quando se trata de mulheres negras, migrantes, originárias de países do Sul global, situadas no contexto de Portugal.

Nesse caso, as interseccionalidades se expressam de modo contundente, tanto pelas particularidades da própria evolução da arte do *graffiti* quanto pelas questões históricas que perpetuam colonialidades na sociedade portuguesa. Com efeito, as discriminações, preconceitos, marginalizações, violências e demais formas de subordinação, real ou simbólica, permanecem expressivamente presentes no referido contexto (Costa *et al.*, 2022; Melo & Vaz, 2021; Gomes, 2013; Correio24h.com.br, 2022; DW, 2020; El País, 2020; Expresso.pt, 2020). Apesar de a Revolução de 25 de Abril ter marcado o fim das guerras coloniais, a sociedade portuguesa nunca reconheceu, verdadeiramente, o valor cultural, epistemológico, social e político das ex-colônias. Muito menos reconheceu a dívida histórica que ela mantém com essas nações, negando as profundas influências que elas possuem na própria conformação da cultura portuguesa e sublimando a importância que cidadãos oriundos desses países representaram e representam para o desenvolvimento (passado e presente) de Portugal.

Com efeito, não faltam denúncias de discriminação e racismo contra cidadãos originários de ex-colônias situados em Portugal, sejam eles portadores ou não de nacionalidade portuguesa. Esses eventos têm se exacerbado com a ascensão da extrema-direita ao poder em nível global e com seu fortalecimento também em contexto português (Severo & Guerra, 2022). Já se tornou emblemático e largamente citado na literatura a frase proferida por portugueses contra os referidos sujeitos, a saber: “Volta pra tua terra!” (Melo & Vaz, 2021; Gomes, 2013; Correio24horas.com.br, 2022; DW, 2020; El País, 2020; Expresso.pt, 2020). Essa frase parece conter em si resquícios da “portugalidade” no sentido léxico e semântico, conferido por Alfredo Pimenta e amplamente abordado por Sousa (2017), enquanto política adotada na

ditadura de Salazar. Isso repercute até hoje na sociedade portuguesa, constituindo um dos tantos elementos que revelam a perpetuação das colonialidades, fortemente traduzidas no cotidiano da vida de mulheres, tanto mais se estas forem artistas, negras, grafiteiras, migrantes ou oriundas do continente africano.

Dito isso, este artigo busca analisar o *graffiti* intitulado *Pretogalidade de Ser* (2022), de autoria da artista Moami, a partir de sua experiência artística e de vida, enquanto uma mulher negra, grafiteira, migrante de Angola, com nacionalidade portuguesa, a fim de refletir sobre as relações entre *graffiti*, migração e colonialidade no contexto português. Esse *graffiti* é parte integrante do painel “48 artistas, 48 anos de liberdade”, realizado em 2022, em Lisboa, como parte das comemorações dos 50 anos da Revolução de 25 de Abril. A obra é uma reinterpretação do icônico *Painel do Mercado do Povo*, criado em 1974, em celebração ao fim do fascismo português. A iniciativa da releitura foi gerada no bojo da exposição *Interferências: Culturas Urbanas Emergentes*, lançada no Museu de Arte, Arquitetura e Tecnologia (MAAT) em 2022.

O atual painel tem 24 metros de comprimento e três metros de altura. Foi pintado por artistas contemporâneos de notável reconhecimento, bem como por artistas consagrados que fizeram parte da criação nos anos 1970. Nesse sentido, torna-se fundamental resgatar as origens do *Painel do Mercado do Povo* (1974), seu contexto de criação e significados, visto que tais elementos subsidiam a discussão aqui abordada, centrada na análise da obra *Pretogalidade de Ser* (2022), em diálogo com a história de vida da referida artista, pertencente a uma nova geração.

Trata-se uma pesquisa de pós-doutorado, de abordagem qualitativa, com método misto, composta por fases que incluem: pesquisa-ação, netnografia e história oral. Inicialmente, foi realizado um mapeamento exploratório de *graffitis* situados na cidade de Lisboa, a fim de identificar possíveis artistas grafiteiras mulheres. Posteriormente, foram feitas buscas nas redes sociais (Instagram e Facebook); e, em seguida, foi feita articulação com as redes da cena cultural do *graffiti*, com intuito de identificação e aproximação de informantes-chaves que pudessem indicar possíveis mulheres grafiteiras migrantes. Após, procedeu-se à realização de contatos com informantes-chaves habitantes da cidade de Lisboa, o que permitiu identificar três artistas. Foram realizados, então, contatos iniciais virtuais e obteve-se retorno da artista Moami, com a qual foi marcada reunião inicial para apresentação da pesquisa e, diante da concordância, agendadas reuniões posteriores para coleta de dados.

A coleta foi realizada por meio de vivências artísticas e culturais com a artista, entrevistas semiestruturadas, conversas informais e observação participante. Durante as vivências, foram resgatadas as seguintes questões: (1) história, memórias, narrativas; (2) cotidiano; (3) expressões artísticas e matrizes culturais; (4) opressões de gênero, raça, classe social, nacionalidade; (5) processos de resistência e suas relações com a interseccionalidade e ativismos. A seguir, abordam-se os processos históricos e os resultados desta pesquisa de forma dialogada e interconectada para estabelecer um fio condutor de análise que busca transitar entre as características sociais do passado e do presente, corroborando a compreensão acerca do tema em questão.

2. Graffiti, Revolução de 25 de Abril e a questão colonial

O *Painel do Mercado do Povo* (Figura 1) constitui uma obra coletiva pintada em 10 de junho de 1974, na Galeria de Arte Moderna, situada em Lisboa, realizada por 48 artistas. Seu significado ficou marcado pela celebração da Revolução do 25 de Abril e fim de 48 anos de ditadura fascista em Portugal. Esse painel foi promovido pelo Movimento Democrático dos Artistas Plásticos (MDAP), organização recém-formada na época (Expresso.pt, 2022; Comissão Comemorativa, 2022), e tornou-se emblemático por revelar as primeiras manifestações artísticas realizadas após a revolução (Cruzeiro, 2021; Alves, 2021; Almeida, 2009).



Ernesto de Sousa | Pintura do mural coletivo do Movimento Democrático dos Artistas Plásticos, no Mercado do Povo em Belém, 1974.

Figura 1: Painel do Mercado do Povo (1974)

Fonte: <https://www.timeout.pt/lisboa/pt/noticias/artistas-recriam-painel-do-mercado-do-povo-para-celebrar-a-liberdade-060622>

Outros três painéis foram pintados na mesma época, em Viseu, Évora e Figueira da Foz, representando uma busca imediata pela retomada das liberdades de expressão e pela construção de novos processos artísticos centrados no coletivo (Cruzeiro, 2021). Nessa ocasião, buscavam fortemente uma aproximação entre artistas e povo, bem como estavam imersos em questionamentos acerca de outras concepções de arte, seu papel social, suas estéticas, modos de expressão, tudo estava sob questionamento. Referindo-se aos quatro painéis, Cruzeiro (2021: 17) acentua que “estas pinturas faziam parte de uma ação mais vasta de contacto e colaboração com as populações”, denotando novas concepções de obra de arte pautadas na partilha e interação. Esse período logo após a revolução é marcado por

uma efervescência artística e diversidades de interpretações acerca das artes produzidas e das distintas problemáticas e perspectivas sobre rumos da nova política cultural e artística (Alves, 2021; Silva, 2019; Nogueira, 2008). Longos debates foram travados entre renomados críticos, tais como Egídio Álvaro e Rocha de Sousa (Alves, 2021). Conforme Silva (2019: 2):

O período após o 25 de Abril de 1974 caracteriza-se por um clima de festa e de grandes expectativas, mas também por constantes lutas políticas e caos social. No âmbito da cultura, constantemente abordavam-se os temas da sua democratização, cujo debate não veio ser menos complexo do que aquele que se propunha a nível político (Silva, 2019: 2).

Silva (2019), ainda ao refletir sobre as ponderações de Vieira Jürgens, sublinha que a autora destaca os anos 1960 e 1970, para o campo das artes em geral (não restritos à Portugal), como períodos de uma mudança de postura que aproxima o meio artístico do compromisso social e político. Isto é, progressivamente, vão se instituindo reflexões profundas sobre as formas de intervenção coletiva, processos de trabalho e significados das obras de arte, no sentido de provocar perguntas acerca de quais seriam os caminhos coerentes para fortalecer a participação dos artistas nos processos revolucionários em curso (Silva, 2019).

Silva (2019: 5) ainda afirma que, no contexto português, o processo de virada de posicionamento artístico ocorre com a Revolução do 25 de Abril, em 1974, mas assevera que “a militância e a liberdade criativa constituem-se, portanto, nas características principais da década de 1970 em Portugal”, sinalizando o caráter processual das mudanças. Não obstante as inúmeras complexidades envolvidas na retomada da democracia em Portugal e, por conseguinte, as múltiplas questões emergentes nas artes, é fato que o *Painel do Mercado do Povo* (1974) é um marco artístico e histórico nesse processo, amplamente reconhecido do ponto de vista artístico e político (Alves, 2021; Cruzeiro; 2021; Almeida; 2009).

Isso se reafirma quando observada a celebração dos 48 anos de superação do fascismo português e a proposição artística de um novo painel, realizado em 2022, em Lisboa, nos jardins do MAAT – renomada instituição – em alusão à antiga obra, tendo como convidados artistas militantes que participaram do evento de 1974 e artistas contemporâneos alinhados às perspectivas políticas e artísticas da proposta, por pressuposto (Expresso.pt, 2022; Comissão Comemorativa, 2022; Mundoatual.pt, 2022).

À semelhança da emblemática obra dos anos 1970, a releitura do *Painel do Mercado do Povo* (1974) foi uma “intervenção mural coletiva”, intitulada “48 artistas, 48 anos de liberdade” (Figura 2), produzida ao vivo, em interação com o público, como parte integrante de uma ampla programação cultural de Lisboa, destinada às comemorações dos 48 anos da Revolução de 25 de Abril (Expresso.pt, 2022; Visão.sapo.pt, 2022). A atual obra contou com a participação de artistas presentes nos anos 1970, tais como Teresa Dias Coelho, Teresa Magalhães, Guilherme Parente, Emília Nadal, Eurico Gonçalves, Sérgio Pombo, José Aurélio e David Evans (Visao.sapo.pt, 2022).

A eles agregaram-se novas gerações de artistas contemporâneos consagrados e com destaque na cena nacional e internacional. Entre eles, destacam-se \pm maismenos \pm , Alice Geirinhas, Ângela Ferreira, Blac Dwelle, Fernanda Fragateiro, Fidel Évora, Gabriel Abrantes, Joana Vasconcelos, Manuel João Vieira, Maria Imaginário, Obey SKTR, Pedro Cabrita Reis, Sara & André, Tâmara Alves e Vhils (Mundoatual.pt, 2022), bem como dezenas de outros artistas com trajetórias reconhecidas e que foram convidados para compor o grupo, tal como a artista Moami.



Figura 2: Painel “48 artistas, 48 anos de liberdade” (2022)

Fonte: <https://culturaportugal.gov.pt/pt/saber/2022/06/48-artistas-48-anos-de-liberdade/>

Cabe sublinhar que muitos são os distanciamentos entre ambas obras. Evocar a “releitura” da histórica obra significa, justamente, a incorporação de novas lentes sobre passado, presente e futuro. O mundo passou por profundas transformações e o contexto artístico e político de Portugal evidentemente também acompanhou essas mudanças. As “lentes” contemporâneas refletem – e não poderia ser diferente – as gerações que sucederam os artistas militantes que plasmaram o *Painel do Mercado do Povo* (1974). Outras dinâmicas sociais se impuseram, outros referenciais estéticos se expressaram e outros valores foram incorporados entre os anos 1970 e a segunda década do século XXI.

É importante considerar que, se por um lado, os artistas autores da obra realizada em 2022 apresentam, obviamente, alinhamentos e comprometimentos com a questão essencial do novo painel – a saber, a celebração do fim do fascismo, das guerras coloniais, da censura e a retomada das liberdades de expressão conquistadas com a Revolução do 25 de abril – é também evidente que esses artistas contemporâneos vivem em outro mundo, com outros valores, outros parâmetros e outros sonhos, concernentes com a realidade do cenário social atual, ainda que carregado de todas as suas contradições.

Com efeito, a Revolução do 25 de Abril de 1974 inaugurou uma nova era no contexto de Portugal, haja vista o largo período fascista vivenciado e as profundas inscrições históricas decorrentes deste, sobretudo no que tange ao colonialismo e a todas as suas heranças epistemológicas, sociais, culturais e políticas decorrentes do processo. Além disso, o evento invariavelmente teve profundos impactos internacionais e foi, inclusive, influenciado pelo cenário da época e por todas as tensões políticas e econômicas que também corroboraram a queda da ditadura de Salazar (Freixo, 2009).

De acordo com Freixo (2009), a Revolução do 25 de Abril foi capitaneada pela força jovem das forças armadas de Portugal, em associação com setores liberais da elite militar que, de forma abrupta, derrubou o regime ditatorial vigente há quase 50 anos. A crise política do Estado Novo vinha agudizando-se desde 1968. Aspectos políticos e econômicos fermentaram esse processo e condicionaram tal fato. Sob o ponto de vista político, houve um expressivo desgaste no âmbito das forças armadas, decorrente da guerra colonial na África, o que favoreceu a formação do referido movimento, então denominado de Movimento das Forças Armadas (MFA). Destaca-se também a falta de habilidade política de Marcello Caetano para articular os interesses dos setores que compunham a base de sustentação do regime.

Entretanto, as mudanças geopolíticas e econômicas que vinham ocorrendo no cenário nacional e internacional também foram fundamentais para o processo. Os anos 1960 foram determinantes para tal momento, visto que, nessa época, houve uma injeção de capital estrangeiro na economia de Portugal e internacionalização do capital português, que até então dedicava-se à exploração em nível nacional e nas colônias. A partir desse período, as oligarquias portuguesas passam a investir em outros mercados, sobretudo Brasil, EUA e Europa, o que leva ao gradual descontentamento desse setor, visto que a elite econômica portuguesa passou a identificar dificuldades de expansão do capital sob o regime de Salazar e também entraves em reformas apregoadas pelo segmento como “modernizantes” (Freixo, 2009). Tudo isso se soma ao cenário de baixo crescimento econômico e a crise mundial do petróleo.

Não obstante a complexidade do processo que conduziu à Revolução do 25 de Abril, o prolongamento das guerras coloniais foi, portanto, o grande motor de divergências internas. O período que sucedeu à revolução foi marcado por tensões políticas em torno do processo de descolonização e refletiu a geopolítica global, ancorada na Guerra Fria tardia e na disputa entre EUA e URSS por áreas de influência. Nesse sentido, a questão de Angola – à época sob forte alinhamento à URSS – foi uma pedra de toque geradora de muitos conflitos (Freixo, 2009).

A questão colonial e a complexidade do processo de descolonização da África marcariam indelevelmente as sociedades portuguesa e de países que conformaram as ex-colônias. O trânsito entre colonialismo *ipsis literis*, libertação das colônias e real descolonização parece ainda estar em curso. No campo discursivo político, observa-se um terreno movediço que

se estende desde as retóricas de “portugalidade” propaladas por Salazar, passando pelas ideias de *commonwealth* (Freixo, 2009) apregoadas por segmentos militares no bojo da revolução, até o discurso de soberania e autodeterminação dos povos africanos. Este último jamais alcançado plenamente, haja vista que as colonialidades perpetuam-se até os dias atuais. Em relação à “portugalidade”, Sousa (2017: 299) refere-se que:

A palavra “portugalidade” é, por conseguinte, um conceito contemporâneo, do slogan “Portugal do Minho a Timor”, que se desenvolveu na sequência da revogação, como vimos, do “Ato Colonial”, em que o Governo português passou a defender que Portugal seria um *todo uno e indivisível*, em que todas as colónias passaram a ser designadas por províncias, tal como as outras que existiam na “metrópole”. Foi desenvolvida a partir daí, toda uma retórica destinada a sustentar um mito que apoiasse a ideia de que não haveria razões para o desenvolvimento de movimentos independentistas nos territórios portugueses de África e da Ásia (Sousa, 2017: 299).

Nesse sentido, a “portugalidade” funda-se em uma perspectiva colonialista que retroalimentou imaginários coletivos reprodutores da ideia de uma suposta unidade que, em verdade, esteve à serviço da manutenção da dominação e da subordinação dos povos africanos. Consequentemente, pode-se inferir que contribuiu para a sedimentação do pensamento colonial na sociedade portuguesa e suas repercussões no que tange às discriminações de raça/etnia, nacionalidade, classe, gênero, religião, entre outras. Aos cidadãos africanos foi associada a imagem de pessoas de segunda classe, fato que impacta até os dias atuais e repercute também no universo das artes, em especial quando se trata de mulheres migrantes. Desse modo, compreender as relações entre *graffiti*, migração e colonialidade no contexto português pode oferecer pistas para a construção de estratégias capazes de superar as heranças coloniais.

3. O graffiti como campo produtor de denúncias de colonialidades: trajetória de Moami

Guerra (2019) aponta “arte de rua” e *graffiti* como campos produtores de denúncia e de protesto, criadores de temáticas que expõem problemáticas próprias, insurgentes na realidade, ao provocar-lhe agitação e mudança pela leitura que dela fazem, constituindo-se, simultaneamente, em elementos integrantes de uma identidade matéria e objetos de intervenção social na denúncia e revelação de problemáticas sociais. Essa perspectiva parece alinhar-se à trajetória artística de Moami – artista, grafiteira, migrante, angolana, com nacionalidade portuguesa – sob a qual este artigo debruça-se, a fim de trazer à luz as referidas repercussões e questões sociais persistentes no cenário português (Guerra, 2023c). De fato, a arte do *graffiti* produzido por essa artista revela heranças marcadas pelo passado colonial, assim como traduz processos de resistência às opressões ainda vigentes, sinalizando uma forma de ativismo no sentido conferido por Mourão (2015: 53-69), enquanto uma arte atuante, essencialmente atrelada à práxis, isto é, à intervenção no mundo real que atua como vanguarda.

Todavia, o ativismo precisa ser compreendido no tempo e espaço. No caso aqui abordado, é preciso considerar as complexidades que envolveram o processo do colonialismo, a descolonização e a própria dinâmica social e cultural instituída após o fim da Guerra Fria. A história de vida de Moami e o *graffiti* intitulado Pretogalidades de Ser – objeto desta análise –, em certa medida, traduzem as amplitudes das dimensões envolvidas, as contradições e características próprias de gerações que cresceram sob a égide do suposto “triunfo do capitalismo” e a própria natureza do cenário contemporâneo. Nesse sentido, o músico e artista plástico Manuel João Vieira (Timeout.pt, 2022: 1), ao se referir às aproximações e distanciamentos entre os contextos de criação do *Painel do Mercado do Povo* (1974) e de sua releitura, nomeada “48 artistas, 48 anos de liberdade” (2022), assevera:

Hoje o paradigma é completamente diferente, porque a arte contemporânea que existia na época era uma arte de vanguarda, uma arte que estava afastada do sistema, ao passo que a arte contemporânea hoje em dia é aquilo que é pedido pelo sistema e pelo mercado. A situação inverteu-se completamente (Timeout.pt, 2022: 1).

Essas contradições se revelam de forma muito nítida nos depoimentos de Moami. Ao mesmo tempo que a artista percebe-se como pertencente e fruto de um processo histórico colonial, cujos impactos são sentidos no cotidiano da vida, ela também expressa percepções alinhadas com os ideais centrados no indivíduo, na meritocracia, na leitura de mundo mais fragmentada e circunscrita ao tempo presente.

Eu praticamente sou fruto de África e Europa, (...) é mais fácil me entender como sou do que tentar entender a história toda da África, da Angola, depois da Europa e Portugal, porque eu que faço minha história, eu sei como me sinto, como que eu vivo, é mais fácil entender a mim por que tô com a cabeça desse século e não com a cabeça do século passado (Moami).

No entanto, há clareza das mazelas do colonialismo. Sua arte é também assumida como um instrumento voltado para recontar a história a partir do olhar dos próprios sujeitos, para desnudar a invasão (e não o descobrimento), bem como para visibilizar a existência de povos, culturas e saberes ancestrais que influenciaram invariavelmente as culturas dominantes do Norte global.

Quero contrariar tudo que foi escrito e dito de África e Europa (...). Descobrir um continente ou um país que já tem pessoas a viver, você não descobre uma coisa que já existe, não descobre... É redescobrir uma coisa que já existe e com pessoas lá a viver e isso é que tem de ser falado (...), você não descobriu nada (...), reescrevam os livros de história e geografia (Moami).

O filósofo Henrique Dussel (1993) sublinha que a ideia de “descobrimento” é uma falácia fundadora do mito da modernidade, criada pelo processo de colonização e ancorada no eurocentrismo, o qual impôs aos continentes explorados a adoção de um modelo societário criado à sua imagem e semelhança, evidenciando o pressuposto de que o continente

Europeu seria o centro do universo e a expressão máxima de progresso e evolução. Assim, o eurocentrismo operou um processo de negação de todos os povos, culturas, formas de organização social e epistemologias preexistentes, realizando, em verdade, o que o autor denomina de processo de “encobrimento do Outro”, isto é, a negação e subjugação de todos os outros povos não europeus, realizada por meio de uma supremacia violenta, que reduziu o “Outro” a um “si mesmo”, encoberto e oprimido (Dussel, 1993).

Ainda conforme Dussel (1993), as premissas do eurocentrismo e a atribuição da ideia de primitivismo a todos os povos não europeus, em especial a América Latina e a África, serviram para justificar as explorações realizadas nos continentes “descobertos” e a escravização dos africanos, gerando impactos que se propagam na história. Com efeito, as opressões de raça/etnia, herdeiras desse processo, são notáveis na trajetória da artista. As discriminações decorrentes do poder colonial, patriarcal, machista e capitalista – cristalizadas em distintas sociedades – retroalimentam o papel social e o lugar destinado ao povo negro, historicamente subordinado na hierarquia social, cuja lógica é produtora de preconceitos e violências físicas, sexuais e psicológicas, para citar algumas. Ou seja, algo recorrente mundo afora, em especial em países com histórico colonial e escravocrata, tal como Portugal.

Então lá fora eu sou artista portuguesa Moa. Não é negra, não é preta, não é nada. É simplesmente a artista que está a representar Portugal. E quando o trabalho é bom é a artista portuguesa; claro que quando o trabalho for uma merda também vai ser: ‘Olha lá, preta que veio de Portugal, representar Portugal’ (Moami).

O depoimento revela de modo incontestado o pensamento colonial e eurocêntrico, cujas matrizes se ancoram em uma espécie de hierarquização do mundo, sendo a Europa instituída como produtora da modernidade e símbolo da escala máxima de desenvolvimento civilizatório, enquanto os demais continentes e povos preexistentes foram relegados à condição de primitivos, inferiores e, como tal, determinados à servidão e subordinação aos países colonizadores, europeus, cristãos e capitalistas (Quijano, 1992; Dussel, 1993).

Segundo Quijano (2005), o sistema de dominação social e exploração fundado pela modernidade e materializado pelo colonialismo se estruturou sobre a ideia de raça, enquanto categoria central ordenadora da modernidade. A raça, enquanto um constructo mental e social, não existia antes do estabelecimento desse processo e foi fundamental para tal, visto que corroborou a destruição de um mundo preexistente em muitas regiões e permitiu a criação de uma nova ordem. A categoria raça foi associada ao lugar na escala de poder, sendo os europeus situados no topo e os povos originários “predestinados” ao domínio.

No bojo dessa lógica, a colonialidade estabeleceu também o domínio (e abuso) dos corpos das mulheres indígenas, negras e mestiças (Stolke, 2006), o que revela as intersecções entre radicalização, gênero e sexualidade, criando uma estratificação na qual “as mulheres brancas europeias são as Marias/mães/esposas; enquanto as indígenas, negras ou mestiças

das ex-colônias são as Evas/pecadoras/prostitutas” (Gomes, 2013: 871). A imagem da mulata como a da mulher sedutora e moralmente depravada anulou a responsabilidade dos homens brancos perante os abusos e controle dos corpos de mulheres racializadas, transferindo a elas a responsabilidade (Stolke, 2006), operando, assim, a culpabilização da vítima. Segundo Anderson (2000), para as mulheres racializadas, as relações de gênero são indissociáveis do racismo, das relações de classe e demais relações sociais estruturantes da vida, tal como posição na força de trabalho, o que o autor assinala que é ainda mais contundente quando se tratam de mulheres negras migrantes que vivem em países do Norte. Com efeito, essas interseccionalidades se traduzem na trajetória do sujeito desta pesquisa e atravessam o cotidiano da vida artística de Moami. O universo do *graffiti* é marcado pelo predomínio dos homens, pela inserção subordinada das mulheres no trabalho artístico e até pela sexualização das mulheres.

Em relação ao trabalho, as mulheres grafiteiras se deparam com grandes barreiras à inserção no campo e ao reconhecimento artístico. É um meio muito fechado, com domínio dos homens e reprodução de uma cultura machista que invisibiliza as mulheres artistas. É notável que os grafiteiros famosos em nível nacional e internacional são majoritariamente homens. Personalidades como Vihls, Banksy, Aryz, Kobra, são aclamados nos espaços urbanos contemporâneos ao redor do mundo e também nos mercados de arte, o que demonstra a reprodução das desigualdades de gênero também no cenário das artes.

Hoje estive a perguntar, há eventos em que são praticamente as mesmas pessoas, a maioria é homem, então me pergunto “onde que estão as mulheres aí nesse meio? Onde elas estão, o que elas fazem? Pintam, organizam? Dão as águas, as comidas? Como é que é? Elas não são pintoras, não são artistas, estão sempre em segundo plano, é a minoria, por que isso? (Moami).

O depoimento de Moami traduz nitidamente a persistência da lógica patriarcal, machista e sexista, que insiste em delegar às mulheres um papel subserviente, “predestinado” – em consonância com a perspectiva colonial – a servir (Guerra, 2023b). Nesse sentido, Moami se refere com indignação a uma mensagem de um seguidor no Facebook que dizia: “Moa, és toda boa”. Ao tratar deste fato, ela enfatiza:

Eu olhei aquilo e disse “completamente desrespeitoso”, mas também não me estressei, não vou responder, vou deixar ali, aquela mensagem como tá, porque será preciso em algum momento, posso dizer que um maníaco está sobre este assunto (Moami).

A mensagem postada na rede social evidencia claramente um assédio sexual, ainda que o histórico da modernidade e colonialidade tenha sempre tentado dissimular, justificar e culpabilizar as vítimas. O presente exemplo materializa as ponderações de Stolke (2006), Guerra (2023 c), Anderson (2000), Quijano (1992; 2005) e Gomes (2013), posto que trazem à luz as opressões persistentes herdadas do processo histórico. Percebe-se que o universo do *graffiti*, e possivelmente de várias outras expressões artísticas, ainda reproduz o

pensamento colonial instituído há séculos e expressa o lugar que a África ocupa no imaginário português e também nos demais países do Norte global, bem como revela o lugar de inserção subordinada que foi relegado ao continente africano no processo colonial. Tal como amplamente veiculado pela mídia, a artista também já foi insultada com a clássica frase proferida por portugueses para migrantes e cidadãos originários de ex-colônias, nas palavras dela: “Ó preta, vai pra tua terra!”.

O relato de Moami é um exemplo nítido do racismo e xenofobia amplamente reproduzidos no cotidiano da vida de migrantes situados em Portugal, frequentemente abordados na mídia e retratados na literatura (Severo & Guerra, 2022; Costa et al., 2022; Melo & Vaz, 2021; Gomes, 2013; Correio24h.com.br, 2022; DW, 2020; El País, 2020; Expresso.pt, 2020). Recentemente foi veiculado o assassinato do ator Bruno Candé, um cidadão português, negro, de origem africana, morto enquanto o assassino gritava “*Volta para a tua terra*”. O livro de Manuella Bezerra de Melo – escritora, pesquisadora e migrante brasileira situada em Portugal – intitulado *Volta para a tua terra*, foi elaborado em conjunto com Wladimir Vaz, a partir de xenofobias e discriminações sofridas por ela em Portugal.

Segundo dados do governo português (Portugal, 2022), somente em 2020 a Comissão para a Igualdade e Contra a Discriminação Racial recebeu 655 denúncias de discriminação racial e étnica, o que representa uma elevação de 50% em relação ao ano anterior e um aumento de 400% se comparado a 2015. Cabe assinalar que a elevação do racismo, da xenofobia e dos discursos de ódio tem acompanhado a intensificação dos fluxos migratórios e o simultâneo reascenso da extrema-direita no contexto global, sobretudo após 2015, cujos reflexos também são notáveis no contexto de Portugal (Severo & Guerra, 2022). A escritora Manuella Bezerra de Melo, em depoimento aos meios de comunicação (Correio24h.com.br, 2022: 1), enfatiza:

A xenofobia existe para todo cidadão estrangeiro, entretanto é muito potencializada em Portugal para cidadãos naturais das ex-colônias portuguesas. Portugal até 1974 ainda estava na condição de colonizador e a cultura colonial ainda é muito arraigada na população, que tende a nos olhar como povos inferiores que existem para servi-los (Correio24h.com.br, 2022: 1).

Nota-se que o fim das guerras coloniais e do fascismo português, razão originária da célebre obra artística *Painel do Mercado do Povo* (1974) e da recente obra *48 artistas, 48 anos de liberdade*, parece não ter superado a cristalização do pensamento colonial. Quase 50 anos após a queda de Salazar, a “portugalidade” (Sousa, 2017) mostra “sua cara”, complexificada pela própria realidade contemporânea. Um cenário imerso em um capitalismo predatório, profundamente engajado na perpetuação do poder por meio de (neo)colonialismos e (neo)fascismos que tentam apagar e silenciar todas as vozes dissonantes do empreendimento colonial. Todavia, as artes e a cultura sempre resistem, reinventam e ressignificam o mundo, ainda que mergulhados em todas as suas contradições. A obra *Portugalidade do Ser* (2022), de autoria da artista Moami, parece afirmar-se nessa direção.

4. Pretogalidade de ser

Tal como referido, a obra Pretogalidade de ser (Figura 3) é parte integrante do painel denominado *48 artistas, 48 anos de liberdade* (2022), graffiti pintado coletivamente em Lisboa, que representa uma releitura do histórico *Painel do Mercado do Povo* (1974), feito em comemoração à Revolução de 25 de Abril.



Figura 3. Graffiti intitulado Pretogalidade de Ser (2022), de Moami. Lisboa, painel “48 artistas, 48 anos de liberdade” (2022)

Fonte: <https://www.instagram.com/p/Cflw8jForC9/>

A obra de Moami expressa toda a sua historicidade, marcada pela condição de mulher, artista, 37 anos, negra, migrante, originária de Angola, com nacionalidade portuguesa, habitante da cidade de Lisboa, que cresceu entre dois universos culturais distintos e indelévelmente marcados por serem, cada qual, representantes do país colonizado e do país colonizador. Se nos idos dos anos 1970, o *Painel do Mercado do Povo* (1974) plasmou a alegria do fim do fascismo e a esperança da decolonialidade, o novo painel – em especial a obra *Pretogalidade de Ser* – parece lembrar as sociedades o quão atual é a temática da colonialidade. Nesse sentido, ao nomear a obra *Pretogalidade de ser*, a artista sinaliza uma espécie de repúdio à “portugalidade” e a todos os processos coloniais vinculados a esse conceito, fazendo uma contestação irônica, utilizando recursos de linguagem

(portugalidade/pretoalidade). O *graffiti* encontra ressonância na história de vida e trajetória artística discutida, bem como revela as complexidades e dualidades apresentadas. Se observado o conteúdo da obra, nota-se que ela traduz, na estética, na forma e no contexto, a afirmação da cultura angolana, do direito de existência de um povo, com suas estéticas, suas epistemologias, sua cultura, sua história e sua memória; neste caso, irremediavelmente indissociada de seu histórico colonial.

Cabe ponderar que, por um lado, existe uma dimensão da obra e da artista que é inegavelmente vinculada ao seu histórico e memória cultural, política, social e afetiva, decorrente do fato de ser originária de Angola, um país colonizado, explorado e expropriado por Portugal. Portanto, é uma pessoa que nasceu em uma ex-colônia portuguesa, no período após a Revolução de 25 de Abril e a luta pela libertação. Como tal, cresceu primeiramente em um contexto marcado por heranças políticas e culturais coloniais vívidas, com todas as repercussões que isso implicou, inclusive a migração do pai, causa de sua migração subsequente. Por outro lado, esse cenário também oportunizou a conformação de seus parâmetros e de sua existência, fortemente arraigados às matrizes culturais angolanas – traduzidas plasticamente – transmitidas pelas avós, principais referências afetivas em seu processo de vida. Importa sublinhar que a obra Pretoalidade de ser foi dedicada às avós, o que reitera seus vínculos e ancestralidades. Ademais, a artista (e a obra) traz consigo a evocação do direito aos múltiplos pertencimentos, tantos quantos forem os lugares escolhidos e adotados como seus para viver, tal como referido por Moa:

A minha terra é onde eu pago as minhas contas (Moami). Sou uma negra europeia, então não posso ficar muito fechada nessa cultura só da Angola ou aqui (...) na cultura europeia (Moami).

Os depoimentos estão em consonância com o imaginário e valores contemporâneos, que recusam os limites das fronteiras dos Estados-nação, revelando um tipo de pertença transfronteiriço, alinhado à globalização, ao trânsito, às múltiplas nacionalidades, ao universo móvel e inconstante do trabalho, ainda que essas fronteiras, paradoxalmente, estejam cada vez mais cerradas, especialmente para as mulheres migrantes. Essa “evocação” se revela na estética da obra e na denominação provocativa dela, sinalizando dimensões oriundas de um duplo pertencimento, que traz à luz questões caras a ambas sociedades. Nessa perspectiva, é preciso ponderar que, em razão de a artista ter migrado para Portugal em tenra idade (13 anos), também cresceu em Lisboa, entrelaçada por todo universo simbólico eurocêntrico e carregado das opressões coloniais anteriormente abordadas, mas também imersa no contexto da globalização. Como tal, ela revela alinhamentos com o *modus* de vida e pensamento contemporâneo de uma geração que já cresceu sob influência de um mundo “sem o Muro de Berlim”, “retoricamente sem fronteiras”, mergulhado no neoliberalismo, que acompanhou a ascensão da internet e o surgimento das redes sociais, o fortalecimento dos ideais liberais, bem como todos os impactos que isso trouxe às sociedades globais e à própria modernidade.

Mesmo que as tais “fronteiras inexistentes”, em verdade, nunca tenham deixado de existir; mesmo que o neoliberalismo tenha exacerbado profundamente as desigualdades sociais; mesmo que as promessas da modernidade tenham se revelado falácias e que a colonialidade tenha se perpetuado em todas as suas dimensões (sob novas formas); a geração de Moami cresceu em um mundo globalizado, marcado pela aceleração do tempo e por ambiguidades. Desse modo, a obra *Pretogalidade de ser* parece revelar essas ambivalências e esse modo de existência, que reconhece a perpetuação das colonialidades, mas simultaneamente afirma sua pertença ao país colonizador e aos valores da modernidade. Assim, a reflexão sobre a obra de Moami sinaliza muitas aproximações com a complexidade da contemporaneidade, caracterizada pelos fluxos, pela transitoriedade e inconstância, um tempo marcado por uma “vida líquida” (Bauman, 2001).

A “vida líquida”, sustentada por Bauman (2001), traz características emblemáticas da contemporaneidade e que parecem alinhar-se com as ambiguidades traduzidas na vida artística de Moami e na obra aqui analisada. Fragoso (2011: 114) sintetiza habilmente um elemento central de Bauman que encontra ressonância nas questões abordadas:

A diferença intergeracional se manifesta na experiência da arte da vida. Para as gerações antigas, a arte da vida girava em torno de um plano prévio, de coisas permanentes, as quais vinham se associar os eventos, as casualidades e os apetrechos descartáveis. Para as gerações jovens, a arte da vida funciona como os “happenings” e as “instalações”, tudo é movimentado, desmontado e montado, tendo em vista o momento presente e as incertezas, que são as únicas coisas permanentes. A arte da vida no mundo líquido-moderno caracteriza-se pelas sublevações intermitentes. A modernidade líquida encontra-se em estado de “revolução permanente” (Bauman apud Fragoso, 2011: 114).

5. Considerações finais

A análise do *graffiti Pretogalidade de ser*, a partir da história de vida e trajetória artística de Moami, traz à luz as relações entre graffiti, migração e colonialidade no contexto de Portugal, reiterando a potência que as artes carregam para traduzir (e transgredir) as sociedades. De fato, enquanto expressões da dimensão sensível e simbólica da vida, elas revelam as contradições e complexidades de seu tempo, tal como revelado na obra de Moami. Quarenta e oito anos separam o Painel do Mercado do Povo do graffiti aqui abordado. O fim da ditadura e a libertação das colônias, conquistado pela Revolução de 25 de Abril e plasmado no painel dos anos 1970, anunciava um novo arranjo social livre das amarras do fascismo, da colonialidade e da portugalidade. Pressupunha, assim, a afirmação da autonomia dos povos e do direito humano de ir e vir. A subsequente ascensão da globalização e da internet viriam a consolidar novos paradigmas e modos de vida, ancorados na ideia de “um mundo sem fronteiras”, desterritorializado, intercultural e de natureza móvel, associado a uma espécie de cidadania global (Vieira, 1999), na qual a nacionalidade perdia a força e, no lugar dela, ascendia os múltiplos pertencimentos e o direito de deliberar onde se deseja viver. A obra e a fala de Moami são bastante nítidas nessa direção: “A minha terra é onde eu pago as minhas contas”.

Paradoxalmente, a trajetória da artista e o *graffiti Pretogalidade* de ser também desnudam os limites do “livre trânsito” apregoado pelo sistema e evidenciam o quão enraizado ainda se encontra o pensamento colonial na sociedade portuguesa e no universo do graffiti, cujas repercussões são nítidas no cotidiano, especialmente de mulheres migrantes originárias das ex-colônias. As mazelas vivenciadas por migrantes e refugiados no contexto europeu e em nível global – condicionadas por políticas cada vez mais securitárias – reiteram essas questões e confirmam que, na vida real, nem todos os seres humanos possuem o mesmo direito de atravessar fronteiras, o que revela as contradições vigentes e contradiz, em certa medida, muitos elementos constituintes dos paradigmas contemporâneos.

Apesar das evidências, é também inegável as incontáveis transformações pelas quais o mundo passou e que influenciou as últimas gerações. Nesse sentido, a obra *Pretogalidade de ser* e o percurso de Moa, inegavelmente, refletem sua profunda conexão com o tempo presente. Um tempo híbrido, ambivalente, inconstante, que parece refletir um interregno entre o velho que ainda não morreu – e que, pelo contrário, parece ressurgir com fantasmas neofascistas que achávamos ter sepultado – e o novo que ainda não nasceu, mas está sendo forjado no compasso da história. Há quase um século atrás, Gramsci (1999) já sinalizava tal questão.

As artes certamente continuarão a desempenhar seu imensurável papel na constituição da memória, na evocação do presente e no prenúncio do devir. Por isso, elas são lócus da vanguarda, pois alimentam a historicidade e simultaneamente evocam o mundo em estéticas por vezes incompreensíveis para o tempo presente, comumente encharcadas de contradições ordinárias, mas exatamente por isso sempre sensíveis aos movimentos da história.

Referências Bibliográficas

- Almeida, Bernardo Pinto de (2009). Arte Portuguesa: da pré-história ao século XX. In Rodrigues, Dalila (Coord.). *O modernismo II: O Surrealismo e depois*. Lisboa: FUBU/IMC/IGESPAR.
- Alves, Valeria Aparecida (2021). Onde está a arte do pós-25 de Abril? o debate sobre as artes plásticas em Portugal, nas críticas de Egídio Álvaro (Revista de Artes Plásticas) e Rocha de Sousa (Revista Opção). *Locus: Revista de História*, 27(1), 416-439.
- Anderson, Joan M. (2000). Gender, ‘race’, poverty, health and discourses of health reform in the context of globalization: a postcolonial feminist perspective in policy research. *Nursing Inquiry*, 7, 220-229.
- Bauman, Zygmunt (2001). *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Comissão Comemorativa 50 Anos 25 de Abril (2022). *48 Artistas 48 anos de liberdade*. Acedido em <https://www.50anos25abril.pt/iniciativas/a-cultura-ao-servico-da-revolucao>
- Correio24horas.com.br. (2022). “Volta para tua terra”: xenofobia contra brasileiros em Portugal sobe 505% em 5 anos. Consult. 24 jul. 2022. Disponível em: <https://www.correio24horas.com.br/noticia/nid/volta-para-tua-terra-xenofobia-contra-brasileiros-em-portugal-sobe-505-em-5-anos/>
- Costa, Karla Adriana Oliveira et al. (2022). Racismo obstétrico em Portugal: Relato de experiência de um coletivo antirracista. *Fórum Sociológico*, 2(41), 7-14.

- Crenshaw, Kimberlé (2002). Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero. *Estudos feministas* 1, 171-189.
- Cruzeiro, Cristina Pratas (2021). Art with Revolution! Political mobilization in artistic practices between 1974 and 1977 in Portugal. *On the w@terfront*, 63(10), pp. 3-35.
- Dussel, Enrique (1993). 1492: o Encobrimento do Outro: a origem do mito da modernidade. Petrópolis, RJ: Vozes.
- DW (2020). *Onda de racismo em Portugal choca sociedade civil*. Consult. 24 jul. 2022. Disponível em: <https://www.dw.com/pt-002/onda-de-racismo-choca-sociedade-civil-em-portugal-que-pede-fim-da-impunidade/a-55508464>
- El País (2020). *Portugal investiga ameaças de morte da extrema-direita contra três deputadas*. Consult. 24 jul. 2022. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/internacional/2020-08-14/portugal-investiga-ameacas-de-morte-da-extrema-direita-contra-tres-deputadas.html>
- Expresso.pt. (2022). *Uma confluência geracional: 48 artistas recriam mítico painel em nome da liberdade*. Consult. 24 jul. 2022. Disponível em: <https://expresso.pt/sociedade/2022-06-02-Uma-confluencia-geracional-48-artistas-criam-mitico-painel-em-nome-da-liberdade-e3a282b2>
- Fragoso, Tiago Oliveira (2011). Modernidade líquida e liberdade consumidora: o pensamento crítico de Zygmunt Bauman. *Revista Perspectivas Sociais*, 1(1), 109-124.
- Freixo, Adriano (2009). Repercussões da Revolução dos Cravos. *Tensões Mundiais*, 5(8), 247-264.
- Gomes, Mariana Selister (2013). O Imaginário Social <Mulher Brasileira> em Portugal: Uma Análise da Construção de Saberes, das Relações de Poder e dos Modos de Subjetivação. *DADOS – Revista de Ciências Sociais*, 56(4), 867-900.
- Gramsci, Antonio (1999). *Cadernos do cárcere*; v. 1. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Guerra, Paula, Hoefel, Graça, Severo, Denise & Sousa, Sofia (2020). *Women on the Move. Contributions to the aesthetic-political activism approach of Brazilian migrant women. Memoires Identites Marginalites Dans Le Monde Occidental Contemporain*, 120-135, <https://doi.org/10.4000/mimmoc.5403>
- Guerra, Paula, Hoefel, Graça, Severo, Denise & Sousa, Sofia (2021). “Tu é machista”. Música, ativismo estético-político e (re)configuração social e política nos tempos presentes. *Revista NAVA*, 6(1/2), 267-297.
- Guerra, Paula (2023a). Underground Artistic-Creative Scenes Between Utopias and Artivisms. *Journal of Cultural Analysis and Social Change*, 8(2), 10. DOI: <https://doi.org/10.20897/jcasc/14063>.
- Guerra, Paula (2023b). DIY, fanzines and ecofeminism in the Global South: ‘This city is my sister’. *DIY, Alternative Cultures & Society*, 1(3). DOI <https://doi.org/10.1177/27538702231211062>.
- Guerra, Paula (2023c). Réquiem para Dois Rios. Contributos para uma discussão acerca do ativismo ambiental indígena e ecofeminista no Sul Global [Requiem for Two Rivers. Contributions to a discussion on indigenous and ecofeminist environmental activism in the Global South]. Caiana. *Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*, 22, 15-29.
- Guerra, Paula (2019). Nothing is forever: um ensaio sobre as artes urbanas de Miguel Januário±MaisMenos±. *Horizontes Antropológicos*, 25(55), 19-49.
- Hoefel, Graça & Severo, Denise (2022). *Graffiti e pandemia Narrativas de resistência e de reinvenção da vida*. Anos 90, 26, pp. 1-24.

- Melo, Manuella Bezerra & Vaz, Wladimir (2021). *Volta Para Tua Terra: uma antologia antirracista/antifascista de poetas estrangeiros em Portugal*. Lisboa: Urutau.
- Mourão, Rui (2015). Performances Artivistas: incorporação duma ética de dissensão numa ética de resistência. *Cadernos de Arte e Antropologia*, 4(2), 53-69.
- Mundoatual.pt. (2022). *48 artistas reinterpretem "Painel Mercado do Povo" pintado 48 anos antes em Lisboa*. Consult. 24 jul. 2022. Disponível em: <https://mundoatual.pt/48-artistas-reinterpretam-painel-mercado-do-povo-pintado-48-anos-antes-em-lisboa/>
- Nogueira, Isabel (2008). Artes plásticas e pensamento crítico em Portugal nos anos setenta: aspectos de uma modernidade adiada. *Revista Intellectus*, 7(2), 1-27.
- Oliveira, Denilson Araújo de (2004). *Por uma significação do movimento Hip Hop*. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Geografia) – Universidade Federal Fluminense, Niterói.
- Piscitelli, Adriana (2008). Interseccionalidades, categorias de articulação e experiências de migrantes brasileiras. *Sociedade e Cultura*, 11(2), 263-274.
- Portugal (2022). *O combate ao racismo e à discriminação é um desafio urgente das nossas sociedades*. Consult. 24 jul. 2022. Disponível em: <https://www.portugal.gov.pt/pt/gc22/comunicacao/noticia?i=o-combate-ao-racismo-e-a-discriminacao-e-um-desafio-urgente-das-nossas-sociedades>
- Quijano, Aníbal (1992). Colonialidad y Modernidad-racionalidad. In Bonillo, H. (Org.). *Los conquistados* (pp. 437-449). Bogotá: Tercer Mundo Ediciones, FLACSO.
- Quijano, Aníbal (2005). Dom Quixote e os moinhos de vento na América Latina. *Estudos Avançados*, 19 (55), 9-31.
- Severo, Denise Osório & Guerra, Paula (2022). Extrema-direita, xeno-populismo e colonialidade: discursos de ódio e colonização do imaginário no presente. *Todas as Artes. Revista Luso-brasileira de Artes e Cultura*, 5(1), 55-76.
- Silva, Caroline Rebeca Comin (2019). *A performance arte como intervenção nos Encontros Internacionais de Arte (1974-1977)*. Dissertação (Mestrado em História da Arte Contemporânea). Lisboa: Universidade Nova de Lisboa.
- Sousa, Vitor (2017). O Estado Novo, a cunhagem da palavra “portugalidade” e as tentativas da sua reabilitação na atualidade. *Estudos em Comunicação*, 25(1), 287-312.
- Stolke, Verena (2006). O enigma das interseções: classe, “raça”, sexo, sexualidade. A formação dos impérios transatlânticos do século XVI ao XIX*. *Estudos Feministas*, 14(1), 15-42.
- Timeout.pt. (2022). *Artistas recriam Painel do Mercado do Povo para celebrar a liberdade*. Acedido em <https://www.timeout.pt/lisboa/pt/noticias/artistas-recriam-painel-do-mercado-do-povo-para-celebrar-a-liberdade-060622>
- Vieira, Liszt (1999). Cidadania global e Estado Nacional. *Revista Dados* 42(3). Consult. 24 jul. 2022. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/dados/a/7fdYVdGnCpxkr7GbkMjjJWK/?lang=pt>
- Visão.sapo.pt. (2022). *48 artistas reinterpretem "Painel Mercado do Povo" pintado 48 anos antes em Lisboa*. Consult. 24 jul. 2022. Disponível em: <https://visao.sapo.pt/atualidade/politica/2022-06-08-48-artistas-reinterpretam-painel-mercado-do-povo-pintado-48-anos-antes-em-lisboa/>

Maria da Graça Luderitz Hoefel

Professora do Departamento de Saúde Coletiva na Universidade de Brasília. Campus Universitário Darcy Ribeiro, Brasília-DF | CEP 70910-900 Universidade de Brasília. E-mail: gracahoefel@unb.br. ORCID: 0000-0003-2176-501.

Denise Osório Severo

Professora do Departamento de Saúde Coletiva na Universidade de Brasília. Campus Universitário Darcy Ribeiro, Brasília-DF | CEP 70910-900 Universidade de Brasília. E-mail: denise.severo@unb.br ORCID: 0000-0002-9337-9309.

Paula Guerra

Professora associada de sociologia da Faculdade de Letras e investigadora do Instituto de Sociologia da Universidade do Porto. Professora adjunta no Griffith Center for Social and Cultural Studies na Austrália. Investigadora colaboradora no Centro de Investigação Transdisciplinar «Cultura, Espaço e Memória», no Centro de Estudos de Geografia e Ordenamento do Território e no DINÂMIA'CET-IUL - Centre for Socioeconomic Change and Territorial Studies, Portugal. Co-fundadora e editora-chefe (com Andy Bennett) do Journal da SAGE: *DIY, Alternative Culture & Society*. Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Via Panorâmica, s/n, 4150-564 Porto, Portugal. E-mail: pguerra@letras.up.pt. ORCID: 0000-0003-2377-8045.

Receção: 28/12/2022

Aprovação: 12/09/2023

Citação:

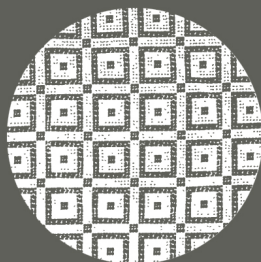
Hoefel, Maria Da Graça, Severo Denise, Guerra Paula (2023). Graffiti, migração e decolonialidade: reflexões sobre a Pretogalidade de ser. *Todas as Artes: Revista Luso-Brasileira de Artes e Cultura*, 6(3), pp. 32-51. ISSN 2184-3805. DOI: [10.21747/21843805/tav6n3a2](https://doi.org/10.21747/21843805/tav6n3a2)

TODAS AS ARTES



REVISTA LUSO-BRASILEIRA DE ARTES E CULTURA

ALL THE ARTS LUSO-BRAZILIAN JOURNAL OF ART AND CULTURE



Vol. 6, N. 3, Set.-Dez. 2023
ISSN 2184-38052

