

O meu pai (já) morreu

**NARRATIVAS VISUAIS SOBRE MORTE, LUTO
E O SENTIMENTO DE PERDA NA ADOLESCÊNCIA**

Relatório de Projecto

RAQUEL BOAVISTA
DISSERTAÇÃO DE METRADO APRESENTADA
À FACULDADE DE BELAS ARTES DA UNIVERSIDADE DO PORTO
EM DESIGN DA IMAGEM

O meu pai (já) morreu

**NARRATIVAS VISUAIS SOBRE MORTE, LUTO
E O SENTIMENTO DE PERDA NA ADOLESCÊNCIA**

Relatório de Projecto

Relatório de projecto apresentado para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Design da Imagem, realizada sob a orientação científica do Professor Doutor Rui Vitorino dos Santos.

Julho 2018

DEDICATÓRIA

Ao meu pai.



FIG. 1 PAI

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, o Prof. Doutor Rui Vitorino dos Santos, por ter dissipado as minhas dúvidas e por me ter apoiado e encorajado nas decisões feitas perante este projecto, por reconhecer o meu esforço e a qualidade do meu trabalho no melhor elogio que me podia ter dado: “mudaste muito Raquel”. Ao Rúben por ter acreditado em mim naqueles momentos em que duvidava de tudo e à minha mãe por me ter comprado biscoitos, pão e salada quando chegava a casa sem criatividade para cozinhar.



FIG. 2 O MEU CÃO

RESUMO

Este relatório de projecto tem como principal objectivo reflectir sobre o papel da ilustração e da escrita na criação de narrativas visuais que pretendem ilustrar uma temática tão intrinsecamente humana e extremamente pessoal, como o é a morte do pai.

Falamos do ilustrador como personagem, referindo a capacidade que o ilustrador possui de se retratar a si mesmo através de narrativas autobiográficas. Expomos também a ideia do ilustrador enquanto intérprete, pela forma como ele próprio é o seu próprio intérprete, capaz de, ao mesmo tempo, interpretar o que sente e o que produz no próprio trabalho, procurando por soluções que providenciam uma auto-terapia. Abordamos igualmente a questão do ilustrador enquanto autor, através da auto-edição ou publicação independente, onde procuramos demonstrar a autonomia e o controlo exercidos, onde o autor coopera em todas as fases do projecto, tornando-se o seu próprio mediador, através de um processo que designamos como auto-etnográfico.

PALAVRAS-CHAVE

morte do pai; adolescência; auto-terapia; narrativas visuais; ilustração; auto-edição

ABSTRACT

This project report has as main goal to reflect about the key-role of illustration and writing when creating visual narratives that aim to reflect a theme that is so intimate, human and extremely personal, which is the death of a father. We talk about the illustrator as a character, through the ability that the illustrator has when portraying himself through autobiographical narratives. We also approach the idea of the illustrator as an interpreter, by the way he, himself, is his own interpreter able to, at the same time interpret what he feels and the outcome of his own work, seeking for solutions that provide a self-therapy. We also show the matter of the illustrator as an author, through self-publishing, where we aim to show his autonomy and control at all project phases, becoming his own mediator, through a process we designate as autoethnographic.

KEYWORDS

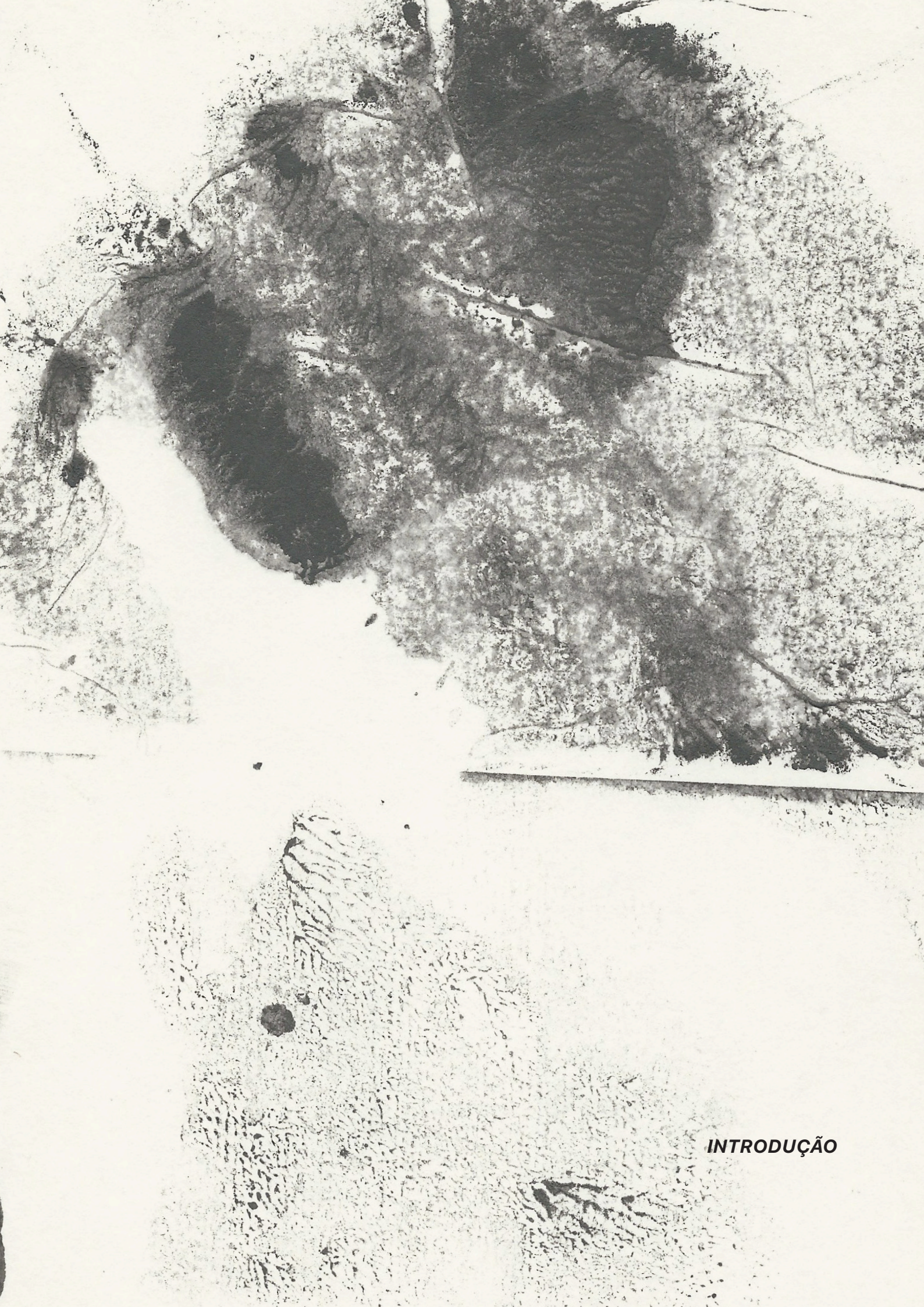
father's death; adolescence; self-therapy; visual narratives; illustration; self-publishing

SUMÁRIO

Dedicatória	III
Agradecimentos	IV
Resumo & Palavras-chave	V
<i>Abstract & Keywords</i>	VI
Lista de figuras	VIII
Introdução	09
Capítulo 1: A morte, o luto e o sentimento de perda na adolescência	12
1.1 Uma breve história da morte	13
1.2 A morte do pai na adolescência	14
1.3 O luto e o sentimento de perda	16
Capítulo 2: O ilustrador enquanto personagem, intérprete e autor	19
2.1 O ilustrador enquanto personagem: as narrativas autobiográficas	20
2.2 O ilustrador enquanto intérprete: o processo catártico do desenhar	22
2.3 O ilustrador enquanto autor: a auto-edição	23
Capítulo 3: O sujeito que investiga enquanto objecto de investigação	26
3.1 Investigação em arte e design	27
3.2 Estudo auto-etnográfico	28
3.3 Casos-de-estudo	29
Capítulo 4: O projecto prático	43
4.1 Narrativas do eu: o método criativo	44
4.2 Olhar para o desenho	50
4.3 O artefacto final	60
Conclusão	68
Referências bibliográficas	75
Apêndices	79
1 Elementos visuais que constituem as publicações (digitalizações e fotografias)	80
2 O artefacto final (fotografias)	96

LISTA DE FIGURAS

- Figura 1 *Pai* – p.111
Figura 2 *O meu cão* – p.1v
Figura 3 *O meu pai* – p.10
Figura 4 *Escolha de personagens* – p.30
Figura 5 *A cinza do cigarro* – p.31
Figura 6 *O autor a usar uma máscara de rato* – p.32
Figura 7 *O mingar do autor* – p.32
Figura 8 *O xenofobismo de Vladek* – p.33
Figura 9 *Sessões de terapia do autor* – p.33
Figura 10 *Capa do livro* – p.33
Figura 11 *Cobras e facas: falar e magoar* – p.34
Figura 12 *O vazio: a ausência do pai* – p.34
Figura 13 *Retrato do pai* – p.35
Figura 14 *A música como refúgio* – p.35
Figura 15 *Gerardo* – p.35
Figura 16 *A casa da mãe* – p.36
Figura 17 *A morte de Gerardo* – p.37
Figura 18 *A dor* – p.37
Figura 19 *A despedida de Gerardo* – p.38
Figura 20 *Os objectos* – p.38
Figura 21 *Caixa-arquivo* – p.40
Figura 22 *As dez publicações* – p.40
Figura 23 *Os traços* – p.40
Figura 24 *As expressões* – p.40
Figura 25 *As narrativas* – p.40
Figura 26 *Os padrões* – p.41
Figura 27 *Os contornos* – p.41
Figura 28 *Auto-retrato e auto-reflexividade* – p.42
Figura 29 *Auto-retrato* – p.45
Figura 30 *Escrita* – p.45
Figura 31 *Desenhos-cegos* – p.46
Figura 32 *O escrever* – p.46
Figura 33 *Preparar a música* – p.46
Figura 34 *Pinturas fluidas* – p.47
Figura 35 *Desenho de contorno* – p.47
Figura 36 *O riscar* – p.48
Figura 37 *Os riscos* – p.48
Figura 38 *Monotípias* – p.48
Figura 39 *Decalcar e cortar* – p.49
Figura 40 *Pintar e cortar* – p.49
Figura 41 *Velório do pai* – p.51
Figura 42 *Petúlia* – p.51
Figura 43 *Almoço nos avós* – p.51
Figura 44 *Petéquias* – p.51
Figura 45 *Escrever sobre música* – p.52
Figura 46 *Odiar* – p.52
Figura 47 *Discussão: a escrita como complemento* – p.53
Figura 48 *The French Girl: a escrita como imagem* – p.53
Figura 49 *Eu e o meu pai, no sofá, a ver filmes* – p.54
Figura 50 *A jantar sozinha* – p.54
Figura 51 *O abraço da minha irmã* – p.55
Figura 52 *Pataniscas* – p.55
Figura 53 *Monotípias* – p.56
Figura 54 *Monotípias* – p.56
Figura 55 *Pintura, impressão e cortar* – p.57
Figura 56 *Pintura, impressão e cortar* – p.57
Figura 57 *Auto-retrato* – p.58
Figura 58 *Retrato da mãe* – p.58
Figura 59 *Retrato do pai* – p.59
Figura 60 *Retrato da avó* – p.59
Figura 61 *As publicações* – p.60
Figura 62 *Sobre a autora do projecto* – p.61
Figura 63 *Sobre a mãe da autora* – p.61
Figura 64 *Sobre o pai da autora* – p.61
Figura 65 *Sobre a família da autora* – p.61
Figura 66 *Re-estruturar* – p.62
Figura 67 *Organizar* – p.62
Figura 68 *Preparar para digitalizar* – p.63
Figura 69 *Mãe* – p.64
Figura 70 *Pormenor das publicações* – p.65
Figura 71 *Mancha do conjunto* – p.66
Figura 72 *Coser* – p.66
Figura 73 *Pormenor da linha* – p.66
Figura 74 *O miolo interno: texto* – p.67
Figura 75 *Caixa-arquivo* – p.68
Figura 76 *A mãe como um elemento menos forte* – p.69
Figura 77 *Apetites (desenho-vego)* – p.69
Figura 78 *Amor* – p.70
Figura 79 *A avó no hospital* – p.71
Figura 80 *Desenhar no chão* – p.72
Figura 81 *Dor (1º desenho-cego)* – p.73
Figura 82 *Dor (2º desenho-cego)* – p.73
Figura 83 *Dor (desenho figurativo)* – p.73
Figura 84 *O sorriso da infância* – p.74



INTRODUÇÃO

INTRODUÇÃO

Sempre morremos, morremos desde sempre e iremos para sempre, morrer. Falar sobre morte é complexo e envolve um ligeiro arrepiar da pele. Na minha família existe uma certa habituação à morte e o falar sobre esta é feito com uma ligeira indiferença. Falo da minha família e, mais especificamente na primeira pessoa, por este projecto ser sobre mim e sobre questões de índole pessoal e familiar. Trata-se de um projecto auto-etnográfico que, através da escrita e do desenho, transforma estes em sessões terapêuticas e catárticas, que se podem ver como uma auto-terapia. A minha própria experiência de luto faz parte deste projecto, como história e motivação.

A primeira pessoa a quem falei do tema deste projecto, perguntou-me “Será que isso te vai fazer bem”? Denotou-se alguma preocupação por ir reviver um momento marcadamente traumático da minha adolescência. Essa pergunta vai de encontro a uma outra, formulada por Patricia Leavy (2009): Quais são as recompensas e os desafios sobre escrever sobre nós mesmos? (p.36).

No fundo tento perceber o porquê de ser como sou, o que me levou a ser como sou. Será que posso culpar o meu passado menos bom, que carrego comigo de forma tão pesada, às atitudes e reacções que tenho hoje em dia comigo mesma e com as pessoas que me rodeiam? De certa forma não queremos acreditar que somos assim só porque sim.

Este projecto apresenta-se como uma memória, uma lembrança em homenagem ao meu pai. Foi ele que me incentivou desde muito cedo a desenhar e a pintar.



FIG. 3 O MEU PAI

Podemos afirmar que a abordagem do projecto é experimental e interpretativa, onde pretendemos encontrar e descrever formatos e métodos que melhor se enquadram a uma necessidade de catarse com próximos do terapêuticos, através da exploração do desenho e da escrita, nos quais se pretende capturar memórias passadas que reflectem sobre os processos de luto e o sentimento de perda, bem como as consequências emocionais e relacionais que surgem na adolescência e que acompanham o crescimento da autora até ao presente. O objectivo final deste projecto é a construção de um objecto editorial auto-editado, constituído por uma série de publicações ilustradas.

No primeiro capítulo deste relatório, “A morte, o luto e o sentimento de perda na adolescência” iremos introduzir o conceito, a ideia, o sentimento e a mensagem da morte. Iremos caracterizar fases da adolescência e enquadrá-la a partir do luto e do sentimento de perda, bem como a ausência do pai. No segundo capítulo, “O ilustrador enquanto personagem, intérprete e autor” iremos abordar as narrativas autobiográficas, onde o autor é a própria personagem da história, passando pela interpretação da catarse através de exercícios do desenho, terminando com o ilustrador enquanto autor, abordando as práticas da auto-edição em objectos editoriais. No terceiro capítulo “o sujeito que investiga enquanto objecto de investigação”, introduzimos posições sobre a investigação em arte e design, bem como estruturamos o nosso projecto a partir do estudo auto-etnográfico, contextualizado através da exposição de três casos de estudo, no âmbito da ilustração, das narrativas autobiográficas e da auto-edição editorial. No quarto capítulo “O projecto prático”, abordamos numa primeira fase o método criativo a partir de relatos sobre experiências, erros e decisões, passando pela análise de alguns dos desenhos produzidos, terminando com a exposição de todo o processo de construção do objecto editorial auto-editado, constituído por publicações ilustradas.



1

A MORTE, O LUTO E O SENTIMENTO
DE PERDA NA ADOLESCÊNCIA

1

A MORTE, O LUTO E O SENTIMENTO DE PERDA NA ADOLESCÊNCIA

Numa primeira fase deste capítulo introduzimos o conceito, a ideia, o sentimento e a mensagem da morte. Com uma abordagem alargada, despertamos a curiosidade e a inquietação que a morte provoca no ser humano, bem como o estímulo que é sentido após a presença da morte em alguém que nos é próximo. Apesar de sermos conscientes da nossa finitude biológica, agimos como se isso nunca fosse acontecer. No fundo, acreditamos ser imortais. Por isso mesmo, afastamos o tema o máximo possível de nós e daqueles que amamos, numa tentativa irreal de sobrevivermos à morte, à dor e ao medo. Agimos como se a morte não fosse o pilar essencial à forma como a sociedade e o mundo se constroem e sobrevivem, geração após geração.

Numa segunda fase iremos, essencialmente, procurar relações e especificações relacionadas com a fase inicial da adolescência, entre os 10 e 14 anos, por se enquadrar com a experiência vivida pela autora deste projecto. Tendo isto em mente, iremos procurar enquadrar a idade do adolescente como causa e consequência para as reacções sentidas no processo de luto por morte de um dos pais. Mais à frente iremos afinar essas reacções tendo como indicador a morte do pai, apenas. Como consequência à ausência do pai, temos a relação entre mãe e filha, onde procuramos perceber a dicotomia dessa relação.

Procuramos também abordar a construção do processo de luto de forma alargada, para depois cingirmo-nos ao luto na adolescência. Como reacções e formas de cooperar com a existência do luto, falamos de rituais de memória, onde existe um reviver das lembranças passadas através de objectos deixados para trás, juntamente com a (re)construção da identidade, através da necessidade de encontrar novos alicerces pessoais e sociais na procura por significados.

1.1 UMA BREVE HISTÓRIA DA MORTE

“Entre todos os poderes que a vida nos revela, destaca-se o poder da morte, pelo seu rigor, imparcialidade, resoluta eficácia e invencibilidade, igualando todos os seres vivos” (Oliveira, 2008, p.68) constituindo “a mais inexorável das certezas e a mais abissal de todas as questões” (Borges-Duarte, 2008, p.282). De acordo com o historiador Philippe Àries (*as cited in* Littlewood,

1993), as atitudes perante a morte por parte das sociedades ocidentais são caracterizadas por medo e vergonha (p.69). O medo é definido como sendo a resposta mais imediata e intuitiva à morte, pois “nenhum de nós pode verdadeiramente aceitar ou mesmo entender a afirmativa de que somos mortais” (Davies, 2005, p.149). O sociólogo Tony Walker (2017) equipara a morte a um tabu social juntamente com a ideia de negação como um mecanismo de defesa inerente ao ser humano (p.12), numa tentativa de nos poupar ao sofrimento, à vergonha e ao incómodo que a morte e o luto contêm. Por sua vez, Robert Kastenbaum e Ruth Aisenberg (1983) associam a morte a um estímulo (p.41), pois “é quando o ser humano percebe a finitude que cada instante vivido adquire um novo significado, à luz dos pesos e contrapesos dos seus ideais, acções e do seu destino” (Oliveira, 2008, p.69).

“Na nossa época (...) a morte tornou-se interdita” (*idem*, p.60) onde a “sociedade propõe ao homem negar a morte e defender-se dela através do racionalismo da ciência moderna” (Santos, 2001, p.31). Por sua vez, “banaliza a morte do outro e, com frequência, transforma-a num espectáculo, nos media, no cinema” (Oliveira, 2008, p.138). A sociedade e os seus poderes institucionalizados, bem como os avanços na tecnologia e na ciência, impulsionam o ser humano a acreditar na finitude biológica do corpo pouco real, “numa sociedade que incita a uma vida ocupada, devotada à profissão e ao bem-estar material” (*idem*, p.119). Richard G. Dumont & Dennis C. Foss (*as cited in* Mellor, 1993) justificam a ideia ao afirmar de que a sociedade precisa, de certa forma, negar a morte, para permitir que o ser humano continue a sua vida diária com um sentido de compromisso (p.13).

Apesar de o ser humano e a sociedade afastarem a morte energeticamente “a cultura justifica o seu pleno sentido em função da morte que a sustenta” (Oliveira, 2008, p.67). Paula Isabel Santos (2001) aborda o conceito de imortalidade simbólica através da ideia de que a morte justifica e sustenta, pela importância na transmissão de saberes de geração em geração e na compreensão da actividade humana pedagógica, espiritual e até parental (p.43). É o que nos faz querer mais e querer ser melhor. “Cada um de nós vive através dos seus filhos e filhas, netos e netas, numa cadeia biológica sem fim” (Santos, 2001, p.51).

1.2 A MORTE DO PAI NA ADOLESCÊNCIA

Em 1979, Peter Blos (*as cited in* Balk, 2014) introduziu o conceito do desenvolvimento adolescente através da enunciação de três fases: adolescência inicial (10-14 anos), adolescência intermédia (15-17 anos) e adolescência tardia (18-22 anos) (p.8). Numa fase

inicial da adolescência, o jovem sente-se em conflito consigo mesmo, por querer dar os primeiros passos independentes dos pais e, ao mesmo tempo, sentir-se protegido e seguro no seio familiar (Balk, 2014, p.3).

Para Douglas J. Davies (2005), a morte dos pais define e transforma a noção de “eu” no mundo. Davies chega mesmo a argumentar que a morte dos pais é fundamental para alguns aspectos da maturidade na vida adulta, no que diz respeito a heranças e no desenvolvimento de uma identidade própria (p.41). Apesar de não existir um consenso quanto às consequências que a morte do pai ou mãe podem provocar num filho(a) (Silverman & Worden, 1993, p.300), todos concordamos na experiência traumática que é a morte de um pai ou mãe durante a infância ou adolescência, ou melhor, quando ainda olhamos para eles como representantes do mundo inteiro; quando ainda estamos física e emocionalmente dependentes deles.

F. Brown, psiquiatra britânico (*as cited in* Kastenbaum & Aisenberg, 1983) ao analisar a relação entre orfandade na infância e doenças depressivas na vida adulta, conclui que, mesmo havendo um atrasar ou até uma ausência na demonstração de luto por parte da criança, esse irá ser sentido mais tarde, já na vida adulta, com conotações depressivas (p.11).

Segundo Michael E. Lamb (2010), o papel do pai é essencial no que diz respeito ao equilíbrio e apoio emocional no seio familiar, proporcionando uma melhor relação entre mãe e filho(a) (p.2). Henry B. Biller e Jon Lopez Kimpton (2010) defendem que, por norma, ao exercer um papel paternal activo, o pai está a dotar o filho(a) de uma maior oportunidade de desenvolver uma imagem corporal positiva, bem como, um aumento da auto-estima, força moral e competências sociais (p.161). Segundo a interpretação de Talcott Parsons (*as cited in* Malpique, 1998), o pai representa o elo de ligação entre o seio familiar e o meio envolvente – a sociedade (p.32).

Em Douglas C. Kimmel & Irving B. Weiner (1985) existe a percepção de que filhos que sofram de uma ausência paternal através da morte, reúnem menos tendências para desenvolver problemas comportamentais ou distúrbios psicológicos durante a adolescência e em adultos, quando comparados com a ausência do pai por divórcio, por exemplo. Para além disso, Kimmel & Weiner (1985) defendem que os adolescentes têm uma menor tendência para sofrer impactos negativos sobre a ausência do pai quando comparados a crianças mais jovens (p.250).

Celeste Malpique (1998) fala também do perigo da ausência real do pai, ao mencionar uma possível e excessiva idealização da figura paternal por parte do filho(a), que, dessa forma, constrói mentalmente um pai imaginário (p.98).

Mavis E. Hetherington, em 1972 (*as cited in* Malpique, 1998) conduziu um estudo sobre

filhas-adolescentes (13-17 anos) e as consequências da ausência do pai por morte e por divórcio, quando comparadas com filhas-adolescentes num ambiente familiar “normal”. Eram filhas únicas e nenhuma das mães tinha voltado a casar. Hetherington conclui que as adolescentes dos dois grupos demonstravam dificuldade em relacionar-se com homens e companheiros. As filhas das viúvas eram mais tímidas e as filhas de pai divorciados procuravam despertar atenção nos homens e revelavam uma maior actividade heterossexual. Todas as filhas demonstravam uma maior dependência das mães (pp.105,106).

Em Malpique (1998) deparamo-nos com autores que defendem que as filhas não parecem ser tão afectadas pela ausência do pai, talvez por o modelo de identificação – a mãe – estar presente. Outros sugerem que as filhas, na ausência do pai, rejeitam a sua feminilidade (p.103). Existem ainda alguns autores que relacionam a boa adaptação social e afectiva da filha à influência paternal, afirmando que a “realização satisfatória no casamento e na vida sexual da filha está correlacionada com uma relação afectuosa com o pai” (Malpique, 1998, p.105).

1.3 O LUTO E O SENTIMENTO DE PERDA

Relativamente ao processo de luto, em 1917, Sigmund Freud (*as cited in Santos, 2001*) compara o luto e a melancolia, onde “mostrou que a depressão profunda e outros distúrbios mentais eram muitas vezes uma expressão de luto mal resolvido” (p. 30). Em 1937, Helene Deutsch (*as cited in Middleton, Raphael, Martinek & Misso, 1993*) introduziu o conceito de *absent grief*, demonstrando que a não vivência do luto na altura certa, poderia transformar-se em períodos depressivos no futuro, provocando reacções como ansiedade e omissão de afecto (p.46). Mais tarde, em 1944, Erich Lindemann (*as cited in Middleton et al., 1993*) apercebe-se que o atraso em expressar e vivenciar o luto pela morte de um ente querido pode durar anos, e que este pode ser de novo iniciado através duma nova perda (p.46).

A grande maioria dos estudos conduzidos durante o século XX, indicam que lidar com o luto na adolescência conduz a um aumento da maturidade do adolescente, ao contrário de uma regressão e distúrbio psicológico. Em vez de promover obstáculos, o processo de luto no adolescente parece conduzir a um desenvolvimento de si mesmo, dotando-o de uma maturidade precoce (Balk & Corr, 1996, pp.14,15). Mesmo assim, adolescentes em processo de luto sentem-se diferentes e distantes dos seus colegas. Estes, muitas vezes sem perceberem, reagem de forma estranha, como se o adolescente, agora sem pai ou mãe, fosse alguém anormal (Tyson-Rawson, 1996, p.170). Por sua vez, Julia Stokes, Catriona Reid e Vanessa Cook (2009),

abordam a ideia de que o luto adolescente pode estar relacionado com ansiedade, depressão, culpa e raiva, bem como doenças crónicas, fraca auto-estima, distúrbios comportamentais na escola e dificuldades interpessoais (p.178).

Como forma de lidar com sentimentos conturbados como a ansiedade, a depressão, a culpa e a raiva, manter um diário ou falar com alguém são opções viáveis e bastante comuns. Josef Breuer e Sigmund Freud (*as cited in* Ross & Buehler, 1994) descreveram os efeitos curativos e terapêuticos que se podem alcançar ao incentivar os pacientes a expressarem emoções e pensamentos reprimidos. Existem pesquisas recentes que relacionam o acumular do stress e até o aparecimento de possíveis doenças com a inibição em expressar emoções e pensamentos traumáticos (p.219).

Da mesma forma que manter um diário nos pode ajudar a encontrar alguma tranquilidade, manter por perto objectos que pertenciam à pessoa amada, tais como fotografias ou peças de roupa, podem desencadear rituais de memória onde, em momentos íntimos, revivemos o passado. Ao recordarmos, é como se voltássemos atrás no tempo. Tentamos aproximar-nos dos que já não estão presentes e ganhamos novos entendimentos sobre eles. Mantemos por perto pequenas heranças que nos possam ser deixadas, bem como promessas, conselhos, ideais e formas de fazer as coisas (Attig, 2000, pp.48,49).

Síntese

Ao longo deste capítulo foi demonstrado que o adolescente coopera de forma autónoma e madura perante a morte do pai ou mãe quando comparado com a ausência paternal ou maternal por divórcio, onde são relatadas atitudes consideradas mais rebeldes por parte do adolescente. Mesmo assim, também foi demonstrado que o adolescente, pela sua capacidade de amadurecimento repentino, pretende tornar-se num elemento de suporte, especialmente em relação ao pai/mãe sobrevivente. Essa atitude pode condicionar o processo de luto no momento da perda, atrasando-o, podendo retornar ao adolescente já na vida adulta, o que poderá provocar momentos depressivos e de ansiedade, bem como sentimentos de raiva e culpa.

A ausência dum pai ou mãe pode provocar no adolescente a criação de um pai/mãe imaginário, que se alimenta das memórias guardadas pelo filho(a), onde podem ser construídas características pessoais relativamente diferentes ou exageradas perante o que era real. No fundo, é construída uma personagem baseada em memórias. Também alguns dos traços de personalidade do pai ou mãe podem ser apropriados pelo filho(a) numa tentativa de manter a presença do pai/mãe por perto bem como de se tornar cada vez mais parecido

com o pai/mãe, em atitudes, gestos, ideias, ideais ou sonhos.

Especificamente no caso que pretendemos abordar no projecto prático, a perda do pai condiciona o relacionamento social, principalmente com homens, por parte da filha, podendo também provocar já na vida adulta, uma inadequação emocional e sexual em relações heterossexuais. Existe também a noção de perda de feminilidade por parte da filha, talvez numa atitude auto-defensiva, especialmente em relação ao sexo oposto. De igual forma, existe uma maior aproximação e dependência em relação à mãe.



2

**O ILUSTRADOR ENQUANTO
PERSONAGEM, INTÉRPRETE E AUTOR**

2

O ILUSTRADOR ENQUANTO PERSONAGEM, INTÉRPRETE E AUTOR

Todo o projecto está alicerçado a partir da construção de histórias, episódios e eventos marcantes, decisivos e importantes na vida da autora. A narrativa é, pois, de relativa importância para a estrutura do projecto. Partindo dessa ideia, definimos, numa primeira fase, o ilustrador enquanto personagem, onde o autor do projecto é ele mesmo também a personagem. Começamos por abordar a existência e necessidade da narrativa como algo inerente ao ser humano, que nos ajuda a comunicar e relacionar com os outros à nossa volta, bem como as especificidades da narrativa autobiográfica.

Numa segunda fase, definimos o ilustrador enquanto intérprete do próprio desenho, explorando a possibilidade de catarse que este proporciona, numa forma de auto-terapia, relacionando o desenho com o automatismo puro do Surrealismo. Abordamos também a prática do desenho-cego como potenciador de estados alternativos de consciência aliados a uma produção “genuína” do desenho.

Terminamos este capítulo com a abordagem do ilustrador enquanto autor, através da auto-edição ou publicação independente, onde existe um controlo e autonomia perante todas as fases de construção de um projecto.

2.1 O ILUSTRADOR ENQUANTO PERSONAGEM: AS NARRATIVAS AUTOBIOGRÁFICAS

É através do uso da narrativa que as nossas experiências são circunscritas de forma a reduzir o grau de confusão e complexidade que habita nas nossas vidas. As narrativas ajudam-nos a estruturar os significados que definimos para uma experiência em particular, bem como a circunscrever possibilidades sobre o que vemos (Monk, 2005, p. 85).

Para Gerald Monk (2005) um dos processos culturais mais influentes nas nossas experiências vividas são aqueles que envolvem a família (p.86). Desta forma, a autobiografia desempenha um papel fundamental na cultura ocidental e representa um elemento-chave do nosso tempo: a relação entre privado e público (Gibbons, 2007, p.9).

O que é lembrado depende, por vezes, do contexto no qual foi lembrado. Certas

memórias podem apenas surgir em momentos específicos, como por exemplo, momentos já bastante esquecidos na nossa história pessoal que podem ser desencadeados por pormenores do passado, como o voltar à casa onde vivemos a nossa infância (McNally, 2003, p.40). Essas memórias podem surgir repentinamente, como um *flashback* e representam experiências sensoriais emocionalmente intensas que, aparentemente, restabelecem as impressões sensoriais que ocorreram durante o momento traumático. A vivacidade desse imaginário pode provocar uma sensação perturbante ao reviver a experiência (*idem*, 2003, pp.113,114).

Algumas das mais aclamadas novelas gráficas contêm material autobiográfico e não-ficcional. Algumas das mais conhecidas *memoirs* incluem a *Maus* (1986) de Art Spiegelman, a *Stiches* (2009) de David Small ou a *Fun Home* (2006) de Alison Bechdel.

Inspirada pela *Maus* de Art Spiegelman, Marianne Hirsch (*as cited in* Pulda, 2012) introduz o conceito de *postmemory*, onde o passado dos progenitores ofusca o presente do descendente, incluindo eventos traumáticos que passam de geração em geração. O escritor recria a experiência dos pais de forma imaginativa, especialmente através de fotografias de família antigas (p.17), como no caso de *Fun Home*. Através de actos de olhar e interpretar, o escritor preenche a história dos pais, de certa forma, inacessível, com uma narrativa proveniente da sua própria vida e identidade (*idem*, p.18). Philippe Lejeune (*as cited in* Pulda, 2012) descreve a vida privada como sendo, quase sempre, uma co-propriedade (p.18), justificando a ideia de sermos automaticamente impelidos a falar e retratar aquilo e aqueles que nos estão mais próximos. Uma autobiografia é, de certa forma, também, uma biografia, pois é preenchida através dos vários elementos que vão surgindo e que ajudam a construir a narrativa autobiográfica (*idem*, p.19). Para Nancy R. Miller (*as cited in* Pulda, 2012), a traição de expor esses segredos é um requerimento do acto autobiográfico (p.30). Em histórias de família, como a *Fun Home* de Alison Bechdel, centradas na perda do pai, a mãe desempenha um papel ambivalente, que tanto permanece à margem da história como a define (*idem*, p.33). Bechdel fala (*as cited in* Pulda, 2012) sobre a noção de ter magoado a mãe ao ter escrito o livro. Após a publicação de *Fun Home*, a mãe de Bechdel, em jeito de revisão do livro da própria filha, num jornal local, citou William Faulkner: “*The writer’s only responsibility is to his art. If a writer has to rob his mother, he will not hesitate*” (p.33) numa espécie de aceitação.

2.2 O ILUSTRADOR ENQUANTO INTÉRPRETE: O PROCESSO CATÁRTICO DO DESENHAR

Como parte integrante duma narrativa visual, está o desenho. Tania Kovats (2007) fala do desenho como um acto primário de criatividade e compara-o ao acto de respirar (p.9). Praticamo-lo como uma das primeiras experiências escolares. Em adultos, utilizamo-lo pragmaticamente para esboçar mapas, planos e para rabiscar ideias. Através do desenho conseguimos tirar proveito de enganos e erros, tornando-se algo passível de ser improvisado e em constante alteração (Dexter, 2005, p.6). O desenho pode também ser visto como uma forma de registrar um momento privado e intenso (*idem*, p.7) pelo seu imediatismo, capacidade de secretismo e pela facilidade com que pode ser dobrado e guardado (*idem*, p.9).

O propósito do desenho feito a partir da memória, considerado por Peter Berger (2008) como um dos mais importantes tipos de desenho, é feito com o intuito de exorcizar memórias mais dolorosas, de forma a extravasar, definitivamente, essas imagens da mente do artista e transpô-la para o papel (p.49).

Denis Diderot (*as cited in Petherbridge, 2011*) acredita que o desenho, comparativamente à pintura, possui mais vida e, por isso mesmo, torna-se mais atractivo e, na sua indeterminação, permite uma maior liberdade e interpretação por parte de quem o vê (p.26).

Ao olhar o desenho como uma forma de auto-terapia, surgem algumas noções sobre arte-terapia. O desenho tem sido inegavelmente reconhecido como uma das mais importantes formas através da qual as crianças se expressam e tem sido amplamente relacionado com a expressão da personalidade e das emoções (Malchiodi, 1998, p.1). Os desenhos providenciam à criança o potencial de contarem histórias, expressar metáforas e demonstrar pontos de vista do mundo, através não só da imagem em si, mas também através das próprias reacções às suas imagens (*idem*, 1998, p.43).

Segundo Aristóteles (*as cited in Sontag, 1987*), a arte é valorizada “por constituir uma forma de terapia” e também, “do ponto de vista medicinal por despertar e purgar as emoções perigosas” (p.12). Ao criar um objecto de arte, este torna-se uma forma de auto-análise para o artista. Cada projecto representa um auto-encontro, como se fosse uma sessão analítica na qual o artista re-experiencia e re-organiza os seus sentimentos através do suporte artístico (Kuspit, 2005, p.15).

Muitos dos pioneiros da arte-terapia tiveram interesse pelo Surrealismo, movimento esse que pretendia revelar o verdadeiro processo de pensar, libertado da razão e da lógica como “puro automatismo psíquico”, expresso no *Primeiro Manifesto* de 1924 por André Breton

(Hogan, 2001, p.94). O automatismo refere-se à criação de arte sem um pensamento consciente, permitindo aceder a material proveniente do inconsciente como parte do processo criativo. Uma metodologia que reconhecemos em Sigmund Freud, ao tirar partido da associação livre, da escrita e desenho automáticos para explorar a mente inconsciente dos seus pacientes (TATE, n.d., para.1,2).

Consideramos um exemplo aproximado a esse automatismo, o exercício do desenho-cego ou *blind-contour drawing*, inicialmente introduzido em 1941 por Kimon Nicolaidis. O exercício de fazer um desenho-cego parece causar uma rejeição por parte do hemisfério esquerdo do cérebro, permitindo-nos alterar para o “R-mode” (Edwards, 1999, p.92), o hemisfério direito do cérebro que pode ser commumente associado a estados alternativos de consciência, tais como conduzir ou ler, onde perdemos a noção do tempo passar. Ao tirarmos partido do hemisfério direito do cérebro no acto de desenhar, sentimo-nos extremamente focados naquilo que nos interessa; sentimo-nos com energia, calmos, activos e sem ansiedade alguma; confiantes e capazes de executar a tarefa que temos em mãos. O nosso pensamento deixa de ser em palavras para se tornar visual e, especialmente quando estamos a desenhar, o nosso pensamento está ancorado naquilo que estamos a perceber (idem, pp.84,85).

O hemisfério esquerdo do cérebro é visto como o responsável pela fala e pela linguagem, acabando por ser considerado como dominante, por desempenhar funções consideradas como vitais (idem, p.30). O hemisfério direito, por sua vez, percebe e processa a informação visual numa forma mais adequada ao desenho (idem, p.35). Os traços produzidos pelo hemisfério direito do cérebro são geralmente mais apelativos visualmente do que aqueles produzidos no nosso estado de consciência normal, onde prevalece a utilização do hemisfério esquerdo. Ao alterarmos essa tendência, as coisas mais simples transformam-se nas mais interessantes e apelativas (idem, p.92). Por razões que Betty Edwards (1999) não consegue enumerar, o desenho-cego é um dos exercícios-chave na aprendizagem do desenho. Para além disso, e ainda mais importante, é o facto do desenho-cego ser o exercício que reaviva o nosso encantamento infantil e aquele que nos faz encontrar o que é belo nas coisas simples e banais (p.93).

2.3 O ILUSTRADOR ENQUANTO AUTOR: A AUTO-EDIÇÃO

Exploramos o tema da auto-edição, não só por estar estritamente relacionado com o carácter prático deste projecto, mas também por se enquadrar com a narrativa autobiográfica que pretendemos ilustrar, através de processos de desenho que se pretendem catárticos.

Tanto a história como o método são estritamente pessoais e introspectivos. Desta forma, a auto-edição do objecto editorial final, não poderia ser pensada de outra forma, que não a do seu total envolvimento e acompanhamento, desde a conceptualização, estruturação, paginação e montagem.

Entendemos por edição independente ou auto-edição, uma actividade onde se supõe existir uma maior vontade e interesse para contribuir culturalmente (Simões, 2012, p.19), onde, tal como afirma Ellen Lupton (*as cited in* Simões, 2012) afirmamos ser possuidores de algo que vale a pena partilhar (p.20). Ana Simões (2012) fala da vontade de partilhar uma ideia como o cerne que define o carácter da publicação independente. De outra forma, essa ideia iria permanecer guardada à espera de números que justificassem a sua publicação, por parte do mercado editorial convencional. A edição e publicação independente preocupa-se em primeiro lugar com a ideologia e motivação do autor. A sustentabilidade do projecto assegura-se pela noção de partilha, de troca de saberes e de inspiração (p.20). Podemos, assim, definir a publicação independente como uma publicação de conteúdos sem mediação, relacionada com a ideia de emancipação das tradicionais regras que prevalecem no mercado editorial ou literário (p.21). Tal como afirma Sofia Gonçalves (*as cited in* Simões, 2012) “esta posição empreendedora coloca nas mãos dos autores todas as tarefas de produção, dotando-os de autoridade e autonomia” onde “cada publicação passa a ser fruto de uma só personagem: o autor, que consegue ser simultaneamente o papel de escritor, fotógrafo, ilustrador, editor, designer ou produtor gráfico, consoante o seu grau de envolvimento com o objecto” (p.24).

Partilhando desta ideia, Sonja Commentz (*as cited in* Simões, 2012) fala sobre a vontade de explorar os meios de produção, numa tentativa de controlar todo o processo desde a concepção, passando pela impressão até à distribuição: “estes são exercícios imediatos e intermediados não destinados a sobreviver uma vida de escrutínio estético, mas a documentar uma fase particular no tempo e no estado de espírito” (p.21).

Segundo Rudy Vanderlans (*as cited in* Camanho, 2008) “existe um certo romantismo associado à publicação em escala reduzida, uma vez que permite a criação de trabalho sem grande compromisso e sem grande preocupação, na eventualidade de ser mal interpretado, o que encoraja a assumir riscos e encoraja a experimentação” (p.19).

No entender dessa experimentação, incluímos o que Annette Gilbert (2016) diz sobre o acto de publicar, defendendo que este deveria ser entendido como uma forma de expressão artística (p.7).

Desta forma, ao entendermos o acto de publicar como uma forma de expressão artística, estamos a dotá-lo de uma autoria, onde podemos ver o ilustrador como autor. No terceiro

número da *Limner* (2013), é explorado o tema de projectos auto-iniciados, onde vemos que, dentro dos parâmetros da ilustração, o trabalho auto-proposto funciona como uma expressão da prática individual. É uma aprendizagem constante, carregada de dúvidas e um aperfeiçoar de técnicas e ideias. É um espaço para a experimentação, para errar, para ultrapassar limites e para desenvolver uma linguagem visual bem como uma voz própria. Tanto no caso específico da ilustração como no caso da publicação independente, em ambos existe uma comunicação mais directa com a audiência com a qual pretendemos partilhar o nosso trabalho, bem como uma maior responsabilidade pelo facto de controlarmos toda a mensagem que é divulgada (n.d.). Somos os nossos próprios editores. Podemos, assim, utilizar a conhecida expressão das histórias dos super-heróis: “*with great power comes great responsibility*”.

Neste ambiente claro de empreendedorismo, Joana Gomes (2015) fala da necessidade que o artista de hoje em dia tem em ser bastante completo e considerar que irá ter escassos ou mesmo nenhuns apoios, no que diz respeito ao desenvolvimento do seu percurso artístico profissional. Terá de manter uma “actualização constante do contexto sócio-cultural e político-económico em que se insere” e mentalizar-se de que terá de ser o seu próprio intermediário (p.125).

Síntese

Em suma, ao longo deste capítulo, pretendemos demonstrar, a partir da exposição de *graphic novel memoirs* que a família é um elemento essencial durante todo o processo autobiográfico e que é, de certa forma, natural incluir elementos familiares nas nossas próprias histórias. Percebemos também como é inevitável a exposição de momentos que não nos pertencem só a nós e de como tudo isso afecta não só o autor, mas também quem está à volta.

Percebemos o desenho-cego como um exercício que liberta a forma de pensar e de ver, que alcança o inconsciente e que o retrata de forma única. Existe a emanção de energia em cada momento que se ilustra e sente-se o contentamento pelos traços mais simples. Encaramos esse automatismo gestual como o mais próximo de alcançar o nosso sub-consciente, de encontrar o que foi perdido ou esquecido.

Reconhecemos que as ferramentas da auto-edição, em que o autor é, simultaneamente, ilustrador, designer gráfico e editor, permitem-nos sermos capazes de manter um controlo, autonomia e também intimidade sobre o que desejamos produzir. Somos os nossos próprios mediadores e exercemos uma responsabilidade ainda maior sobre o que pretendemos comunicar. De qualquer forma, todo este gesto autoral permite e encoraja a experimentação e o erro, proporcionando o aparecimento de novas formas de pensar, fazer e mostrar.



3

**O SUJEITO QUE INVESTIGA
ENQUANTO OBJECTO DE INVESTIGAÇÃO**

3

**O SUJEITO QUE INVESTIGA
ENQUANTO OBJECTO DE INVESTIGAÇÃO**

Numa primeira fase introduzimos o tema com alguns pontos pertinentes sobre a investigação em arte e design, onde existe a noção de que deve existir tanto um afastamento, como uma aproximação entre o sujeito e o objecto de investigação.

De seguida introduzimos o conceito de auto-etnografia, onde habita a importância de contar histórias que produzam significado para o entendimento humano. Falamos da vulnerabilidade e honestidade necessárias para a concretização dum estudo auto-etnográfico, onde se desvanece a barreira entre privado e público. Abordamos a auto-etnografia pelo seu carácter terapêutico e pela forma como promove uma reflexividade através de características analíticas e interpretativas.

Terminamos este capítulo com a exposição de três casos-de-estudo que se tornaram relevantes para a contextualização do projecto prático, no que diz respeito à ilustração, às narrativas autobiográficas e à publicação independente. Nos dois primeiros exemplos, a partir de *The Complete Maus* (1986) de Art Spiegelman e de *El Hijo del Legionario* (2011) de Aitor Saraiba explora-se a relação entre pai e filho, através do acto de olhar para o passado, numa tentativa de perceber o presente. O terceiro exemplo, *Fuite en Avant* (2017) de Damien Tran, tira partido do desenho e da imagem de forma intuitiva, dando primazia ao acto de fazer, através da construção de publicações auto-editadas.

3.1 INVESTIGAÇÃO EM ARTE E DESIGN

Ao abordar o tema da investigação em arte e design pretendemos introduzir a noção da dificuldade que existe durante a construção de uma investigação dividida entre pensar–fazer e realizar–reflectir, onde, tal como diz Susan Sontag (1987): “a interpretação é a vingança do intelecto contra a arte” (p.82). José Teixeira (2011) expõe uma primeira dificuldade, em defender um trabalho proveniente duma investigação em arte, pela necessidade de delimitar um espaço seguro, onde seja possível empreender uma reflexão teórica sobre o objecto de estudo, em que “Pensa-se para se poder fazer e realiza-se para depois se reflectir” (p.264).

Apesar deste projecto ser concretizado na área do Design, centramo-lo no âmbito da prática

artística, dado o seu carácter introspectivo. Desta forma, expomos a ideia de Fernando Paulo Rosa Dias (2011) que defende a prática em detrimento da teoria, onde “o espaço de recusa da obra a ser traduzida em discurso é uma das maiores fontes do seu próprio prazer e riqueza especulativa” (p.83).

Dias (2011) menciona a existência dum paradoxo na investigação em relação ao objecto de estudo e o sujeito que investiga, onde, por um lado, deverá existir um afastamento das motivações pessoais do investigador e, por outro, este deverá ser aquele que mais familiarizado está com o objecto de investigação (p.87). No caso da investigação em arte e aquando da existência de um projecto artístico, deverá existir um doseamento de criatividade e a articulação certa entre o produzir e escrever, ou seja, entre o atelier e a dissertação. Para além disso, deverá existir uma constante proximidade entre a prática de produção da obra artística e a sua reflexão (p.90).

No seguimento da relação entre realizar e reflectir exposta por José Teixeira (2011), apresentamos a sugestão de Barbara Bolt (*as cited in Arlander, 2016*) de utilizar as fases de planeamento, experimentação e reflexão do projecto prático como elementos a serem reconhecidos e adoptados numa investigação em arte (pp.15,16).

Defendemos que, tal como diz Joana Gomes (2015), a investigação em arte deve privilegiar de um método que prima pela experiência, o erro e o inesperado, ao contrário do que é esperado pelo método científico: rigoroso e controlado (pp.119,120).

3.2 ESTUDO AUTO-ETNOGRÁFICO

O contar de histórias representa uma prática antiga, provavelmente tão antiga como a história da humanidade. Escrever sobre nós próprios é tão comum como manter um diário ou escrever uma carta a alguém sobre momentos tão íntimos como a infância, a família, o crescer ou o morrer. Segundo Karen Scott-Hoy e Carolyn Ellis (2008): as histórias representam a forma como o ser humano produz significado na vida e são partes essenciais para o entendimento humano (p.129). Apesar de ser um acto centrado no próprio autor, a auto-etnografia difere destas demonstrações pessoais pelo seu carácter analítico e interpretativo (Chang, 2008, p.32).

A auto-etnografia é uma abordagem à investigação e à escrita que pretende descrever e sistematicamente analisar a experiência pessoal de forma a perceber uma experiência cultural. Como método, a auto-etnografia representa tanto um produto como um processo (Ellis, Adams & Bochner, 2011, para.1). Combina características da autobiografia e da etnografia. Ao escrever

uma autobiografia, o autor, retroactivamente escreve sobre experiências passadas (*idem*, para.5). Para os autores, a maioria dos autobiógrafos, escreve sobre epifanias: momentos relembrados que tiveram um impacto significativo na trajetória de vida de alguém; épocas de crises existenciais que levam a pessoa a analisar a experiência vivida e eventos depois dos quais a vida deixou de parecer ser a mesma (*idem*, para.6). Numa investigação auto-etnográfica, o investigador consegue ver partes dele mesmo que os leitores não conseguem; por outro lado, os leitores conseguem ver partes do investigador que este não consegue (Scott-Hoy & Ellis, 2008, p.133).

O acto de escrever histórias pessoais pode ser terapêutico, tanto para o autor, como para os que acompanham o processo. De qualquer forma, é importante perceber que todos os que estão próximos ou mesmo até incluídos na história pessoal, poderão sofrer com o que é abordado pelo autor (Ellis, Adams & Bochner, 2011, para.26).

Patricia Leavy (2009) reflecte sobre os motivos que levam a escolher e utilizar a narrativa auto-etnográfica como método de estudo, bem como que questões podem ser levantadas através deste método (p.39). Leavy (2009) acredita que a vulnerabilidade é uma parte essencial do processo auto-etnográfico (*ibidem*). Uma das principais vantagens de trabalhar através deste processo é a possibilidade de desenvolvermos uma auto-consciência, que promove uma reflexividade. Contudo, colocar-nos no palco central da investigação traz consigo uma série de considerações e preocupações. A auto-etnografia exige do investigador a sua vulnerabilidade e capacidade para sentir emoções durante o processo auto-etnográfico que são impossíveis de prever. Para além disso, ao expor a sua vida privada publicamente, o investigador perde privacidade e fica sujeito a possíveis críticas, o que pode ser doloroso (p.40).

Relembrando que a auto-etnografia não é somente uma autobiografia, Mitch Allen (*as cited in* Ellis, Adams & Bochner, 2011) alerta para a importância de mantermos uma mente analítica, no que diz respeito à prática auto-etnográfica pois, de outra forma, estamos apenas a contar a nossa história (para.8), o que não é suficiente numa investigação auto-etnográfica.

3.3 CASOS-DE-ESTUDO

The Complete Maus (1986) de Art Spiegelman

O livro *The Complete Maus* é constituído por duas partes: *My father bleeds history* e *And here my troubles began*. A primeira parte do livro narra os eventos desde que os pais do autor se conheceram, quem eram e como foram sobrevivendo à guerra, até que foram levados para Auschwitz. Na segunda parte do livro, o autor ilustra a passagem dos pais por

egoísta e ganancioso, por nunca querer gastar dinheiro a mais do que o estritamente necessário. No fundo, existe uma representação sustentada no estereótipo do judeu, sem que essa seja a intenção do autor. Durante toda a história, vamos percebendo que a relação entre pai e filho é de alguma forma conturbada e prejudicada por estas atitudes de Vladek. Para além disso, sempre que possível, Vladek tenta, de alguma forma, confrontar o seu filho com as más escolhas que foi fazendo ao longo da vida. Apenas durante os momentos em que a história está a ser narrada por Vladek é que existe algum tipo de harmonia e entendimento entre os dois. Podemos deduzir que, por existir algum narcisismo em Vladek, este gosta de contar a sua própria história e da parte do autor existe a necessidade de ouvir essa história. No fundo, os dois conseguem tirar partido desses momentos. De cada vez que o *flashback* de Vladek termina ou é interrompido por algum motivo, de imediato surge alguma afirmação ou atitude perante algo que o filho disse ou fez (fig.5).



FIG. 5 A CINZA DO CIGARRO

Tratam-se de duas pessoas demasiado diferentes e sentimos também que existe uma vontade por parte do autor em se afastar de tudo o que pai é ou representa. Ao utilizar uma máscara de rato (fig.6), o autor admite só ser um rato porque é filho de ratos. Na mesma página, o autor expõe o sucesso comercial do livro, onde são retratados vários jornalistas que bombardeiam o autor de perguntas: “Desenhar a Maus foi catártico? Sente-se melhor agora?” que ficam sem resposta, mas das quais deduzimos uma resposta, vendo o autor transformar-se em criança (fig.7). Existe também a aparição do irmão-fantasma que, na mente do autor, se fosse vivo, seria alguém muito mais respeitável e muito mais judeu do que ele, pois provavelmente seria médico e casaco com uma judia.

pai: alguém que nunca o aceitou como ele era (fig.9).

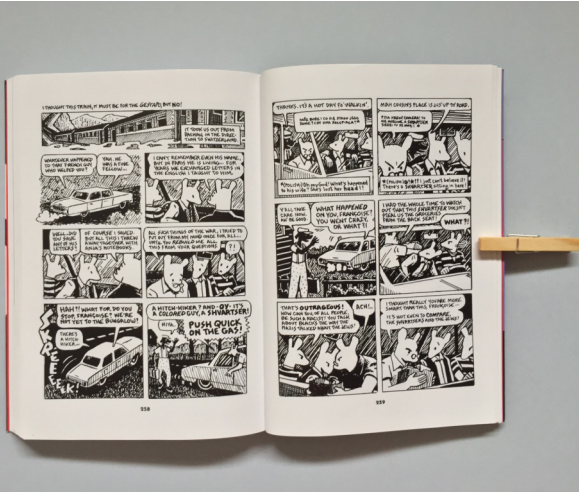


FIG.8 O XENOFOBISMO DE VLADEK



FIG.9 SESSÕES DE TERAPIA DO AUTOR

El Hijo del Legionario (2011) de Aitor Saraiba

Com *El Hijo del Legionario* de Aitor Saraiba pretendemos demonstrar a faceta catártica de libertação do autor perante a relação com o pai, bem como consigo mesmo, numa honesta autobiografia que chega ao leitor através de ilustrações de traço “infantil”. O título do livro remete importância, tanto para o pai como para o filho. Na capa (fig.10) vemos um auto-retrato do autor vestido de legionário, onde entendemos a vontade do filho em ser como o pai e ao mesmo tempo algo que o persegue, a personagem do pai, o legionário.



FIG.10 CAPA DO LIVRO

Em *El Hijo del Legionario* percebemos uma relação entre pai e filho, onde existe, na sua essência, uma falha de comunicação, um não saber como falar sem magoar, um não saber falar sem dizer tudo de forma errada (fig.11). Tal como é exposto no primeiro capítulo deste relatório, a ausência do pai por divórcio pode provocar na criança ou adolescente problemas comportamentais e distúrbios psicológicos (Kimmel & Weiner, 1985, p.250). Aitor Saraíba ilustra a infância e a adolescência como lugares estranhos e repletos de um vazio que o autor denomina de “a ausência do pai”. Esse vazio é representado pelo autor através de um círculo (fig.12).

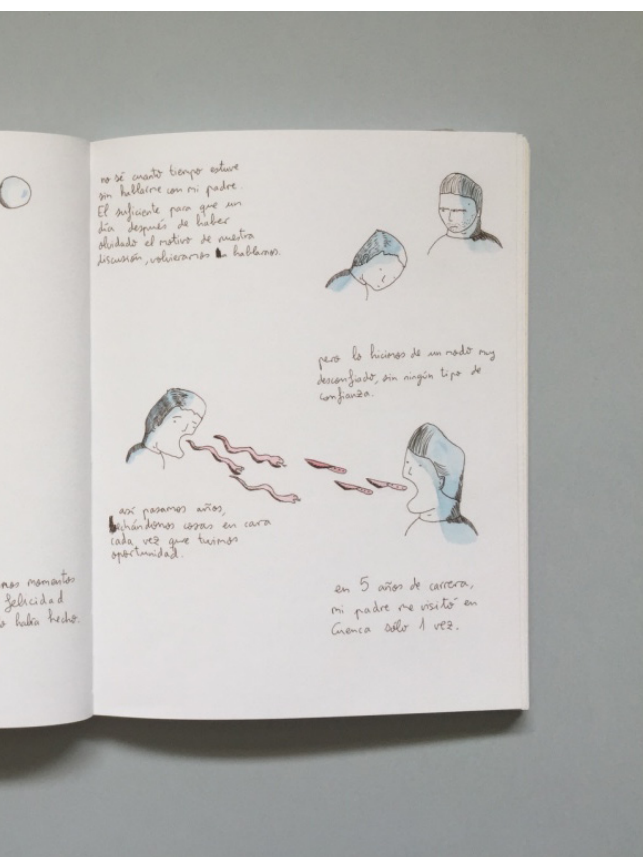


FIG.11 COBRAS E FACAS: FALAR E MAGOAR

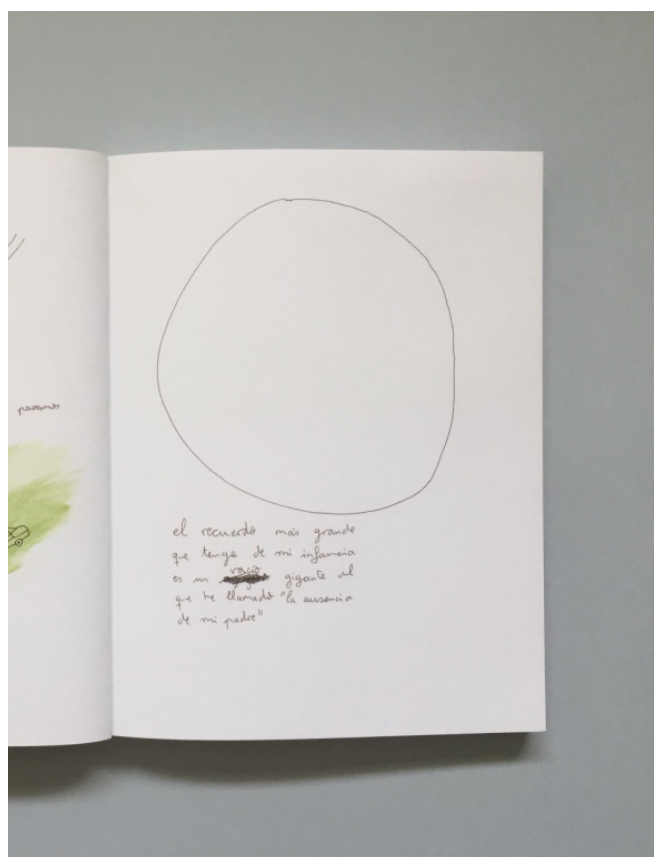


FIG.12 O VAZIO: A AUSÊNCIA DO PAI

No primeiro capítulo, o autor começa por apresentar o pai com um retrato (fig.13), que em muito se assemelha com Morrissey, ex-vocalista de *The Smiths*, uma banda a que o autor faz referência mais à frente, durante o seu percurso em Manchester. Podemos justificar essa semelhança pela necessidade que existe em criarmos na nossa imagética um pai imaginário, quando este não está presente, como já foi abordado no primeiro capítulo deste relatório, por Celeste Malpique (1998). Ao lermos o livro inteiro, percebemos que existe uma relação bastante forte com a música e, por isso, sentimo-nos confortáveis em traçar esta dedução.

No fim do livro, o autor menciona o escrever como se fosse um diário, onde expomos os nossos momentos mais íntimos e que rapidamente escondemos, com vergonha. Ao mesmo tempo, queremos que tudo isso seja lido por aqueles que nos provocaram tais desabafos.

A maioria dos desenhos foi ilustrada de forma natural, onde existe uma coerência entre o imaginário e o real, onde as nuvens são azuis e as folhagens das árvores verdes. Em alguns momentos do livro, existem ilustrações com predominância sobre uma cor ou duas, onde se deduz existir uma intenção.

A casa da mãe simboliza a infância e também a adolescência, acabando por representar o crescer do autor, repleto de momentos íntimos, de incertezas, de incompreensões, de dor (fig.16), tal como foi abordado por Richard McNally (2003), onde o voltar à casa onde vivemos a nossa infância pode desencadear memórias e momentos esquecidos e dolorosos (p.40).



FIG.16 A CASA DA MÃE

Realçamos a parte da narrativa de Aitor que relata a morte de Gerardo. A representação da morte acontece numa página dupla, onde predominam um cinzento bastante escuro e o roxo, por entre manchas e auto-retratos de mãos a cobrir o rosto (fig.17). A página seguinte representa a dor física que acompanha a dor emocional, onde está representado um fogo vivo a queimar o autor (fig.18). Os desenhos do enterro de Gerardo são monocromáticos, sem nenhum tipo de cor, onde predomina o cinzento, em tons de grafite (fig.19). O autor recorda os objectos que decidiu guardar para si: a t-shirt dos *Interpol*¹ que Gerardo usava no dia em que se conheceram e os seus sapatos (fig.20) dando corpo ao que denominamos por rituais de memória, numa tentativa de manter por perto quem morreu.



FIG.17 A MORTE DE GERARDO



FIG.18 A DOR

1. *Interpol* é o nome de uma banda *indie rock*.



FIG. 19 A DESPEDIDA DE GERARDO

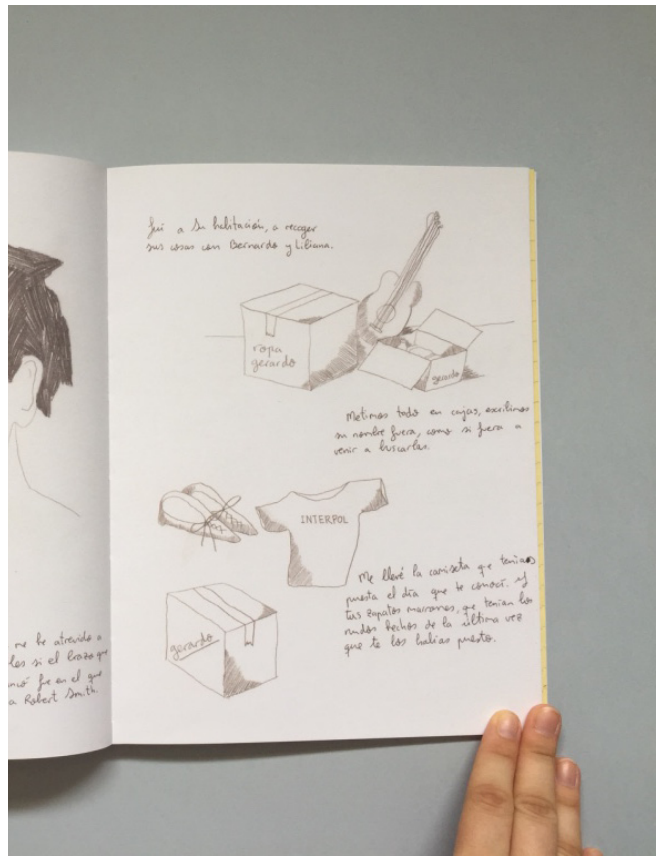


FIG. 20 OS OBJECTOS

Fuite en Avant (2017) Damien Tran

Damien Tran faz parte do colectivo *Palefroi* sediado em Berlim, do qual também faz parte Marion Jdanoff. O colectivo foi definido em 2013 e surge de vontades e interesses comuns, tais como as técnicas de impressão, em especial a serigrafia, aliadas à publicação independente. O trabalho de Tran pode ser definido como sendo formal e abstracto (“Palefroi”, n.d., para.1-3).

A escolha deste projecto em concreto – *Fuite en Avant* –, prende-se pelo descomprometimento em criar e ao mesmo tempo pela imposição de criar, de levar até ao fim, algo que tem vindo a ser mencionado como uma dificuldade para a autora deste projecto. Precisamente pelo facto de a autora deste projecto ser bastante ligada às narrativas e à noção de “fazer sentido”, o *Fuite en Avant* surge como uma lufada de ar fresco, em que os artefactos vão surgindo, sem o ideal de perfeição. Apesar de sentirmos necessidade em contar uma história que faça sentido, muitas vezes foi adoptado o sistema de Damien Tran, de desenhar por desenhar, deitando tudo cá para fora, de forma descomprometida. Para além disso, a escolha de Damien Tran deve-se à importância que a construção de publicações auto-editadas possui no carácter pessoal e introspectivo que o projecto possui para a autora.

O cheiro a tinta do *Fuite en avant* de Damien Tran, quase que de imediato, faz-nos inspirar um travo a inspiração pura. No arquivo, construído com cartão prensado, estão dez publicações, A5, de carácter algo abstracto, construídas a partir de impressões rizo (fig.21). No verso da tampa lemos uma pequena introdução de Damien Tran, onde ele explica a sua abordagem ao desenho, onde afirma não acreditar no moto “*less is more*”. Ele diz que tira mais prazer ao fazer trinta maus desenhos do que apenas um bom, agradando-lhe mais a ideia de quantidade sobre qualidade. Damien Tran fala do aproveitamento de pequenas impressões em papel que, apenas ao serem dobradas e agrafadas se transformam num projecto concreto e tangível. Daí a ideia da publicação como uma prática artística, tal como foi abordado no segundo capítulo deste relatório, a partir de Annette Gilbert (2016) que entende o acto de publicar como uma forma de expressão artística (p.7).

O ponto de partida para cada publicação parte duma pequena ideia ou tópico, estilo ou técnica, com a restrição de serem desenhadas e impressas no momento, sem nenhum tipo de pretensão futura. Ao impor este tipo de exercícios a si mesmo, Damien Tran transforma-se em alguém mais produtivo. Apesar de ele achar algo perturbante e estranho o facto de ser produtivo fazê-lo sentir-se bem, encara esse “fazer por fazer” como uma forma de não pensar demasiado no significado das coisas que faz. O significado do título atribuído ao projecto – *Fuite en avant* – significa algo como: apressadamente ou precipitadamente.

Desta forma conseguimos olhar para as publicações sem tentarmos procurar uma intenção mais explícita. O intuito será o de apenas usufruirmos do toque das páginas, do cheiro da tinta e das composições que foram construídas de forma intuitiva. Sem conseguirmos explicarmos o motivo, todas nos são visualmente apelativas (fig.22). De forma intuitiva, conseguimos agrupar as dez publicações em grupos de dois, através do gesto, do traço, do tipo e expansão da mancha no papel. Ficamos com cinco grupos, onde temos: (1) os traços (fig.23); (2) as expressões (fig.24); (3) as narrativas (fig.25); (4) os padrões (fig.26); (5) os contornos (fig.27). Apesar de os descrevermos desta forma, em todos sentimos a intuição, a liberdade de movimentos e o acaso.



FIG. 21 CAIXA-ARQUIVO



FIG. 22 AS DEZ PUBLICAÇÕES

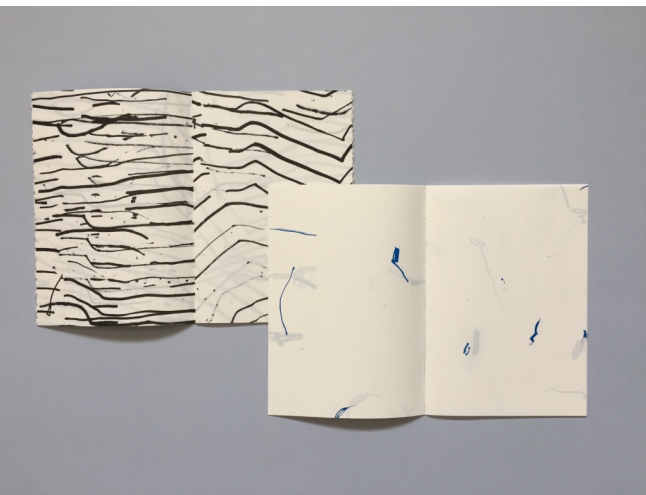


FIG. 23 OS TRAÇOS



FIG. 24 AS EXPRESSÕES



FIG. 25 AS NARRATIVAS



FIG. 26 OS PADRÕES

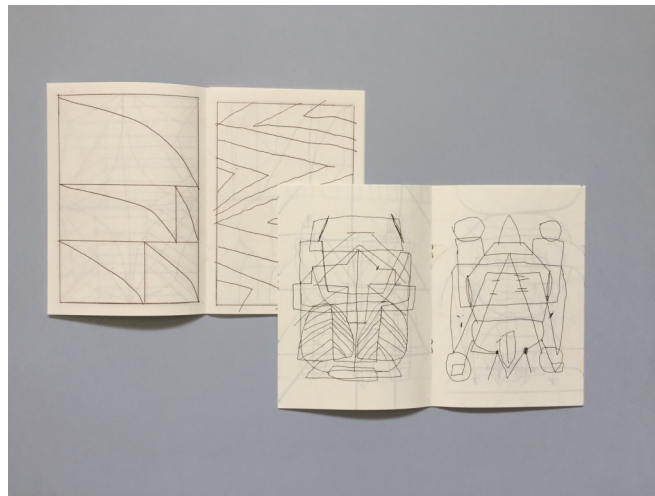


FIG. 27 OS CONTORNOS

Síntese

Ao centrarmos a nossa investigação onde, objecto e sujeito são os mesmos, no âmbito da investigação em arte e design, temos de ser capazes, tanto de um afastamento, como de uma proximidade única, perante o nosso objecto de estudo (Dias, 2011, p.87), tirando partido da experiência, do erro e do inesperado, aplicando-o como uma metodologia (Joana Gomes, 2015, pp.119,120).

A partir do estudo auto-etnográfico, percebemos a importância de contar histórias como uma prática antiga da humanidade, presente em actos tão simples como o de manter um diário. Conseguimos olhar para o método auto-etnográfico como aquele que nos permite olhar para nós mesmos com novos olhos, em que existe a necessidade de vulnerabilidade e honestidade. Ao promovermos uma auto-reflexividade, estamos também a possibilitar um acto terapêutico, que pode ser sentido por todos os que acompanham o processo.

A partir da exposição dos casos de estudo de Art Spiegelman e Aitor Saraiba, percebemos a necessidade de catarse que os autores sentem perante a relação que mantiveram com o pai. A ausência do pai é o objecto central de estudo, pela incompreensão e falta de vontade em perceber quem o filho é. Ambos os autores procuram uma espécie de terapia ao contarem momentos passados. Spiegelman parte do passado do pai para contextualizar quem é no presente. Saraiba narra o seu próprio passado, transformando o pai na figura central.

O terceiro caso-de-estudo, o de Damien Tran, foca-se na importância do acto, do fazer sobre o pensar. De Spiegelman retiramos a relação tempestuosa entre pai e filho que comparamos, de certa forma, à que foi vivida pela autora do projecto com a mãe durante a adolescência, perante a ausência do pai. De Saraiba retiramos a importância que a música

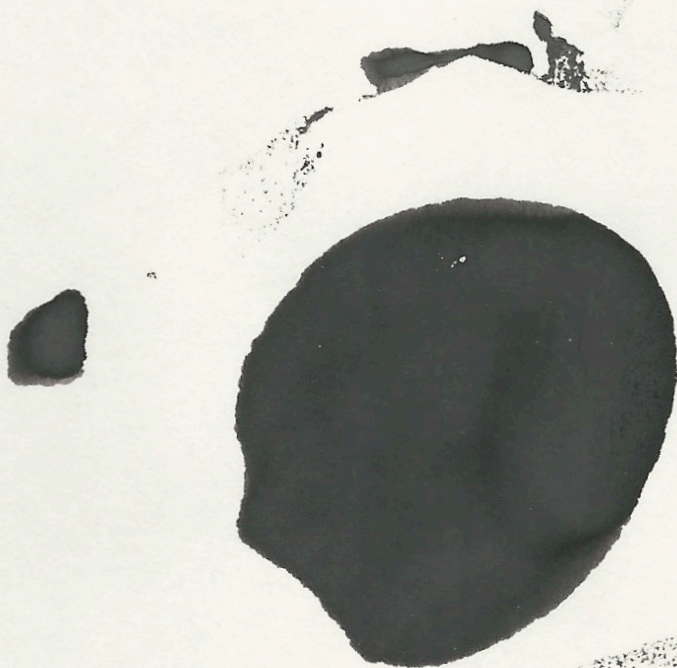
desempenhou no crescer do autor como forma de se relacionar com os outros e também como forma de encontrar, definir e procurar uma identidade própria, aproximando-se à forma como a autora deste projecto também vivenciou o seu crescer, através de músicas consideradas mais agressivas e concertos repletos de pessoas semelhantes, tal como narra Aitor Saraiba. De Damien Tran retiramos a importância de tornar um projecto concreto e real, dando valor ao acto empreendedor e à sustentabilidade do acto de auto-publicar.



FIG. 28 AUTO-RETRATO E AUTO-REFLEXIVIDADE

4

O PROJECTO PRÁTICO



4

O PROJECTO PRÁTICO

Na primeira parte, iremos expor o método criativo, assumindo erros, debatendo decisões, expondo dificuldades criativas, falando sobre momentos em que não se consegue produzir nada e definindo caminhos a percorrer. No decorrer dessas decisões e num ritual de memórias, falamos sobre o poder de inspiração da música e de fotografias antigas de família. Numa fase final expomos as técnicas que foram escolhidas como aquelas que caracterizam e definem o projecto.

De seguida, iremos seleccionar e analisar alguns dos desenhos que foram sendo produzidos durante todo o processo de resgate de memórias, segmentando-os por técnicas: desenho-cego, escrita, impressões experimentais e monotípias, pinturas figurativas fluídas e retratos.

Terminamos este capítulo com a abordagem do processo de construção do objecto editorial auto-editado, constituído por publicações ilustradas.

4.1 NARRATIVAS DO EU: O MÉTODO CRIATIVO

Num momento inicial, a escolha do papel recaiu sobre um bloco A5. Ao longo do processo de desenho, o facto de todos os papéis serem iguais, sem diferenças entre si, pareceu que não se adequava ao tema nem ao método do projecto e, desta forma, começaram a ser resgatados papéis de diferentes tamanhos, texturas e cores, onde existiu um re-aproveitamento de antigos cadernos e de folhas sem dono.

O primeiro desenho foi um auto-retrato (fig.29), desenhado directamente a caneta, com um buraco no meio do corpo, representando um vazio. Por baixo dos pés estava um outro buraco, preenchido a preto, como se fosse um buraco-negro que engole. Existiram mais algumas tentativas de desenhar elementos figurativos mas, após alguns desenhos, sentiu-se uma necessidade de escrever. De alguma forma, a mão que estava a desenhar não conseguia acompanhar o ritmo das memórias que nos ocorriam em frenesim. Nesse dia foram escritas mais de 40 páginas que começaram a dar corpo ao projecto (fig.30).



FIG. 29 AUTO-RETRATO



FIG. 30 ESCRITA

De forma a acompanhar o passado que irrompia nas memórias da autora, o desenho-cego surgiu como uma alternativa rápida e desembaraçada de cumprir, não só esse tumulto de memórias, como também o objectivo que tinha sido inicialmente proposto: o de criar um conjunto alargado de elementos visuais que conseguissem corresponder a um período aproximado de quinze anos (fig.31).

Após uma fase de acalmia, surgiu uma necessidade de voltar à escrita como um método para desbloquear memórias e estruturar a própria narrativa que se pretendia construir. A escrita foi feita em pedaços de papel A6, de cor acinzentada, onde por trás era legendado o dia e feita uma pequena descrição sobre a que momento correspondia (fig.32).

A música desempenhou um papel fundamental em todo processo de inspiração (fig.33). A escolha musical recaiu sobre temáticas apenas instrumentais, sem palavras, permitindo criar um ambiente introspectivo, mais propício ao incitamento de memórias, ou seja, a um ritual de memórias. As músicas escolhidas eram ouvidas apenas no contexto do projecto, ou seja, não existiam imagens prévias relativamente àquelas sonoridades. Ao contrário do que seria esperado, não se sentiu necessidade de olhar para fotografias antigas de família.

De certa forma, a autora pretendia manter as memórias resgatadas mais genuínas, sem que houvesse uma influência inconsciente por parte dessas imagens.



FIG. 31 DESENHOS-CEGOS



FIG. 32 O ESCRIVER



FIG. 33 PREPARAR A MÚSICA

Durante todo o processo criativo existiram algumas dúvidas sobre a qualidade do trabalho produzido: se era suficientemente bom e interessante; se despertava algo novo; se conseguia cativar; se seria demasiado abstracto ou se existiria um uso demasiado alongado da escrita.

Após já um considerável corpo de trabalho produzido, na sua grande maioria desenhos-cegos, que acabariam por ser o método escolhido para a reprodução da maior parte das memórias, surgiu, uma vez mais, a necessidade do figurativo. Entende-se essa necessidade por existir uma forte vontade de comunicação da história, da narrativa que se está a ilustrar. Dessa forma, o desenho figurativo auxilia de forma mais imediata e directa o leitor a compreender a história. Existe a necessidade de que a história seja compreendida, assimilada e, talvez até, sentida com empatia. Para isso acontecer, teria de existir um

caminho perceptível e transparente, que retratasse e ilustrasse as memórias que foram resgatadas através do desenho-cego e dos sentimentos que foram expressados através de impressões e monotípias. A partir daí, e numa tentativa de continuar o gesto fluído e a rapidez, pintaram-se cenas com uma tinta mais aquosa que permitia gestos mais rápidos (fig. 34). O desenho manteve-se centrado na construção da linha em detrimento da mancha (fig. 35). Foi também mantido o preto. Experimentaram-se papéis maiores, como o A3.



FIG. 34 PINTURAS FLUÍDAS



FIG. 35 CONSTRUÇÃO DA LINHA

O cortar do papel surgiu como uma forma de ocupar o bloqueio visual. Era relaxante e algo terapêutico. Também o acto de simplesmente riscar o papel, sem olhar para o que era desenhado, foi adoptado como forma de descomprimir (figuras 36 e 37).



FIG. 36 O RISCAR

Em alturas onde existia a vontade de desenhar, mas a ideia concreta em si não estava formada mentalmente, foram feitas monotipias (fig.38). Algumas vezes, essas monotipias surgiram como uma forma de corrigir e re-aproveitar desenhos que ficaram, de certa forma, não-apelativos ou que falharam o propósito inicial (fig.39). A partir daí, eram usados pincéis largos que construía uma mancha de forma a ocupar rapidamente o espaço no papel. Eram decalcadas folhas, até que o excedente da tinta desaparecesse da matriz (fig.40).



FIG. 37 OS RISCOS



FIG. 38 MONOTIPIAS



FIG. 39 DECALCAR E CORTAR EM PEDAÇOS DE PAPEL MAIS PEQUENOS.



FIG. 40 PINTAR E CORTAR O PAPEL EM PEDAÇOS MAIS PEQUENOS

Ao olhar para o processo do desenho, percebemos que existe uma procura por uma identidade, que passam por vários tipos de desenho e expressões plásticas. Podemos olhar para os desenhos figurativos como certezas; os desenhos-cegos representam as incertezas, aquilo que está lá mas que talvez não se queira admitir. As monotipias são um extravasar de energia. De qualquer forma conseguimos ver um caminho a ser percorrido, tanto com escolhas certas como erradas, tal como em tudo na vida.

4.2 OLHAR PARA O DESENHO

Ao enveredar pelo primeiro desenho-cego (fig.41), decidiu-se filmar o processo. Ao terminar o desenho, existe uma satisfação geral com o resultado final. O único senão é a escolha da *pilot* 0.7 que, por ser uma caneta de gel não seca tão rapidamente, o que termina numa mão suja e em papel borrado, devido ao arrastar contínuo da mão no papel. Este arrastar é necessário e é utilizado como forma de controlo da mancha e por forma a conseguir gerir o espaço no papel. Depois de terminado o desenho, visualizou-se o vídeo. Existe uma primeira fase em que a autora ainda está “consciente”, onde se nota, pelo olhar, a procura por um ponto de foco, um ponto neutro que permita focar o olhar, delinear a ideia e torná-la numa imagem visual. Talvez este processo seja efectivamente o de passar da memória pessoal para a memória visual. O que surpreende é a transformação do olhar. Durante quase 6 minutos o olhar parece efectivamente perdido e submerso num outro tempo, num outro sítio. As pálpebras fecham apenas quando é necessário como se os olhos estivessem efectivamente a ver alguma coisa. Quase que se consegue denotar uma certa tristeza, ou melhor, melancolia. O que foi desenhado foi o caixão do pai da autora no velório. Ao fundo está o padre. Ao olhar uma vez mais para o desenho, existe um sentimento de incompletude. Começa-se por escrever um texto que narra aquele dia e sente-se uma necessidade de colorir o desenho. Como justificar esta vontade de colorir um desenho? E será que esta vontade irá aparecer só neste desenho? Visto o desenho-cego ser algo imprevisível e espontâneo, a vontade de colorir pode provir daí. Ou então o colorir ajuda a atenuar alguma da tristeza sentida.

A utilização do desenho-cego (figuras 42, 43 e 44) surge como uma forma de estar presente e representa uma espécie de meditação. A concentração exigida transporta-nos para um outro tempo, outra dimensão, outro espaço. O desenho-cego surge numa segunda fase, como um desbloqueio mental da memória visual, apesar destas se manterem, de certa forma, resguardadas pelo carácter não-figurativo do desenho. Alguma da vulnerabilidade da autora é protegida através desse abstraccionismo.



FIG. 41 VELÓRIO DO PAI



FIG. 42 PETÚLIA



FIG. 43 ALMOÇO NOS AVÓS



FIG. 44 PETÉQUIAS

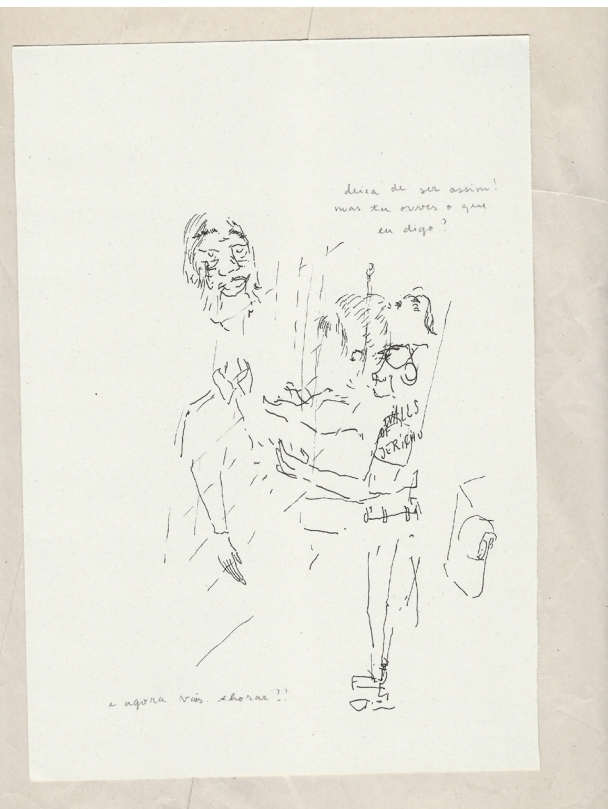


FIG. 47 DISCUSSÃO: A ESCRITA COMO LEGENDA/COMPLEMENTO

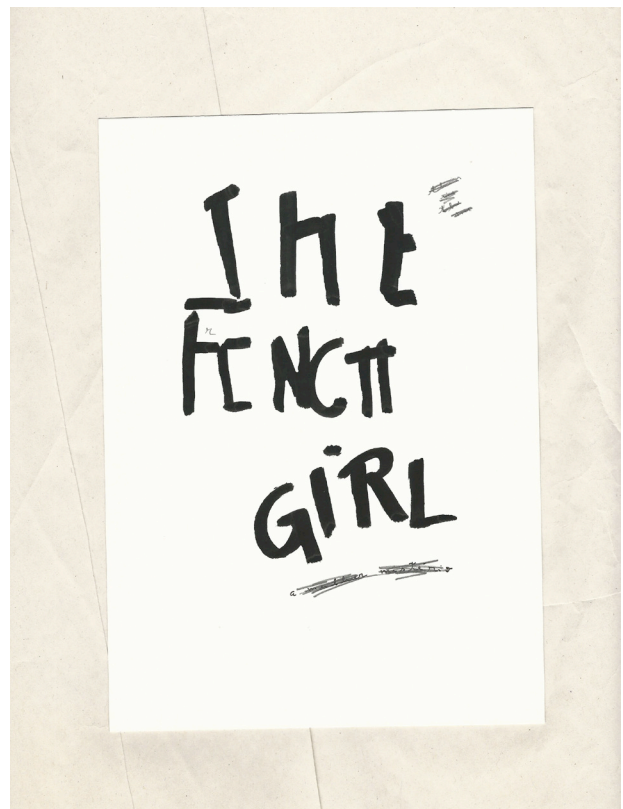


FIG. 48 THE FRENCH GIRL: A ESCRITA COMO IMAGEM

Os desenhos que se seguem (figuras 49-52) surgem numa espécie de frenesim, de uma vontade enorme de conseguir capturar todas as memórias que nos invadem numa questão de segundos. A escolha do pincel e de uma tinta mais fluída serve esse propósito, de rapidez e imediatismo na transposição da imagem mental para o papel.



FIG. 49 EU E O MEU PAI, NO SOFÁ, A VER FILMES

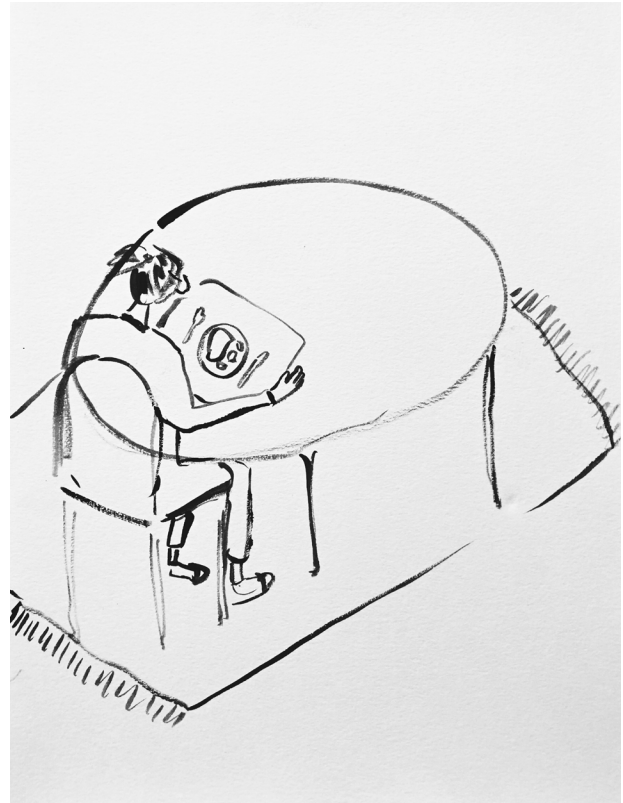


FIG. 50 A JANTAR SOZINHA

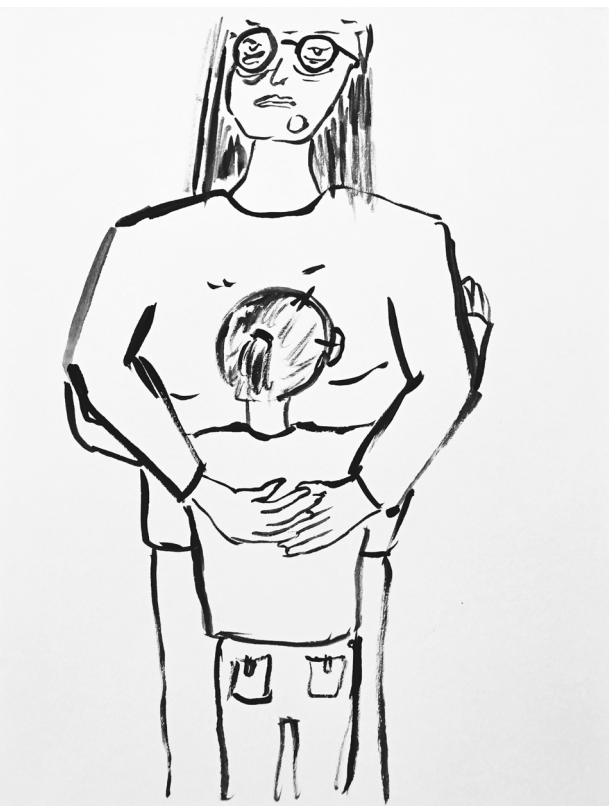


FIG. 51 O ABRAÇO DA MINHA IRMÃ

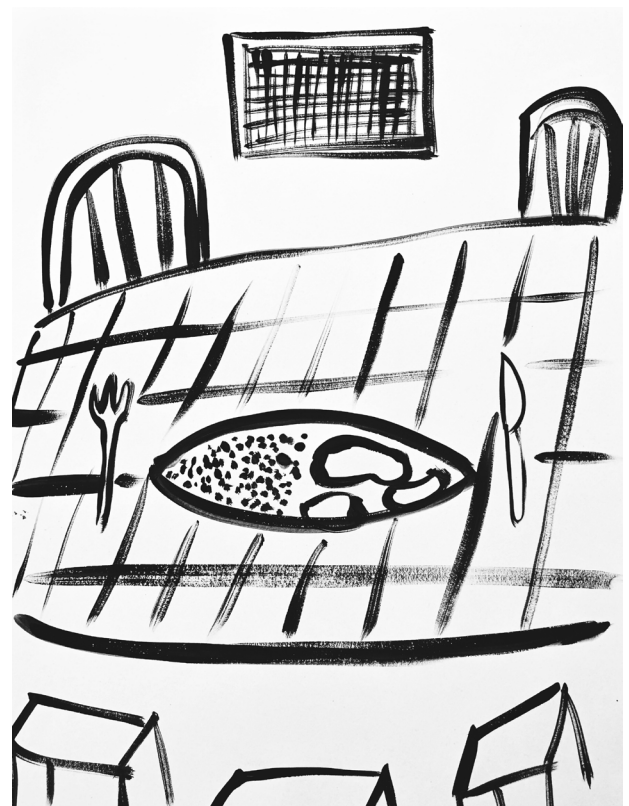


FIG. 52 PATANISCAS

As impressões experimentais e monotipias servem como desbloqueio artístico, quando nada ocorre. As monotipias (figuras 53 e 54) bem como as impressões (figuras 55 e 56) fazem parte de uma série de experiências algo aleatórias que surgiram em alguns dias, como forma de extravasar energia, quando imagens mais concretas simplesmente não surgiam. Apesar de se poderem considerar experiências ou mesmo até erros, há algo nelas de bastante atractivo. Esta em particular (fig.53) possui algo que convida a olhar e a fixar o olhar durante mais do que meros segundos. Acreditamos que estes actos experimentais, possuem neles uma representação de emoções que suscita no leitor possibilidades diversas de interpretação.

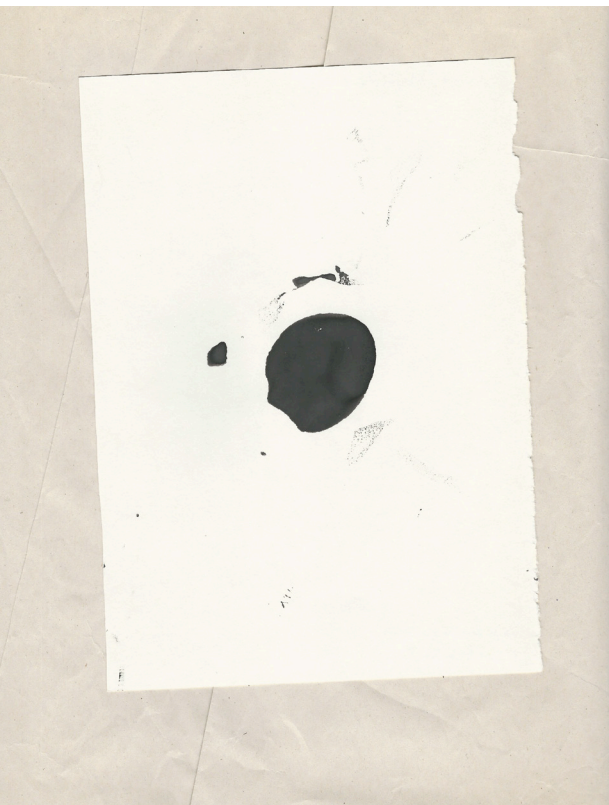


FIG. 53 MONOTIPIA



FIG. 54 MONOTIPIA



FIG. 55 PINTURA, IMPRESSÃO E CORTAR DE PAPEL



FIG. 56 PINTURA, IMPRESSÃO E CORTAR DE PAPEL

Nestes dois retratos (figuras 57 e 58) sentimos um pesar, dor e solidão. O buraco desenhado no corpo do retrato da autora indica um vazio. A imagem ao lado representa o retrato da mãe, que segura uma trela no vazio, que indica uma perda. O rosto foi pintado de preto como uma forma de esconder a solidão que estava desenhada na cara, cheia de rugas e com lágrimas a cair. Vemos os cigarros esmagados no chão e um fumo que envolve toda a personagem. Foram desenhados outros dois retratos, apenas a grafite, do pai (fig.59) e da avó (fig.60). O traço leve, quase como que a desaparecer, remete para um sentimento de perda, como que se estivessem presentes mas no limite de se dissiparem. No fundo representam as memórias, que perduram e mantêm-se intactas consoante o grau de lembrança.



FIG. 57 AUTO-RETRATO

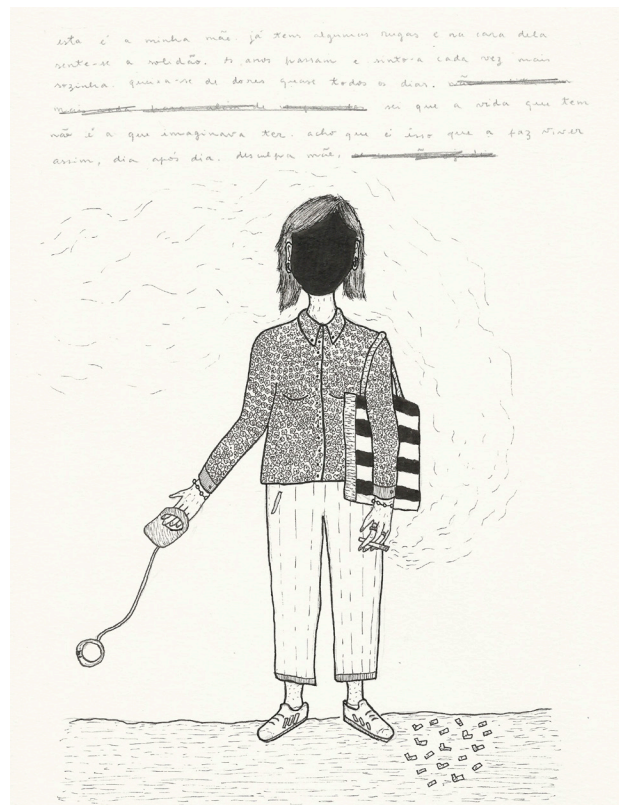


FIG. 58 RETRATO DA MÃE

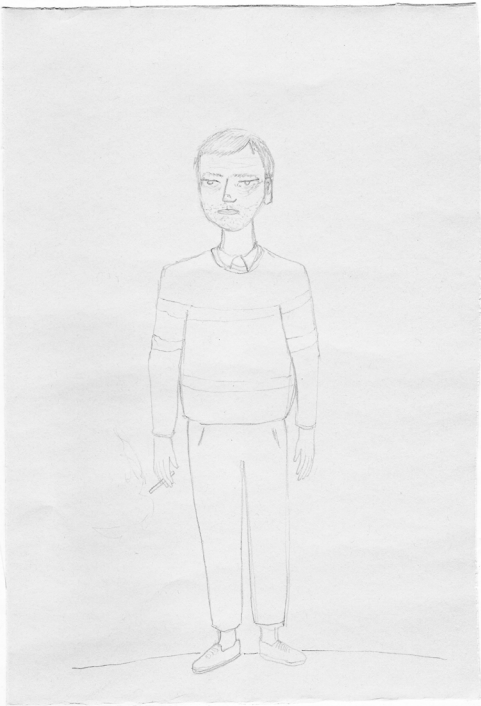


FIG. 59 RETRATO DO PAI



FIG. 60 RETRATO DA AVÓ

Nota: Visto não ser possível a entrega do projecto prático em suporte físico, foram incluídos os mais relevantes os desenhos-cegos, textos escritos, monotipias, pinturas figurativas fluídas, impressões experimentais e demais desenhos figurativos, numa tentativa de demonstrar o corpo de trabalho produzido para a produção do objecto editorial final, constituído por 21 publicações ilustradas. Foram inseridos no Apêndice 1 (pag.80) deste relatório.

4.3 O ARTEFACTO FINAL

Sobre a construção e organização do artefacto final do projecto surgiram, inicialmente dúvidas no que diz respeito ao tipo de objecto – livro ou várias publicações. Por se tratar de uma narrativa não-linear, a ideia de aglomerar todo um conjunto de desenhos, muitos deles, de teor abstracto, num só elemento, num só livro, pareceu-nos redutor, pois de alguma forma não iria ser capaz de transmitir a complexidade de emaranhados, de relações entre momentos e personagens. Assim sendo, e também de forma a ir de encontro ao percurso gráfico da autora, optámos pela estruturação das narrativas visuais em publicações diversas (fig.61), organizadas por pessoas e momentos: a fase de negação, o luto e a raiva; a relação com a mãe; o passado, a doença e a morte do pai; a relação entre pai e filha; a relação com elementos familiares, a degradação das relações e o afastamento.



FIG. 61 AS PUBLICAÇÕES

Numa fase em que já foram produzidos um número considerável de desenhos e de escrita, surge a necessidade de voltar a olhar para tudo isso e reestruturar. São definidas quatro publicações estruturadas da seguinte forma: “Eu” (fig.62), “A minha mãe”(fig.63), “O meu pai” (fig.64) e “A minha família” (fig.65). Visto toda a história que pretendemos comunicar estar alicerçada através dos elementos mais significativos para a autora do projecto, faz sentido atribuir-lhes uma relevância maior.



FIG. 62 SOBRE A AUTORA DO PROJECTO



FIG. 63 SOBRE A MÃE DA AUTORA



FIG. 64 SOBRE O PAI DA AUTORA



FIG. 65 SOBRE A FAMÍLIA DA AUTORA

Ao re-estruturar todos os desenhos e pedaços de papel escritos (fig.66), passamos a olhar para cada selecção individualmente, à procura do que poderia faltar. Dessa forma, sentiu-se falta de elementos de ligação, algo que facilmente interligasse os momentos e memórias que foram explorados de forma intuitiva numa fase inicial. Esses elementos são, uma vez mais, pedaços de escrita que contextualizam o leitor.



FIG. 66 RE-ESTRUTURAR

A ideia inicial de imprimir todo o objecto editorial através de impressão riso, foi colocada de parte, por não justificar o investimento numa técnica que valoriza, numa primeira abordagem, cores e texturas. Como o projecto é essencialmente monocromático – preto e o branco do papel – (salvo uma excepção), decidiu-se prosseguir com uma impressão digital, permitindo manter o objecto editorial num baixo custo de produção.

Voltando a olhar para todo o volume de trabalho já produzido e numa tentativa de começar a editar todo esse processo (fig.67), apercebemo-nos de que alguma da escrita produzida como elementos de ligação da história, tornou-se demasiado reveladora, ou seja, demasiado descritiva. Uma vez mais, numa tentativa de proteger alguma da informação que é tão honestamente explícita neste projecto, alguma dessa escrita foi re-adaptada.



FIG. 67 ORGANIZAR

Todo o volume de trabalho é olhado pela última vez antes de começar a digitalizar (fig.68). Apesar de já ter sido anteriormente organizado, voltamos uma vez mais, a colocar tudo nos sítios certos. Algumas das coisas que foram escritas são rasuradas e outras são re-adaptadas de forma a não contar tanto, a não dar tantos pormenores.



FIG. 68 PREPARAR PARA DIGITALIZAR

A ideia inicial era a de construir 6 publicações, organizadas segundo temáticas: eu, o meu pai, a minha mãe, a família, personagens e sentimentos. As duas últimas publicações seriam aquelas que mais diferiam das outras, pois a primeira tratavam-se de personagens, ou seja, desenhos figurativos e a segunda eram monotípias e pinturas fluídas. Ao iniciarmos o processo de paginação da primeira publicação – a família – (optámos por esta por ser a de menor volume), percebemos duas coisas: que o processo de construção de cadernos em múltiplos de 4 iria ser complicada, pela diferença de papéis e de tamanhos que era pretendida (tentando igualar a forma como os desenhos foram produzidos); e que não iríamos ter páginas esquerdas, se paginásemos de forma igual à que os desenhos foram feitos (o verso de cada folha foi utilizado para colocar a data e um pequeno título e descrição do modo como foi feito

o desenho, quando pertinente). Ao olharmos para tudo isto, percebemos então que não iríamos tirar grande partido da paginação da publicação e, desta forma, surgiu a ideia de agregar tanto os sentimentos como as personagens em cada publicação, ou seja, distribuí-los. Apesar de ser diferente do que tinha sido pensado inicialmente, não deixa de fazer sentido. O carácter plástico dos sentimentos é visualmente apelativo e o seu carácter emocional existe em cada história que contamos, bem como a existência das personagens, que habitam cada publicação. Assim sendo, foi estruturada uma nova paginação que tirasse partido das páginas esquerdas, tanto pelo uso dos elementos plásticos como das personagens desenhadas.

Existem expressões que foram mantidas, especificamente no que diz respeito à publicação sobre a mãe, que tentam manter alguns dos sentimentos e ideias que eram sentidas na adolescência (fig.69). Apesar de existir uma nova percepção sobre a mãe, visto o projecto estar alicerçado à adolescência da autora, pareceu-nos importante manter as atitudes e noções passadas.

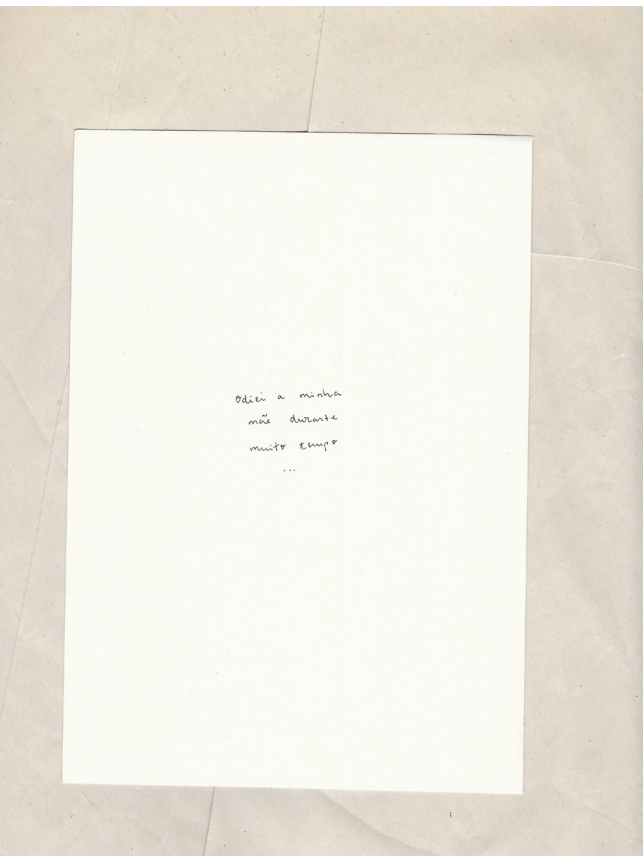


FIG. 69 MÃE

Durante o processo de construção de protótipos relativamente à organização dos cadernos e das páginas constituintes de cada publicação, surgiu a vontade de deixar cada caderno solto, ou seja, cada caderno tornar-se numa publicação. Ao representarem memórias que foram capturadas de intuitivamente e, de certa forma, desordenada, pareceu-nos, assim, que o individualizar de cada momento, seria o mais acertado, simbolizando memórias que podem ser encontradas por entre várias outras memórias e momentos. Não controlamos a forma como as nossas memórias nos atingem e, desta forma, ao individualizarmos cada momento, damos corpo a essa realidade (fig.70).



FIG.70 PORMENOR DAS PUBLICAÇÕES

No total ficamos com 21 publicações, impressas em 4 tipos de papel – *Renova Print* 100gr, *Munken Pure* 90gr, *Clairefontaine* cinzento e creme de 80gr – e de diferentes tamanhos, todos dentro do A4. A escolha de diferentes tipos de papel, para além de ser uma tentativa de reproduzir a forma como as memórias foram resgatadas da memória da autora, pretendem representar momentos diferentes, com sentimentos diferentes. A textura dos papéis é alterada, de forma a que a sensação perante o tocar de cada página se vá alterando. Por se tratar

duma impressão a preto, excepto a ilustração do velório, foram dados mais contrastes nas texturas e manchas produzidas através das monotípias e pinturas fluídas, numa tentativa de sobressair mais os pretos (fig.71).



FIG. 71 MANCHA DO CONJUNTO

Cada publicação foi cosida pela autora, com uma linha nº12 de cor cru, simbolizando a necessidade de manter por perto a concretização total do projecto, visto todo ele ser um registo autobiográfico (fig.72). A forma como foi cosida não corresponde a nenhum tipo de encadernação pré-estabelecida. Apenas existiu a necessidade de agregar as páginas, os momentos, de forma honesta. O deixar de alguma linha é propositado, pela forma como lembra algo em processo, em evolução, em crescimento (fig.73).



FIG. 72 COSER



FIG. 73 PORMENOR DA LINHA

Uma das maiores alterações ao que tinha sido inicialmente pensado foi a transcrição da grande maioria dos elementos escritos para uma escrita digital. Foi escolhido um tipo de letra serifado: *Crimson Text*. O tamanho de letra é reduzido, de 9pt. O seu tamanho justifica-se pelo facto de se tratarem de relatos e de desabaços extremamente pessoais, honestos e com uma carga emocional pesada. Para além do tamanho de letra, agregamos a isso o tamanho da página – 90 x 98 mm –, que pretende manter essas palavras, de certa forma, protegidas. O conjunto de palavras faz parte do miolo interno de cada publicação, organizado num outro caderno ora de 4, 8 ou 16 páginas (fig.74).



FIG. 74 O MILO INTERNO: TEXTO



FIG. 75 CAIXA-ARQUIVO

Existiram dúvidas sobre a exposição de alguns momentos relativamente à mãe da autora. Falar sobre quem já não está presente torna-se mais fácil. Foi ponderado o apagar de alguns desses momentos mais reveladores, onde seriam deixadas em branco as páginas donde foram retiradas essas palavras. Seria demonstrada uma espécie de censura, ou melhor, de silêncio, que por algum motivo, não podia ser dito.

Como forma de arquivo, resguardo e complemento ao objecto editorial, foi construída uma caixa de tamanho aproximado ao A5 – 165 x 220 x 40 mm –, em cartão prensado de 1mm de espessura (fig.75). A inspiração provém do projecto de Damien Tran, pelo toque descomprometido e ao mesmo tempo cuidado com que foi construída a embalagem.

Nota: Visto não ser possível a entrega do projecto prático em suporte físico, todo o projecto foi exaustivamente fotografado, de forma a possibilitar a compreensão do artefacto final. Assim, todas as fotografias foram inseridas no Apêndice 2 (pag.96) deste relatório.

CONCLUSÃO



CONCLUSÃO

Percebemos que existiu na autora um amadurecimento repentino perante a morte do pai, levando-a a transformar-se num elemento de suporte relativamente à mãe. Isto permitiu que certos papéis fossem invertidos, dando-se uma quebra de confiança na mãe sobrevivente. O facto de perceber a mãe como um elemento menos forte (fig.76), levou a que a autora fosse sentindo uma relação de dependência entre ela e a mãe. Não só a ausência do pai como o facto da mãe não ter voltado a casar, potenciaram na adolescência da autora uma inadequação em se relacionar com o sexo oposto, deturpando alguns comportamentos nas suas relações amorosas (fig.77).

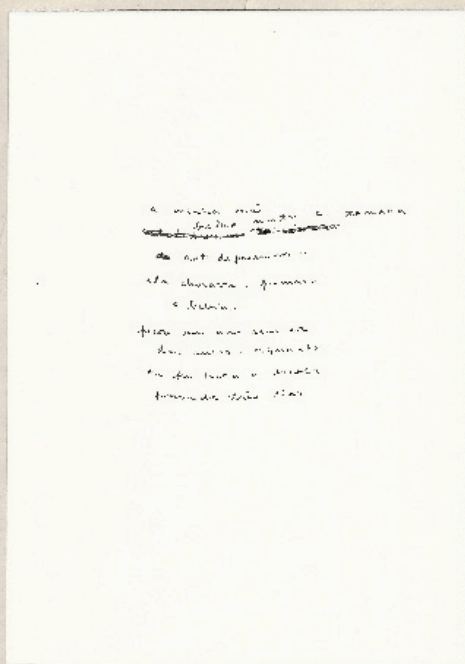


FIG.76 A MÃE COMO UM ELEMENTO MENOS FORTE



FIG.77 APETITES (DESENHO - CEGO)

Ao definirmos o papel activo do pai como fundamental na construção duma imagem corporal positiva, bem como numa relação satisfatória no casamento e na vida sexual da filha, relacionamos, dessa forma, alguma da inadequação afectiva e omissão de afecto através duma valorização do acto sexual (fig.78). Hetherington (*as cited in* Malpique, 1998) falou deste exemplo ao mencionar a promiscuidade das filhas com pai ausente, apesar de o ter

relacionado com uma ausência por divórcio (pp.105,106).

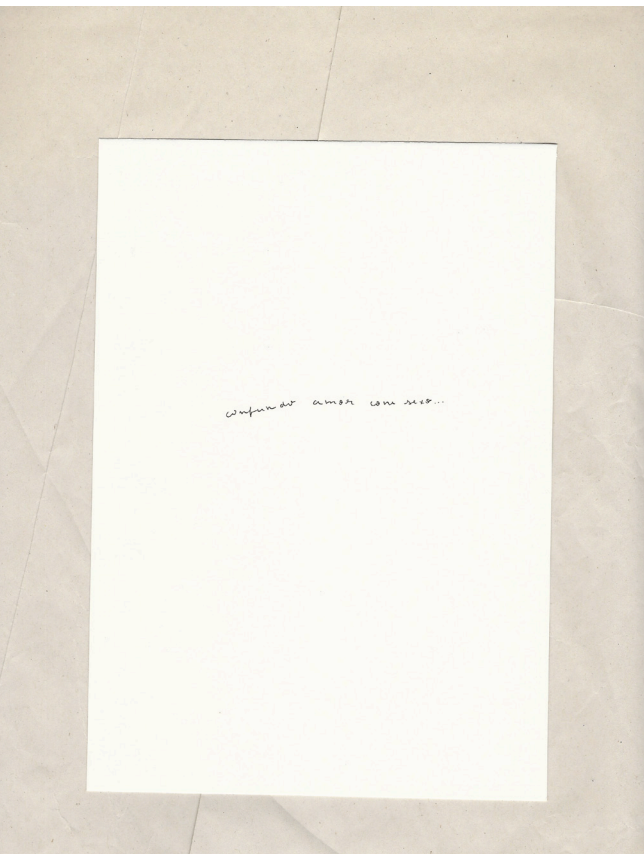


FIG. 78 AMOR

Percebendo a necessidade de existência de uma libertação emocional perante o passado, surge a vontade de contar esta história, que abrange os que rodeiam a autora, principalmente a família. Ao encararmos o método criativo deste projecto como o de um diário, estamos a tirar partido do que Josef Breuer e Sigmund Freud (*as cited in* Ross & Buehler, 1994) descreveram como efeitos curativos e terapêuticos, que são alcançados através da expressão de emoções e pensamentos reprimidos (p.219). Entendemos por emoções e pensamentos reprimidos como tratando-se dum potencial luto mal resolvido, pela morte do pai na adolescência, tal como foi demonstrado por Freud (*as cited in* Santos, 2001, p.30). Conseguimos ainda relacionar a necessidade de catarse, não só pelo luto mal resolvido perante a morte do pai, mas também através dum luto ausente ou *absent grief*, termo cunhado por Helene Deutsch em 1937 (*as cited in* Middleton, Raphael, Martinek & Misso, 1993) demonstrando que a não vivência do luto na altura certa poderia transformar-se em períodos depressivos no futuro, provocando reacções como ansiedade e omissão de afecto (p.46). Como elemento impulsionador de todo este

projecto, encaramos a morte mais recente, a da avó (fig.79), que iniciou um novo período de luto, reavivando o passado e trazendo de volta o luto e o sentimento de perda que ficou perdido lá atrás, atribuindo razão ao que Erich Lindemann (*ibidem*) relatou, relativamente ao retorno ainda maior de um luto que não foi vivenciado no tempo certo.



FIG. 79 A AVÓ NO HOSPITAL

Apesar da intenção ser de libertação, de catarse e de terapia, torna-se um acto, de certa forma, egoísta e focado na obra e não no autor, como se fossemos capazes de sair do nosso próprio corpo e consciência. A vulnerabilidade e honestidade, tal como foi mencionado por Patricia Leavy (2009), como factores essenciais no estudo auto-etnográfico (pp.39,40), são mantidos precisamente por essa espécie de alter-ego que habita o autor, acabando por ser, dessa forma, que somos capazes de nos analisar e interpretar a nós mesmos.

Encaramos o acto de desenhar como uma terapia, onde podemos até justificar a necessidade de estudar artes, não só como uma maneira de imitar os passos que foram dados pelo pai da autora, mas também como a única área em que podemos e nos é, efectivamente pedido e permitido procurar e perceber a nossa identidade: “O estudante [de Belas Artes] começa,

naturalmente, a descobrir uma voz, identidade e subjectividade própria inerentes às suas produções artísticas” (Gomes, 2015, p.123). Tanto durante os exercícios de desenho-cego, os actos de impressões experimentais, monotípias e os gestos fluídos nas pinturas de cenas mais figurativas, foi sentida uma suspensão do tempo, em que não existia a percepção do tempo passar. Toda essa forma de agir mais intuitiva, permitiu resgatar memórias que atingiam a mente da autora em frenesim, sem que se sentisse cansaço ou falta de vontade em continuar, dando volume a um elevado número de desenhos (fig.80).

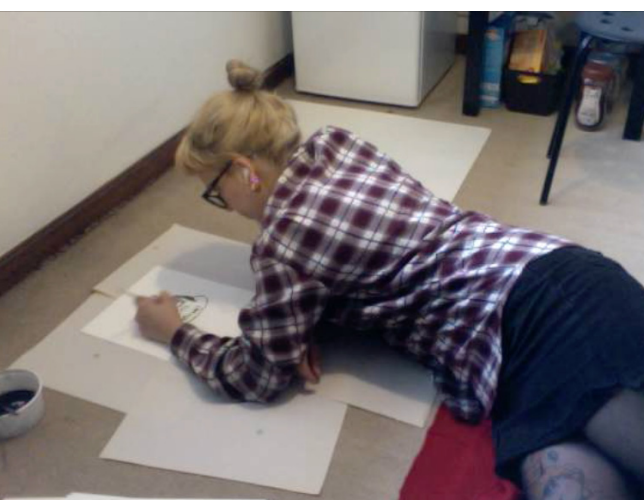


FIG. 80 DESENHAR NO CHÃO

Um dos momentos mais sensíveis, foi o da autora admitir o facto de infligir dor a si mesma, como uma reacção ao vazio e à incompreensão que sentia na adolescência, através duma série de três desenhos, um deles figurativo (figuras 81-83). Podemos deduzir que foram precisos três exercícios para que o último sentisse coragem de ser exposto. Outro desses momentos foi o de expor pormenores da vida íntima relativamente à relação que mantinha com a mãe enquanto adolescente (fig.84). Escrever histórias pessoais pode ser terapêutico, tanto para o autor como para quem acompanha o processo, apesar de existir a possibilidade de dor antes duma possível libertação (Ellis, Adams & Bochner, 2011, para.26). Para Nancy R. Miller (*as cited in* Pulda, 2012), a traição de expor esses segredos é um requerimento do acto autobiográfico (p.30).



FIG. 81 DOR (1º DESENHO-CEGO)



FIG. 82 DOR (2º DESENHO-CEGO)



FIG. 83 DOR (DESENHO FIGURATIVO)

Durante grande parte deste projecto, foi sentida uma vergonha constante e um medo de nos mostrarmos sensíveis, carentes, não tão fortes e submissos à dor. Um dos motivos que nos levou a optar pelo exercício do desenho-cego foi o de conseguirmos preservar alguma da privacidade da autora e, desta forma, salvaguardar alguma da vulnerabilidade sentida. Essa vulnerabilidade em mostrarmos de forma figurativa aquilo que a autora sentiu, assemelha-se à forma como encaramos a morte nos nossos dias, onde, tal como diz Philippe Àries (1993), as atitudes perante a morte por parte das sociedades ocidentais são caracterizadas por medo e vergonha (p.69). A necessidade de intimidade e de controlo, relativamente ao que vai sendo desenhado, culmina com a publicação independente do objecto editorial, onde se mantém reservada e privada não só a edição como a encadernação.

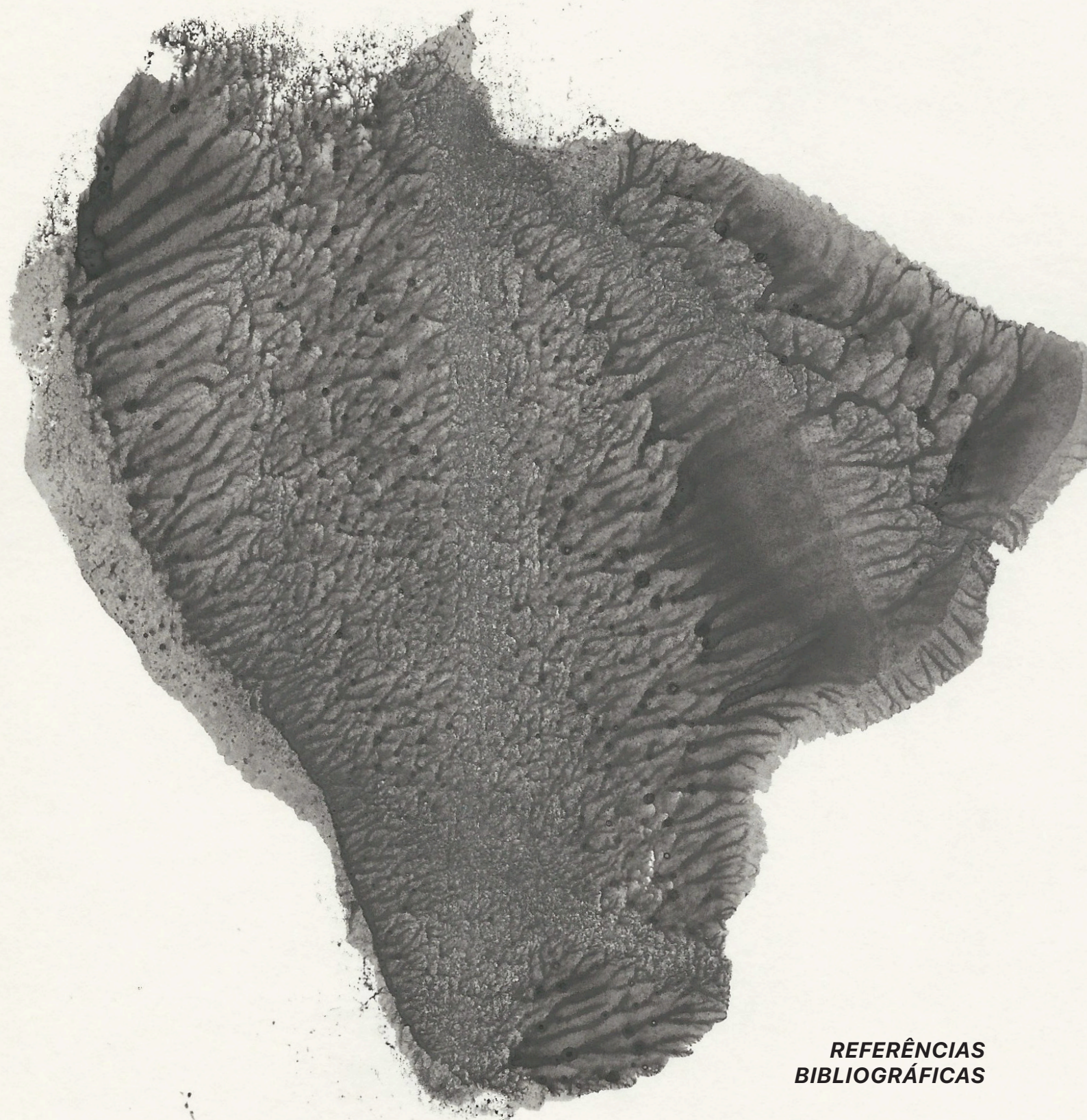
Perante a pergunta que formulamos no início deste relatório, relativamente às vantagens e desvantagens sobre escrevermos sobre nós próprios, expomos como vantagens, o de vivermos o passado com outros olhos e percebermos a existência de atitudes que foram um reflexo da perda e da ausência do pai. Fomos capazes de olhar para as nossas escolhas passadas e perceber como isso afecta quem nos rodeia. Fizemos uma viagem atrás no tempo e vivemos de novo todo o passado, sem nos ser permitido interferir nele, olhando de fora. Voltamos ao presente com uma nova perspectiva dos acontecimentos passados e deduzimos, talvez, que a adolescência foi um agravante pela forma “*live fast, die young*” com que presenciávamos o que nos ia acontecendo. Como desvantagens, assinalamos o facto de que falar de nós próprios não está inteiramente circunscrito a nós mesmos, o que nos leva a expor momentos que não nos pertencem só a nós, o que pode causar dor e tristeza naqueles que nos rodeiam, providenciando tanto uma terapia conjunta, como um surgimento de novos desentendimentos.

Parte do projecto, quando este ainda estava em construção, foi proposto em forma de artigo à 6ª edição da CONFIA – Conferência Internacional de Ilustração e Animação –, tendo sido aceite para ser defendido no dia 14 de Julho, no Auditório Municipal de Esposende. Justificamos a iniciativa como um reflexo por parte da autora de assumir a concretização do projecto com orgulho e plena satisfação pelo resultado final.

Na introdução deste relatório, assumimos que existiam dúvidas por parte de quem está mais próximo, relativamente à temática escolhida e se isso não nos iria prejudicar emocionalmente. Agora, ao escrever a conclusão deste relatório, sentimos a necessidade de expor e de mostrar que, o facto de se tratar de um projecto umbilical e introspectivo, não é sinónimo de fraca argumentação ou facilitismo, pois conseguimos ser, por vezes, ainda mais exigentes connosco próprios do que seria esperado. Defendemos sim que, quanto mais próximo um projecto está do seu autor, mais genuíno, mais verdadeiro e mais interessante será esse projecto. O facto de estarmos demasiado envolvidos não deve ser considerado como um factor redutor perante a importância académica ou de investigação do projecto em si. Desta forma, encorajamos todos aqueles que tenham lido estas palavras a desenvolverem projectos auto-reflexivos e de conteúdos efectivamente puros, pois cada um de nós possui a sua própria “caixa de Pandora”. Nesta fase final, conseguimos olhar para trás e perceber que a decisão de olharmos para nós mesmos, levou-nos a entender o que efectivamente gostamos de fazer, o que queremos fazer no futuro e no que realmente vale a pena investir, a nível artístico e pessoal: fazermos o que gostamos, o que nos faz rir, chorar e desesperar, o que nos faz querer acordar de manhã, o que nos faz querer ser melhor.



FIG. 84 O SORRISO DA INFÂNCIA



**REFERÊNCIAS
BIBLIOGRÁFICAS**

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Arlander, A.** (2016). *Investigação em arte e/como interdisciplinaridade*.
Vol. 1. *Artistic Research Does*. Porto: NEA, i2ADS, FBAUP.
- Attig, T.** (2000). *Relearning the world: Making sense and finding meanings*. In R. A. Neimeyer (Ed.),
Meaning reconstruction and the experience of loss. Washington: American Psychological Association.
- Balk, D. E.** (2014). *Dealing with dying, death and grief during adolescence*
[Google Book]. Retrieved from <http://goo.gl/eo1FLd>
- Balk, D. E., & Corr, C. A.** (1996). Adolescents, developmental tasks, and encounters with death and
bereavement. In C. A. Corr & D. E. Balk (Eds.), *Handbook of adolescent death and bereavement*
[PDF]. Retrieved from <https://goo.gl/yy2Fvm>
- Berger, J. P.** (2008). *Berger on drawing*. Aghabullogue: Occasional Press.
- Biller, H. B., & Kimpton, J. L.** (2010). The father and the school-aged child.
In M. E. Lamb (Ed.), *The role of the father in child development*. New Jersey: Wiley.
- Borges-Duarte, I.** (Ed.) (2008). *A morte e a origem: Em torno de Heidegger e de Freud*.
Lisboa: Universidade de Lisboa – Centro de Filosofia.
- Camanho, L.** (2008). *Plana: Publicações de periodicidade irregular*.
(Master's thesis: FBAUP). Retrieved from <http://hdl.handle.net/10216/67594>
- Carnaby, J.** (Ed.) (2013). Self-authored work. *Limner: Vol. 3*. London. [PDF]
- Chang, H.** (2008). *Autoethnography as method* [Google Book]. Retrieved from <https://goo.gl/WZY9X7>
- Davies, D. J.** (2005). *A brief history of death*. Oxford: Blackwell Publishing.
- Dexter, E.** (2005). *Vitamin D: New perspectives in drawing*. New York: Phaidon Press.
- Dias, F. P. R.** (2011). “Poiesis” e “Logos”: Estratégias de relação entre o discurso e a produção artística
no âmbito de uma investigação em arte. In J. Quaresma, F. P. R. Dias, & J. C. R. Guadix (Eds.),
Investigação em arte e design: Fendas no método e na criação (Vol. 2). Lisboa: CIEBA.
- Edwards, B.** (1999). *The new drawing on the right side of the brain*
[PDF]. Retrieved from <https://goo.gl/SzJMf8>
- Ellis, C., Adams, T. E., & Bochner, A. P.** (2010). Autoethnography: An overview. *Forum: Qualitative Social
Research*, 12(1), Art.10. Retrieved from <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:0114-fqs1101108>
- Gibbons, J.** (2007). *Contemporary art and memory: Images of recollection and remembrance*.
London: I.B. Tauris.
- Gilbert, A.** (2016). Publishing as artistic practice. In A. Gilbert (Ed.),
Publishing as artistic practice. Berlin-New York: Sternberg Press.

- Gomes, J.** (2015). Investigação colectiva baseada em arte. In J. Quaresma & F. R. Dias (Eds.), *Investigação em artes: A oscilação dos métodos*. Lisboa: Centro de Filosofia – FLUL.
- Hogan, S.** (2001). *Healing arts: The history of art therapy*. London: Jessica Kingsley Publishers.
- Kastenbaum, R., & Aisenberg, R.** (1983). *Psicologia da morte*. São Paulo: Coleção Novos Ubrais.
- Kimmel, D. C., & Weiner, I. B.** (1985). *Adolescence: A developmental transition*. New York: John Wiley & Sons.
- Kovats, T.** (Ed.) (2007). *The drawing book: A survey of drawing, the primary means of expression*. London: Black Dog Publishing.
- Kuspit, D.** (2005). *The end of art*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Lamb, M. E.** (2010). Fathers and child development: An introductory overview and guide. In M. E. Lamb (Ed.), *The role of the father in child development*. New Jersey: Wiley.
- Leavy, P.** (2009). *Methods meet art: Arts-based research practice*. New York: The Guilford Press.
- Littlewood, J.** (1993). The denial of death and rites of passage in contemporary societies. In D. Clark (Ed.), *The sociology of death: Theory, culture, practice*. Oxford: Blackwell Publishers.
- Malchiodi, C. A.** (1998). *Understanding children's drawings*. New York: The Guilford Press.
- Malpique, C.** (1998). *A ausência do pai: Estudo sociopsicológico*. Porto: Edições Afrontamento.
- McNally, R. J.** (2003). *Remembering trauma*. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Mellor, P. A.** (1993). Death in high modernity: The contemporary presence and absence of death. In D. Clark (Ed.), *The sociology of death*. Oxford: Blackwell Publishers.
- Middleton, W., Raphael, B., Martinek, N., & Misso, V.** (1993). Pathological grief reactions. In M. S. Stroebe, W. Stroebe, & R. O. Hansson (Eds.), *Handbook of bereavement: Theory, research, and intervention*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Monk, G.** (2005). From puppies to ferns: The discursive production of life. In G. Yancy & S. Hadley (Eds.), *Narrative identities: Psychologists engaged in self-construction*. London: Jessica Kingsley Publishers.
- Mota, M.** (2015). *As Cartas Portuguesas: Relação entre texto e imagem*. (Master's thesis, FBAUP). Retrieved from <http://hdl.handle.net/10216/81991>
- Oliveira, A.** (2003). *Ilusões: a melodia e o sentido da vida na idade das emoções. Representações sociais da morte, do suicídio e da música na adolescência*. (Doctoral dissertation, Instituto Universitário de Lisboa)
- Oliveira, A.** (2008). *O desafio da morte: Convite a uma viagem interior*. Lisboa: Âncora Editora.
- Palefroi** (n.d.). About. Retrieved from <http://palefroi.net/About>
- Petherbridge, D.** (2011). *The primacy of drawing: Histories and theories of practice*. London: Yale University Press.

- Pulda, M.** (2012). Portrait of a secret: J. R. Ackerley and Alison Bechdel. In O. Amihay & L. Walsh (Eds.), *The future of text and image: Collected essays on literary and visual conjunctures* [Google Book]. Retrieved from <https://goo.gl/EpHBk6>.
- Ross, M., & Buehler, R.** (1994). Creative remembering. In U. Neisser & R. Fivush (Eds.), *The remembering self: Construction and accuracy in the self-narrative*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Santos, P. I.** (2001). *Ninguém morre*. Lisboa: Minerva.
- Saraiba, A.** (2015). El hijo del legionario. Logroño: Pepitas y Pimentel.
- Scott-Hoy, K., & Ellis, C.** (2008). Wording pictures: Discovering Heartful Autoethnography. In J. G. Knowles & A. L. Cole (Eds.), *Handbook of the arts in qualitative research: Perspectives, methodologies, examples, and issues*. Thousand Oaks: Sage Publications.
- Silverman, P. R., & Worden, J. W.** (1993). Children's reactions to the death of a parent. In M. S. Stroebe, W. Stroebe, & R. O. Hansson (Eds.), *Handbook of bereavement: Theory, research, and intervention*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Simões, A.** (2012). *Fair: Uma plataforma para a publicação independente em Portugal*. (Master's thesis, FBAUP). Retrieved from <http://hdl.handle.net/10216/67269>
- Sontag, S.** (1987). *Contra a interpretação*. Porto Alegre: L&PM.
- Spiegelman, A.** (2003). *The complete maus*. London: Penguin Books Ltd.
- Stokes, J., Reid, C., & Cook, V.** (2009). Life as an adolescent when a parent has died. In D. E. Balk & C. A. Corr (Eds.), *Adolescent encounters with death, bereavement, and coping* [PDF]. Retrieved from <https://goo.gl/t2z5HQ>
- TATE.** (n.d.). Automatism: Art term. Retrieved from <http://www.tate.org.uk/art/art-terms/a/automatism>
- Teixeira, J.** (2011). Pesquisa, teoria da arte e investigação artística: Pensar para fazer, realizar para reflectir. In J. Quaresma, F. P. R. Dias, & J. C. R. Guadix (Eds.), *Investigação em arte e design: Fendas no método e na criação* (Vol. 2). Lisboa: CIEBA.
- Tran, D.** (2017). *Fuite en avant* [48/50 ed., Set of 10 zines]. Palefroi, Berlin.
- Tyson-Rawson, K. J.** (1996). Adolescent responses to the death of a parent. In C. A. Corr & D. E. Balk (Eds.), *Handbook of adolescent death and bereavement*. [PDF]
- Walter, T.** (2017). *What death means now: Thinking critically about dying and grieving*. Bristol: Policy Press.

APÊNDICES





FIG. 1 ESCRITA

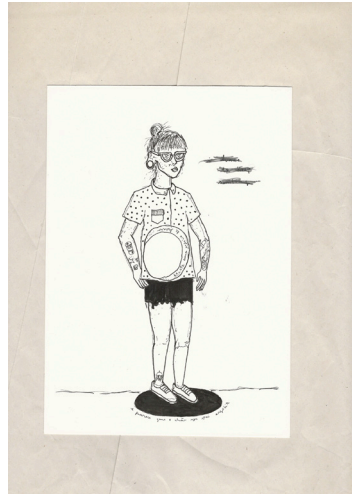


FIG. 2 AUTO-RETRATO: VAZIO



FIG. 3 AUTO-RETRATO: NADA



FIG. 4 BLOQUEIO



FIG. 5 PINTURA E IMPRESSÃO



FIG. 6 PINTURA E IMPRESSÃO



FIG. 7 PINTURA E IMPRESSÃO



FIG. 8 MONOTIPIA



FIG. 9 MONOTIPIA



FIG. 10 RISCOS (DESENHO-CEGO)



FIG. 11 APETITES (DESENHO-CEGO)



FIG. 12 MONOTIPIA



FIG. 13 COITADINHA

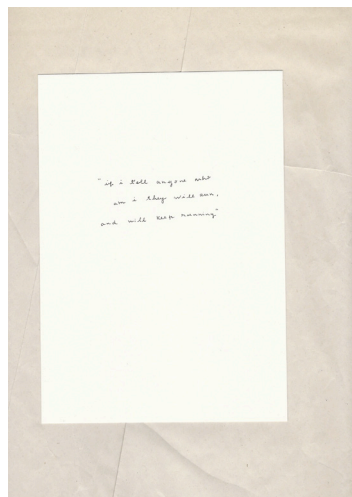


FIG. 14 "IF I TELL YOU"

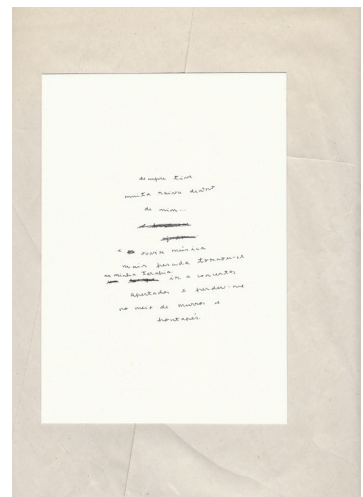


FIG. 15 MÚSICA AGRESSIVA



FIG. 16 MONOTIPIA



FIG. 17 MONOTIPIA



FIG. 18 MONOTIPIA



FIG.19 AUTO-RETRATO 14 ANOS

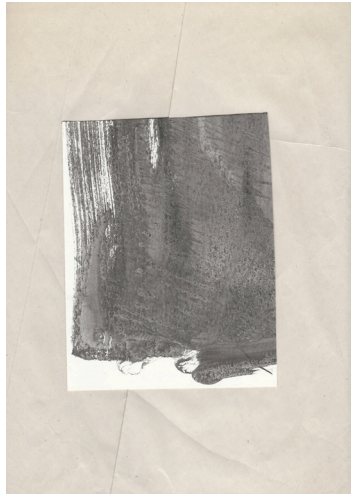


FIG.20 MONOTIPIA



FIG.21 MONOTIPIA



FIG.22 O MEU CÃO



FIG.23 MONOTIPIA



FIG.24 MONOTIPIA



FIG.25 AUTO-RETRATO 17 ANOS



FIG.26 CONTAGIARTE

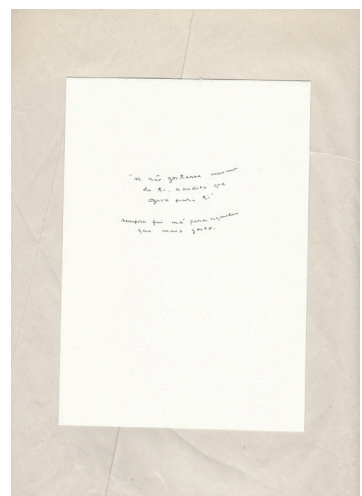


FIG.27 "SE EU NÃO GOSTASSE DE TI"

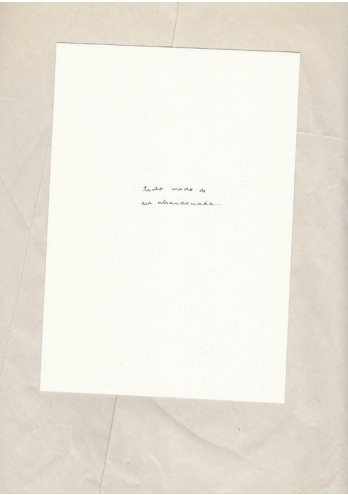


FIG. 28 ABANDONO



FIG. 29 VONTADES

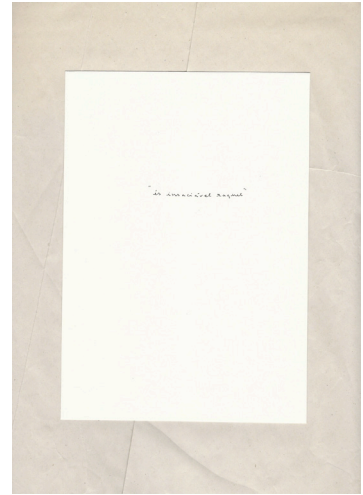


FIG. 30 "ÉS INSACIÁVEL"



FIG. 31 AMOR E SEXO



FIG. 32 MONOTIPIA



FIG. 33 AUTO-RETRATO 15 ANOS



FIG. 34 DIÁRIO



FIG. 35 INFLIGIR DOR (1)



FIG. 37 INFLIGIR DOR (2)



FIG. 38 INFLIGIR DOR (3)



FIG. 39 MONOTIPIA



FIG. 40 MONOTIPIA



FIG. 41 AUTO-RETRATO ACTUAL



FIG. 42 MONOTIPIA



FIG. 43 MONOTIPIA



FIG. 44 PINTURA



FIG. 45 PINTURA E IMPRESSÃO

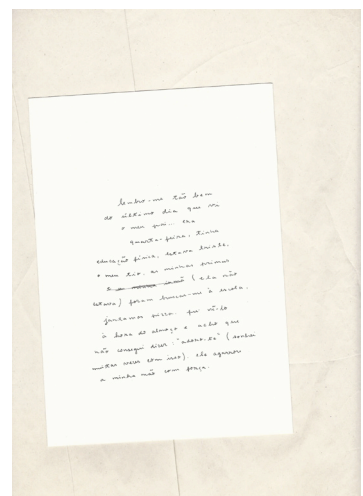


FIG. 46 ESCREVER

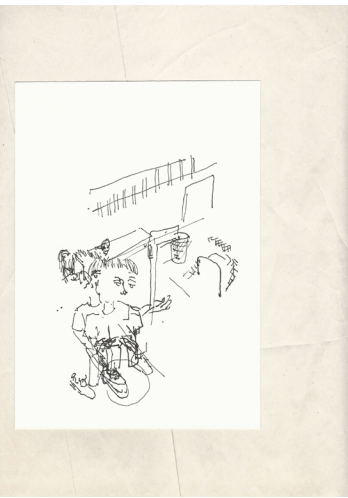


FIG. 47 EDUCAÇÃO - FÍSICA



FIG. 48 IPO

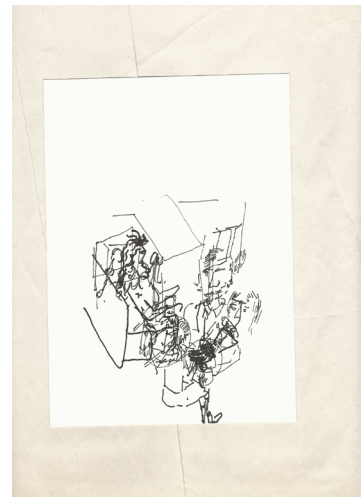


FIG. 49 PIZZA HUT

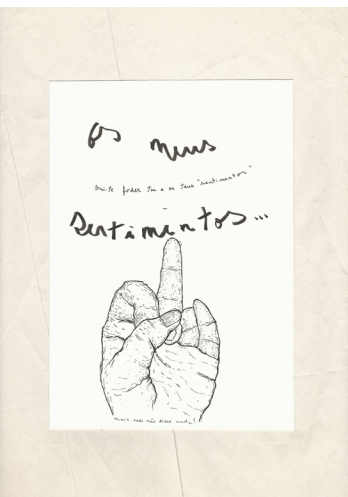


FIG. 50 "OS MEUS SENTIMENTOS"



FIG. 51 VELÓRIO

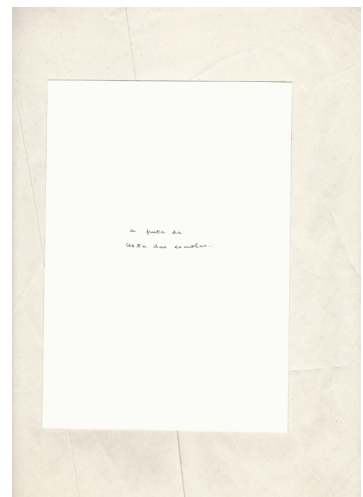


FIG. 52 A CESTA DAS ESMOLAS



FIG. 53 MONOTIPIA



FIG. 54 PINTURA E IMPRESSÃO



FIG. 55 FAMÍLIA



FIG. 56 CEMITÉRIO

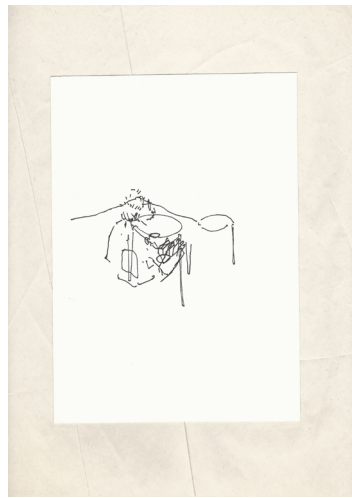


FIG. 57 PETÚLIA



FIG. 58 PETÉQUIAS



FIG. 59 SANDE COM PAIO E ALFACE



FIG. 60 "VAMOS VIAJAR DEPOIS DISTO"



FIG. 61 TROTINETE

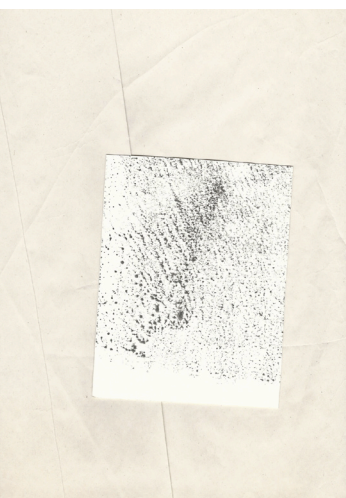


FIG. 62 MONOTIPIA



FIG. 63 ANDAR DE CARRO

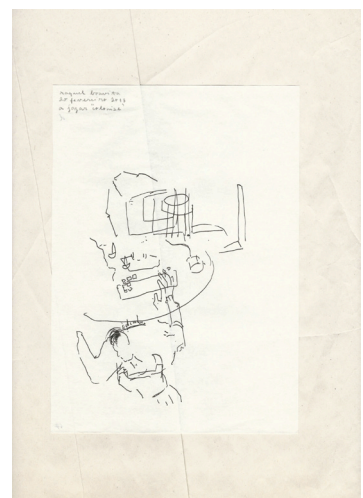


FIG. 64 COLONIZE



FIG. 65 COLO DO PAI



FIG. 66 O MEU PAI A DESENHAR

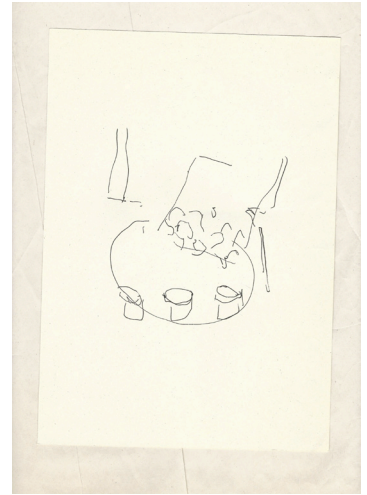


FIG. 67 PINTAR POR NÚMEROS

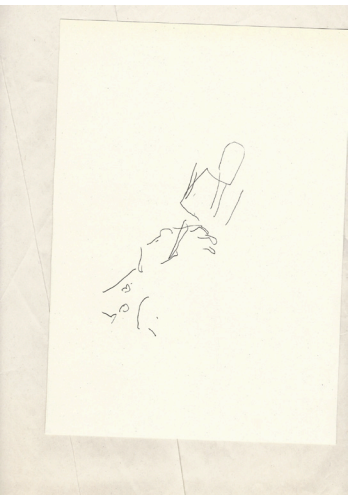


FIG. 68 GELADOS PARA A GARGANTA



FIG. 69 CABELO APANHADO

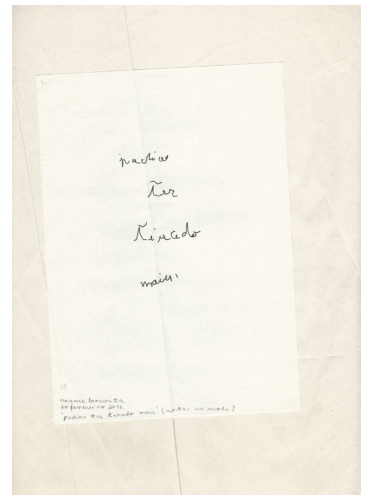


FIG. 70 NOTAS

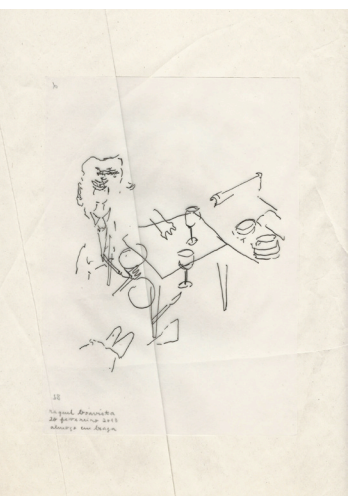


FIG. 71 ALMOÇAR EM BRAGA



FIG. 72 CASTELO EM MONDIM

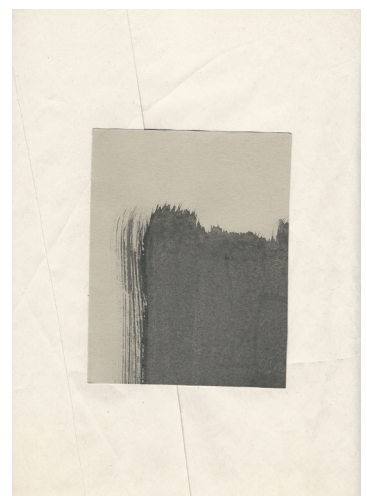


FIG. 73 PINTURA



FIG. 74 MONOTIPIA



FIG. 75 MONOTIPIA



FIG. 76 ATRASADO



FIG. 77 A CAMISOLA DO MEU PAI

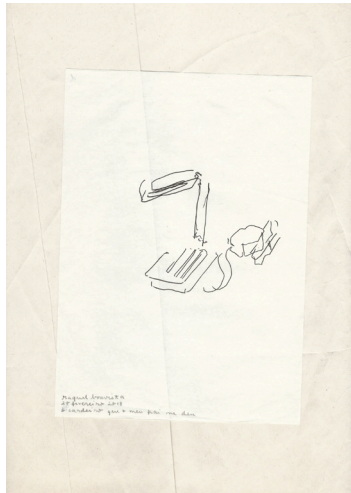


FIG. 78 O CANDEIEIRO



FIG. 79 A ESCULTURA



FIG. 80 A FRANCESA

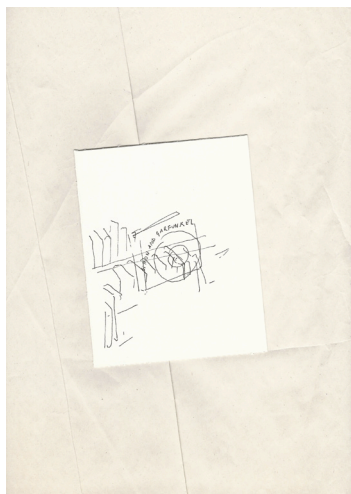


FIG. 81 O VINIL QUE ELE ROUBOU

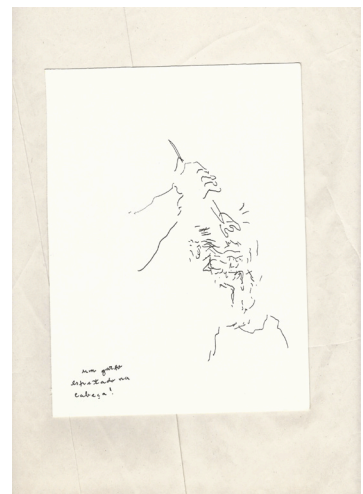


FIG. 82 NERVOS



FIG. 83 RETRATO DO PAI



FIG. 84 PINTURA E IMPRESSÃO

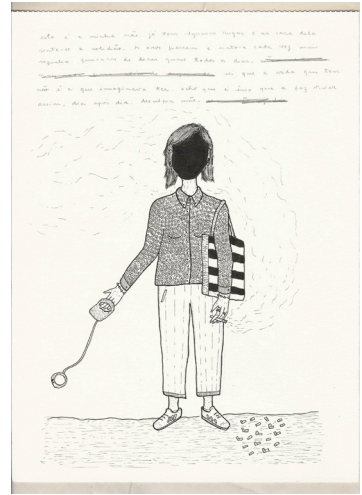


FIG. 85 RETRATO MÃE



FIG. 86 AMANHÃ ACORDO CEDO

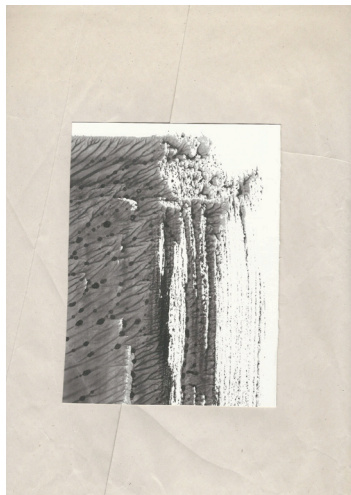


FIG. 87 MONOTIPIA

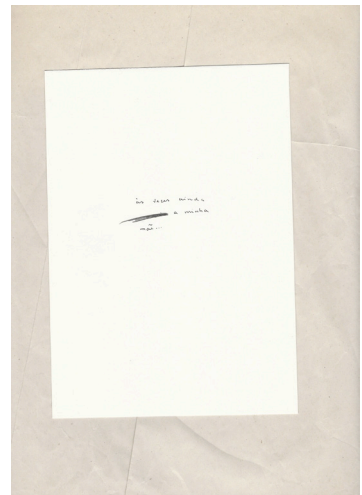


FIG. 88 ÓDIO

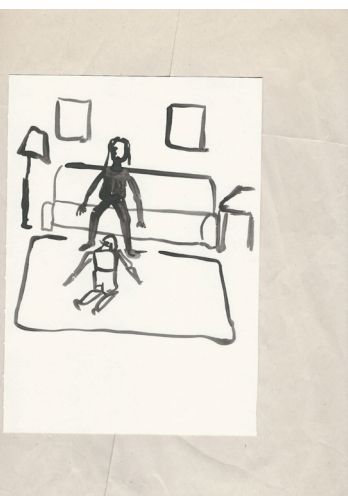


FIG. 89 "O PAI JÁ MORREU"



FIG. 90 BISCOITOS



FIG. 91 PINTURA E IMPRESSÃO



FIG. 92 PINTURA

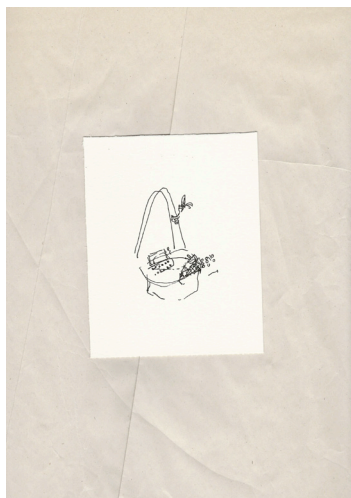


FIG. 93 A MINHA CARTEIRA

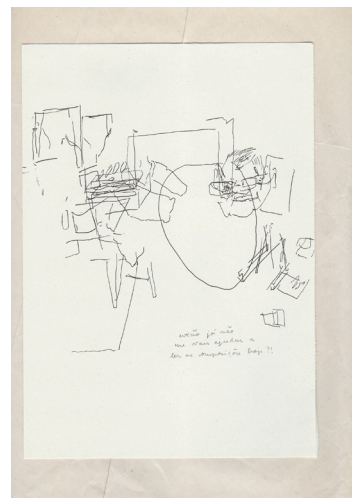


FIG. 94 FAVORES



FIG. 95 MONOTIPIA



FIG. 96 PINTURA E IMPRESSÃO

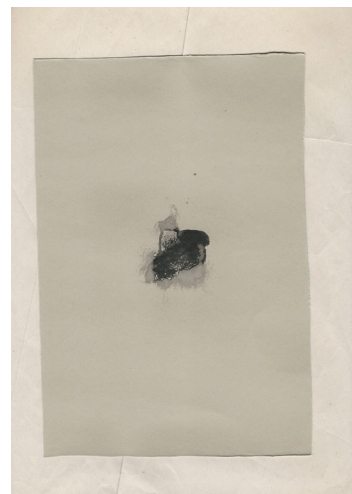


FIG. 97 MONOTIPIA



FIG. 98 RISCOS (DESENHO -CEGO)



FIG. 99 MONOTIPIA



FIG. 100 FAZER A CAMA RÁPIDO



FIG.101 MONOTIPIA



FIG.102 MONOTIPIA

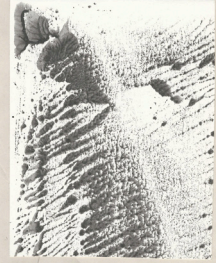


FIG.103 MONOTIPIA



FIG.104 PINTURA



FIG.105 PINTURA



FIG.106 MONOTIPIA



FIG.107 MONOTIPIA



FIG.108 MONOTIPIA



FIG.109 MONOTIPIA



FIG. 110 MONOTIPIA



FIG. 111 MANZANEDA

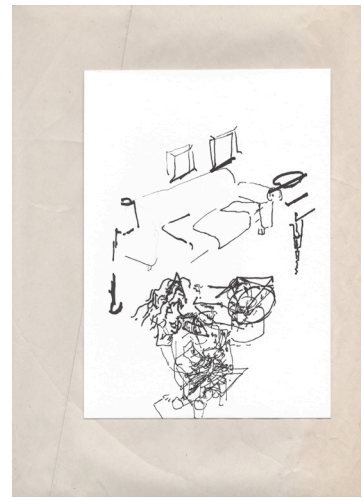


FIG. 112 COMER PIZZA À NOITE



FIG. 113 RETRATO AVÓ

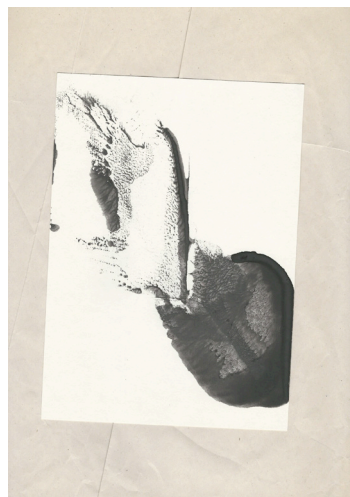


FIG. 114 MONOTIPIA



FIG. 115 MONOTIPIA



FIG. 116 MONOTIPIA



FIG. 117 PINTURA E IMPRESSÃO



FIG. 118 MONOTIPIA

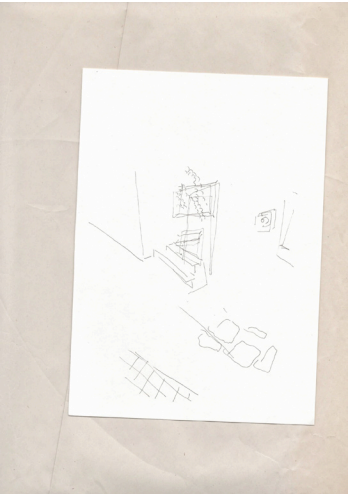


FIG. 119 CASA DOS AVÓS



FIG. 120 ALMOÇO NOS AVÓS



FIG. 121 MONOTIPIA



FIG. 122 MONOTIPIA



FIG. 123 MONOTIPIA



FIG. 124 MONOTIPIA



FIG. 125 MONOTIPIA

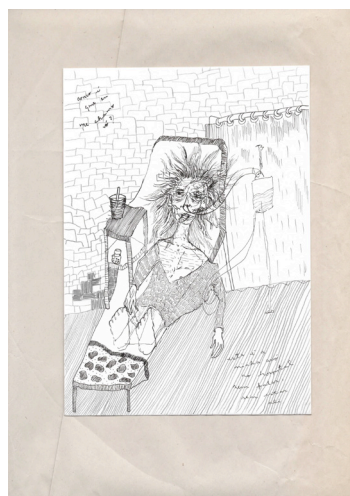


FIG. 126 AVÓ NO HOSPITAL



FIG. 127 AVÓ EM CASA

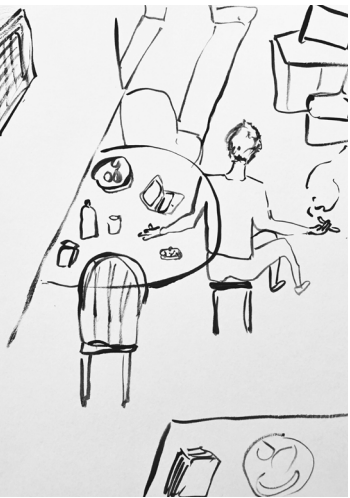


FIG. 128 O MEU TIO



FIG. 129 MONOTIPIA



FIG. 130 MONOTIPIA

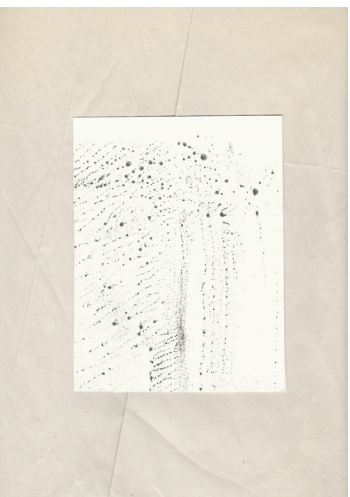


FIG. 131 MONOTIPIA



FIG. 132 MONOTIPIA



FIG. 133 MONOTIPIA

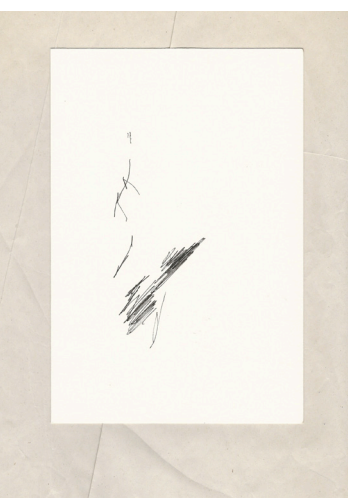


FIG. 134 MONOTIPIA



FIG. 135 MONOTIPIA



FIG. 136 JÁ FOI?



FIG. 137 O MEU TIO A.



FIG. 138 O MEU TIO R.

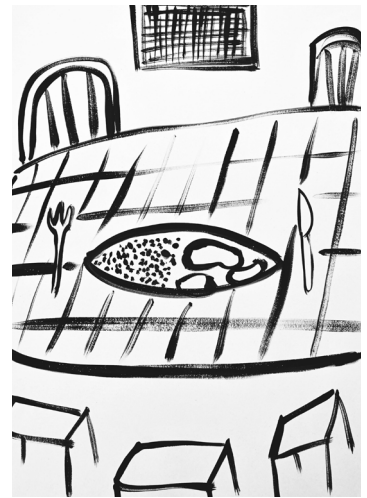


FIG. 139 PATANISCAS



FIG. 140 NA COZINHA

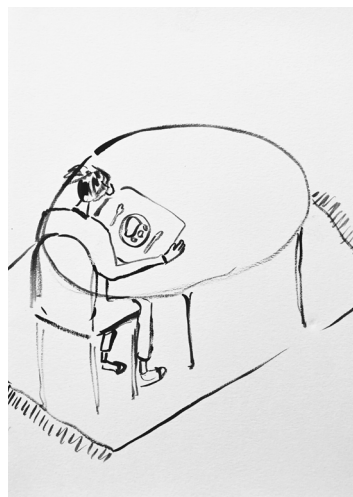


FIG. 141 JANTAR SOZINHA



FIG. 142 PAI NO ÚLTIMO DIA

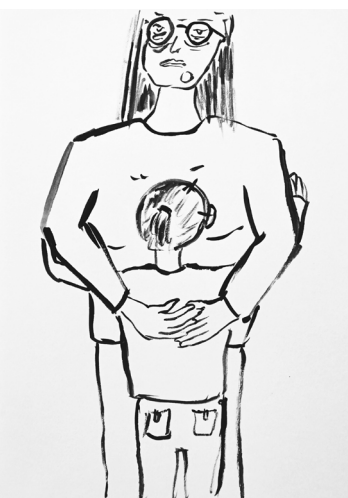


FIG. 143 ABRAÇO DA MINHA IRMÃ



FIG. 144 LIMÃO



FIG. 145 MONOTIPIA



FIG. 1 CAIXA-ARQUIVO (1)



FIG. 2 CAIXA-ARQUIVO (2)



FIG. 3 CAIXA-ARQUIVO (3)



FIG. 4 TODAS AS PUBLICAÇÕES



FIG. 5 SOBRE A AUTORA DO PROJECTO: 6 PUBLICAÇÕES



FIG. 6 SOBRE A AUTORA DO PROJECTO: PUBLICAÇÃO 1 (1)



FIG. 7 SOBRE A AUTORA DO PROJECTO: PUBLICAÇÃO 1 (2)

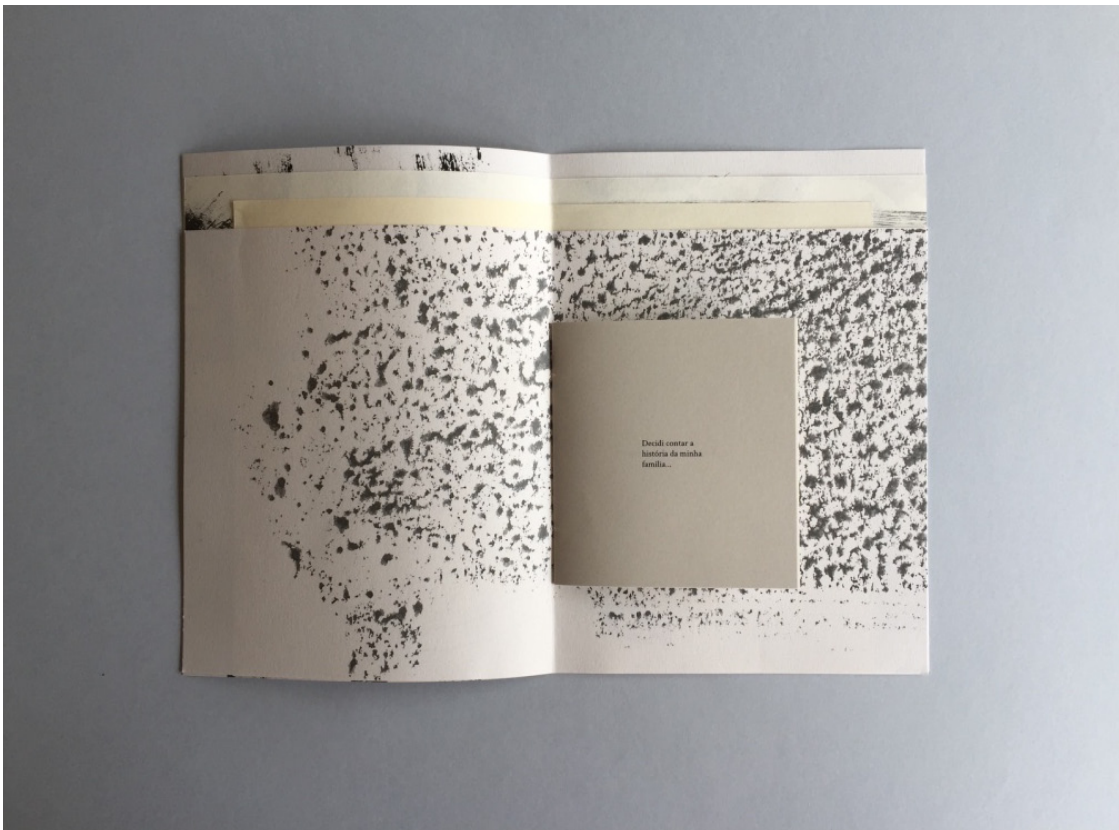


FIG. 8 SOBRE A AUTORA DO PROJECTO: PUBLICAÇÃO 1 (3)



FIG. 9 SOBRE A AUTORA DO PROJECTO: PUBLICAÇÃO 2 (1)



FIG. 10 SOBRE A AUTORA DO PROJECTO: PUBLICAÇÃO 2 (2)



FIG.11 SOBRE A AUTORA DO PROJECTO: PUBLICAÇÃO 3 (1)



FIG.12 SOBRE A AUTORA DO PROJECTO: PUBLICAÇÃO 3 (2)



FIG. 13 SOBRE A AUTORA DO PROJECTO: PUBLICAÇÃO 3 (3)



FIG. 14 SOBRE A AUTORA DO PROJECTO: PUBLICAÇÃO 3 (4)



FIG. 15 SOBRE A AUTORA DO PROJECTO: PUBLICAÇÃO 4 (1)



FIG. 16 SOBRE A AUTORA DO PROJECTO: PUBLICAÇÃO 4 (2)

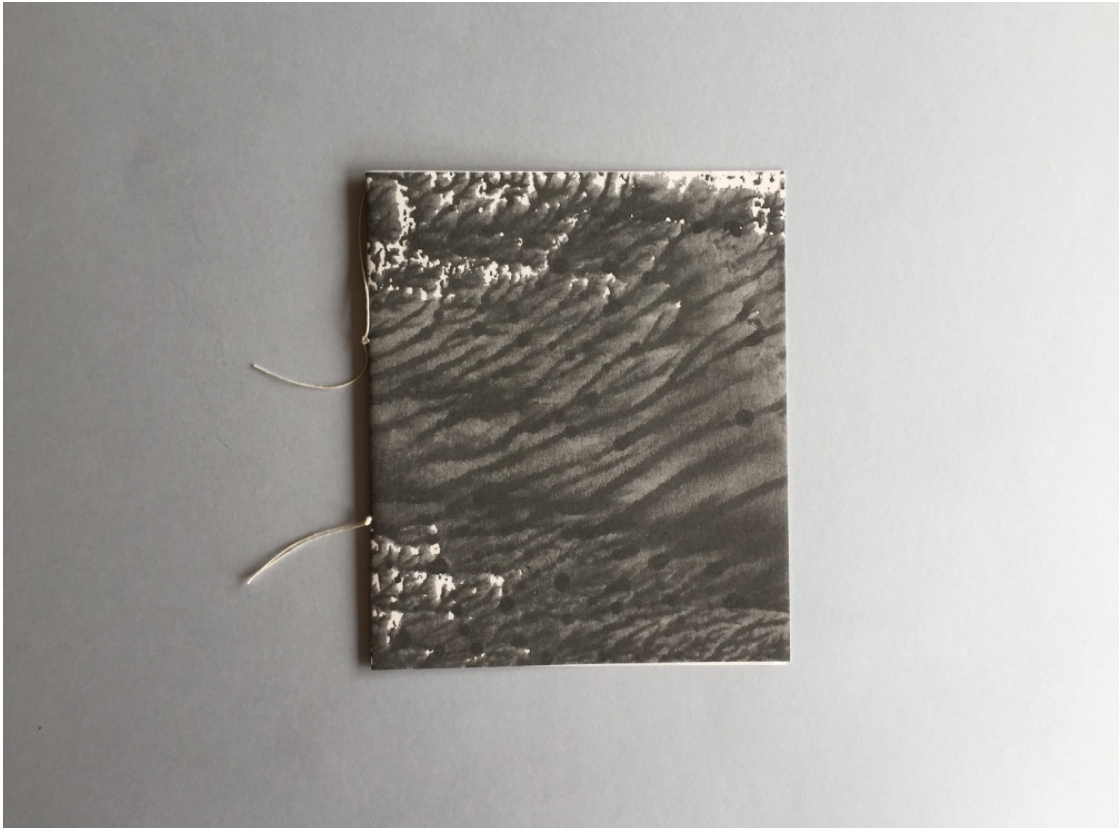


FIG. 17 SOBRE A AUTORA DO PROJECTO: PUBLICAÇÃO 5 (1)



FIG. 18 SOBRE A AUTORA DO PROJECTO: PUBLICAÇÃO 5 (2)



FIG. 19 SOBRE A AUTORA DO PROJECTO: PUBLICAÇÃO 6 (1)



FIG. 20 SOBRE A AUTORA DO PROJECTO: PUBLICAÇÃO 6 (2)



FIG. 21 SOBRE A MÃE DA AUTORA: 4 PUBLICAÇÕES



FIG. 22 SOBRE A MÃE DA AUTORA: PUBLICAÇÃO 1 (1)



FIG. 23 SOBRE A MÃE DA AUTORA: PUBLICAÇÃO 1 (2)



FIG. 24 SOBRE A MÃE DA AUTORA: PUBLICAÇÃO 2 (1)



FIG. 25 SOBRE A MÃE DA AUTORA: PUBLICAÇÃO 2 (2)



FIG. 26 SOBRE A MÃE DA AUTORA: PUBLICAÇÃO 3 (1)

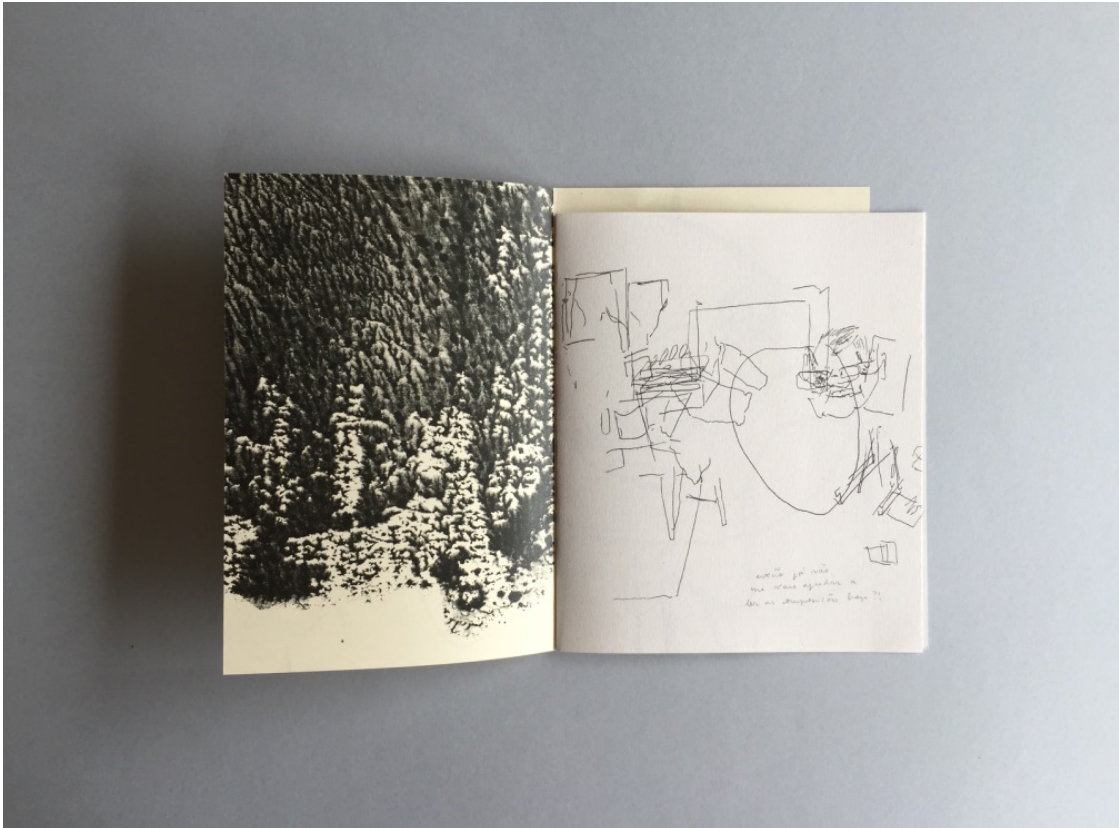


FIG. 27 SOBRE A MÃE DA AUTORA: PUBLICAÇÃO 3 (2)



FIG. 28 SOBRE A MÃE DA AUTORA: PUBLICAÇÃO 3 (3)



FIG. 29 SOBRE A MÃE DA AUTORA: PUBLICAÇÃO 4 (1)



FIG. 30 SOBRE A MÃE DA AUTORA: PUBLICAÇÃO 4 (2)



FIG. 31 SOBRE O PAI DA AUTORA: 5 PUBLICAÇÕES



FIG. 32 SOBRE O PAI DA AUTORA: PUBLICAÇÃO 1 (1)



FIG. 33 SOBRE O PAI DA AUTORA: PUBLICAÇÃO 1 (2)



FIG. 34 SOBRE O PAI DA AUTORA: PUBLICAÇÃO 1 (3)



FIG. 35 SOBRE O PAI DA AUTORA: PUBLICAÇÃO 2 (1)



FIG. 36 SOBRE O PAI DA AUTORA: PUBLICAÇÃO 2 (2)



FIG. 37 SOBRE O PAI DA AUTORA: PUBLICAÇÃO 3 (1)



FIG. 38 SOBRE O PAI DA AUTORA: PUBLICAÇÃO 3 (2)



FIG. 39 SOBRE O PAI DA AUTORA: PUBLICAÇÃO 4 (1)



FIG. 40 SOBRE O PAI DA AUTORA: PUBLICAÇÃO 4 (2)



FIG. 41 SOBRE O PAI DA AUTORA: PUBLICAÇÃO 4 (3)



FIG. 42 SOBRE O PAI DA AUTORA: PUBLICAÇÃO 4 (4)



FIG. 4.3 SOBRE O PAI DA AUTORA: PUBLICAÇÃO 4 (5)



FIG. 4.4 SOBRE O PAI DA AUTORA: PUBLICAÇÃO 4 (6)



FIG. 45 SOBRE O PAI DA AUTORA: PUBLICAÇÃO 5 (1)



FIG. 46 SOBRE O PAI DA AUTORA: PUBLICAÇÃO 5 (2)



FIG. 47 SOBRE A FAMÍLIA DA AUTORA: 6 PUBLICAÇÕES



FIG. 48 SOBRE A FAMÍLIA DA AUTORA: PUBLICAÇÃO 1 (1)



FIG. 49 SOBRE A FAMÍLIA DA AUTORA: PUBLICAÇÃO 1 (2)



FIG. 50 SOBRE A FAMÍLIA DA AUTORA: PUBLICAÇÃO 1 (3)



FIG. 51 SOBRE A FAMÍLIA DA AUTORA: PUBLICAÇÃO 1 (4)



FIG. 52 SOBRE A FAMÍLIA DA AUTORA: PUBLICAÇÃO 1 (5)



FIG. 53 SOBRE A FAMÍLIA DA AUTORA: PUBLICAÇÃO 1 (7)



FIG. 54 SOBRE A FAMÍLIA DA AUTORA: PUBLICAÇÃO 1 (8)



FIG. 55 SOBRE A FAMÍLIA DA AUTORA: PUBLICAÇÃO 2 (1)



FIG. 56 SOBRE A FAMÍLIA DA AUTORA: PUBLICAÇÃO 2 (2)



FIG. 57 SOBRE A FAMÍLIA DA AUTORA: PUBLICAÇÃO 2 (3)



FIG. 58 SOBRE A FAMÍLIA DA AUTORA: PUBLICAÇÃO 2 (4)



FIG. 59 SOBRE A FAMÍLIA DA AUTORA: PUBLICAÇÃO 3 (1)



FIG. 60 SOBRE A FAMÍLIA DA AUTORA: PUBLICAÇÃO 3 (2)



FIG. 61 SOBRE A FAMÍLIA DA AUTORA: PUBLICAÇÃO 3 (3)



FIG. 62 SOBRE A FAMÍLIA DA AUTORA: PUBLICAÇÃO 3 (4)



FIG. 63 SOBRE A FAMÍLIA DA AUTORA: PUBLICAÇÃO 4 (1)



FIG. 64 SOBRE A FAMÍLIA DA AUTORA: PUBLICAÇÃO 4 (2)



FIG. 65 SOBRE A FAMÍLIA DA AUTORA: PUBLICAÇÃO 5 (1)



FIG. 66 SOBRE A FAMÍLIA DA AUTORA: PUBLICAÇÃO 5 (2)

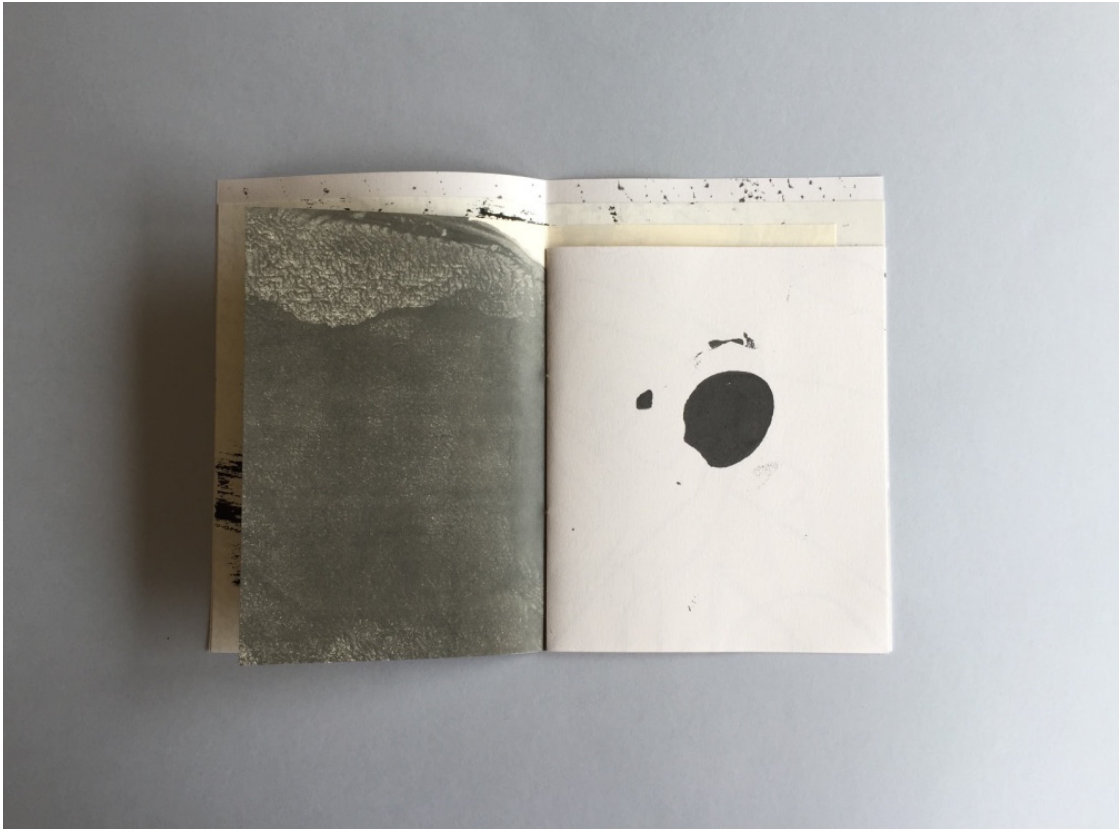


FIG. 67 SOBRE A FAMÍLIA DA AUTORA: PUBLICAÇÃO 5 (3)



FIG. 68 SOBRE A FAMÍLIA DA AUTORA: PUBLICAÇÃO 5 (4)

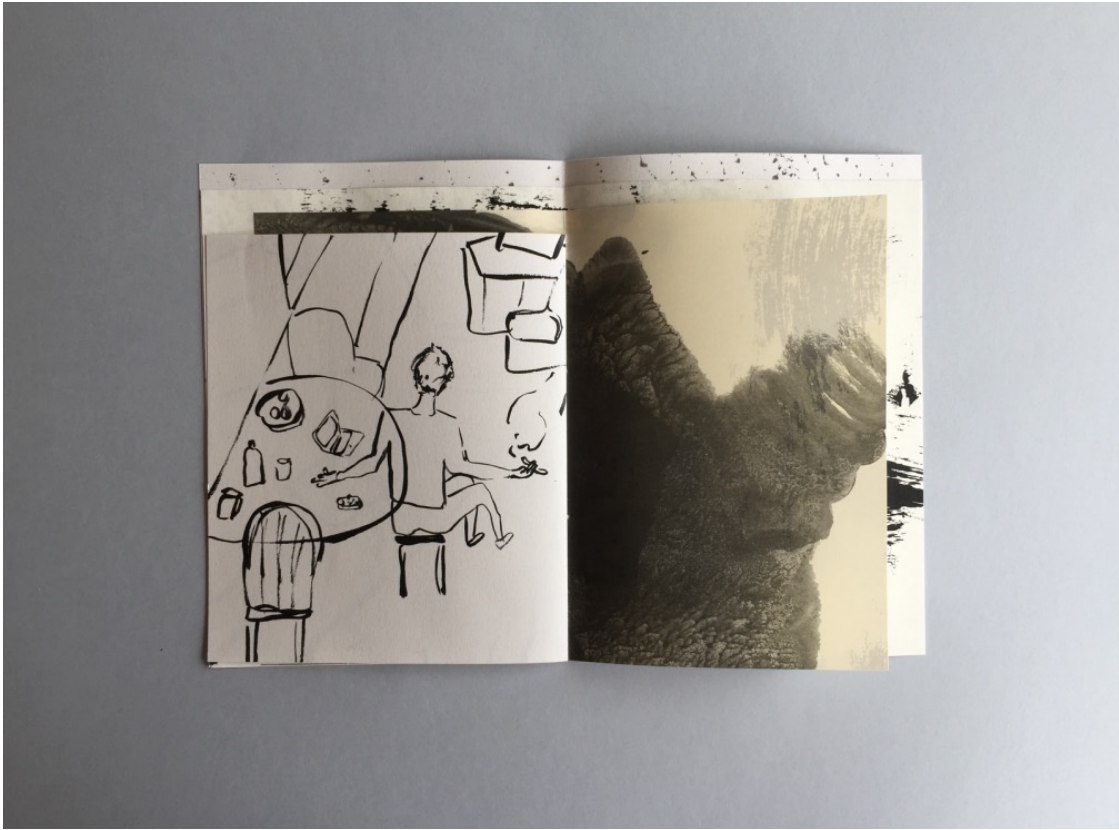


FIG. 69 SOBRE A FAMÍLIA DA AUTORA: PUBLICAÇÃO 5 (5)



FIG. 70 SOBRE A FAMÍLIA DA AUTORA: PUBLICAÇÃO 5 (6)



FIG. 71 SOBRE A FAMÍLIA DA AUTORA: PUBLICAÇÃO 6 (1)



FIG. 72 SOBRE A FAMÍLIA DA AUTORA: PUBLICAÇÃO 6 (2)



FIG. 7.3 SOBRE A FAMÍLIA DA AUTORA: PUBLICAÇÃO 6 (3)



FIG. 7.4 SOBRE A FAMÍLIA DA AUTORA: PUBLICAÇÃO 6 (4)



FIG. 75 SOBRE A FAMÍLIA DA AUTORA: PUBLICAÇÃO 6 (5)



FIG. 76 SOBRE A FAMÍLIA DA AUTORA: PUBLICAÇÃO 6 (6)